

Estética e Arte

Coleção XVI Encontro ANPOF

Organizadores

Marcelo Carvalho
Bruno Guimarães



ANPOF

ANPOF - Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia

Diretoria 2015-2016

Marcelo Carvalho (UNIFESP)
Adriano N. Brito (UNISINOS)
Alberto Ribeiro Gonçalves de Barros (USP)
Antônio Carlos dos Santos (UFS)
André da Silva Porto (UFG)
Ernani Pinheiro Chaves (UFPA)
Maria Isabel de Magalhães Papa-Terra Limongi (UPFR)
Marcelo Pimenta Marques (UFMG)
Edgar da Rocha Marques (UERJ)
Lia Levy (UFRGS)

Diretoria 2013-2014

Marcelo Carvalho (UNIFESP)
Adriano N. Brito (UNISINOS)
Ethel Rocha (UFRJ)
Gabriel Pancera (UFMG)
Hélder Carvalho (UFPI)
Lia Levy (UFRGS)
Érico Andrade (UFPE)
Delamar V. Dutra (UFSC)

Equipe de Produção

Daniela Gonçalves
Fernando Lopes de Aquino

Diagramação e produção gráfica

Maria Zélia Firmino de Sá

Capa

Cristiano Freitas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Es85 Estética e arte / Organizadores Marcelo Carvalho, Bruno Guimarães.
São Paulo : ANPOF, 2015.
336 p. – (Coleção XVI Encontro ANPOF)

Bibliografia
ISBN 978-85-88072-18-3

1. Estética (Filosofia) 2. Arte (Filosofia) I. Carvalho, Marcelo
II. Guimarães, Bruno III. Série

CDD 100

COLEÇÃO ANPOF XVI ENCONTRO

Comitê Científico da Coleção: Coordenadores de GT da ANPOF

Alexandre de Oliveira Torres Carrasco (UNIFESP)

André Medina Carone (UNIFESP)

Antônio Carlos dos Santos (UFS)

Bruno Guimarães (UFOP)

Carlos Eduardo Oliveira (USP)

Carlos Tourinho (UFF)

Cecília Cintra Cavaleiro de Macedo (UNIFESP)

Celso Braidá (UFSC)

Christian Hamm (UFSM)

Claudemir Roque Tossato (UNIFESP)

Cláudia Murta (UFES)

Cláudio R. C. Leivas (UFPel)

Emanuel Angelo da Rocha Fragoso (UECE)

Daniel Nascimento (UFF)

Déborah Danowski (PUC-RJ)

Dirce Eleonora Nigro Solis (UERJ)

Dirk Greimann (UFF)

Edgar Lyra (PUC-RJ)

Emerson Carlos Valcarenghi (UnB)

Enéias Júnior Forlin (UNICAMP)

Fátima Regina Rodrigues Évora (UNICAMP)

Gabriel José Corrêa Mograbi (UFMT)

Gabriele Cornelli (UnB)

Gisele Amaral (UFRN)

Guilherme Castelo Branco (UFRJ)

Horacio Luján Martínez (PUC-PR)

Jacira de Freitas (UNIFESP)

Jadir Antunes (UNIOESTE)

Jarlee Oliveira Silva Salviano (UFBA)

Jelson Roberto de Oliveira (PUCPR)

João Carlos Salles Pires da Silva (UFBA)

Jonas Gonçalves Coelho (UNESP)

José Benedito de Almeida Junior (UFU)

José Pinheiro Pertille (UFRGS)
Jovino Pizzi (UFPEL)
Juvenal Savian Filho (UNIFESP)
Leonardo Alves Vieira (UFMG)
Lucas Angioni (UNICAMP)
Luís César Guimarães Oliva (USP)
Luiz Antonio Alves Eva (UFPR)
Luiz Henrique Lopes dos Santos (USP)
Luiz Rohden (UNISINOS)
Marcelo Esteban Coniglio (UNICAMP)
Marco Aurélio Oliveira da Silva (UFBA)
Maria Aparecida Montenegro (UFC)
Maria Constança Peres Pissarra (PUC-SP)
Maria Cristina Theobaldo (UFMT)
Marilena Chauí (USP)
Mauro Castelo Branco de Moura (UFBA)
Milton Meira do Nascimento (USP)
Osvaldo Pessoa Jr. (USP)
Paulo Ghiraldelli Jr (UFFRJ)
Paulo Sérgio de Jesus Costa (UFMS)
Rafael Haddock-Lobo (PPGF-UFRJ)
Ricardo Bins di Napoli (UFMS)
Ricardo Pereira Tassinari (UNESP)
Roberto Hofmeister Pich (PUC-RS)
Sandro Kobol Fornazzari (UNIFESP)
Thadeu Weber (PUCRS)
Wilson Antonio Frezzatti Jr. (UNIOESTE)

Apresentação da Coleção XVI Encontro Nacional ANPOF

A publicação dos 24 volumes da Coleção XVI Encontro Nacional ANPOF tem por finalidade oferecer o acesso a parte dos trabalhos apresentados em nosso XVI Encontro Nacional, realizado em Campos do Jordão entre 27 e 31 de outubro de 2014. Historicamente, os encontros da ANPOF costumam reunir parte expressiva da comunidade de pesquisadores em filosofia do país; somente em sua última edição, foi registrada a participação de mais de 2300 pesquisadores, dentre eles cerca de 70% dos docentes credenciados em Programas de Pós-Graduação. Em decorrência deste perfil plural e vigoroso, tem-se possibilitado um acompanhamento contínuo do perfil da pesquisa e da produção em filosofia no Brasil.

As publicações da ANPOF, que tiveram início em 2013, por ocasião do XV Encontro Nacional, garantem o registro de parte dos trabalhos apresentados por meio de conferências e grupos de trabalho, e promovem a ampliação do diálogo entre pesquisadores do país, processo este que tem sido repetidamente apontado como condição ao aprimoramento da produção acadêmica brasileira.

É importante ressaltar que o processo de avaliação das produções publicadas nesses volumes se estruturou em duas etapas. Em primeiro lugar, foi realizada a avaliação dos trabalhos submetidos ao XVI Encontro Nacional da ANPOF, por meio de seu Comitê Científico, composto pelos Coordenadores de GTs e de Programas de Pós-Graduação filiados, e pela diretoria da ANPOF. Após o término do evento, procedeu-se uma nova chamada de trabalhos, restrita aos pesquisadores que efetivamente se apresentaram no encontro. Nesta etapa, os textos foram avaliados pelo Comitê Científico da Coleção ANPOF XVI Encontro Nacional. Os trabalhos aqui publicados foram aprovados nessas duas etapas. A revisão final dos textos foi de responsabilidade dos autores.

A Coleção se estrutura em volumes temáticos que contaram, em sua organização, com a colaboração dos Coordenadores de GTs que participaram da avaliação dos trabalhos publicados. A organização temática não tinha por objetivo agregar os trabalhos dos diferentes GTs. Esses trabalhos foram mantidos juntos sempre que possível, mas com frequência privilegiou-se evitar a fragmentação das publicações e garantir ao leitor um material com uma unidade mais clara e relevante.

Esse trabalho não teria sido possível sem a contínua e qualificada colaboração dos Coordenadores de Programas de Pós-Graduação em Filosofia, dos Coordenadores de GTs e da equipe de apoio da ANPOF, em particular de Fernando L. de Aquino e de Daniela Gonçalves, a quem reiteramos nosso reconhecimento e agradecimento.

Diretoria da ANPOF

Títulos da Coleção ANPOF XVI Encontro

Estética e Arte

Ética e Filosofia Política

Ética e Política Contemporânea

Fenomenologia, Religião e Psicanálise

Filosofia da Ciência e da Natureza

Filosofia da Linguagem e da Lógica

Filosofia do Renascimento e Século XVII

Filosofia do Século XVIII

Filosofia e Ensinar Filosofia

Filosofia Francesa Contemporânea

Filosofia Grega e Helenística

Filosofia Medieval

Filosofia Política Contemporânea

Filosofias da Diferença

Hegel

Heidegger

Justiça e Direito

Kant

Marx e Marxismo

Nietzsche

Platão

Pragmatismo, Filosofia Analítica e Filosofia da Mente

Temas de Filosofia

Teoria Crítica

Sumário

O entrelugar da arte contemporânea <i>Celso F. Favaretto</i>	9
A arte conceitual e o fim da estética <i>Rosa Gabriella de Castro Gonçalves</i>	24
Arte e ideologia <i>Flavio Rene Kothe</i>	33
A voz da esfinge ou ontologia da obra de arte <i>Ricardo Teixeira Veiga</i>	76
Carole Talon-Hugon e a dicotomia arte e moral no fenômeno artístico <i>Talita Trizoli Carole</i>	87
Os ideais estéticos do Renascimento: uma bordagem de Marsilio Ficino <i>Lorena Oliveira Maciel Silva</i>	95
Forma e conteúdo em David Hume <i>Dircilene da Mota Falcão</i>	109
Forma e formalismos. O conceito de forma na filosofia em Kant e sua ressonância na teoria e crítica da arte <i>Walter Menon</i>	117
Sublime Repetição: uma aproximação estética entre Kierkegaard e Kant <i>Arthur Bartholo Gomes</i>	124
Gênio como coletividade interior: Friedrich Schlegel, Novalis e Fernando Pessoa <i>Cláudia Franco Souza</i>	134
Schopenhauer, o belo sublime e a tradição estética moderna <i>Vladimir Vieira</i>	146
A trama das imagens - <i>O cinema contrariado</i> de Jacques Rancière <i>Láisa Roberta Trojaike</i>	158
Mutação antropológica e dimensão estética no espaço social: o diagnóstico de Pier Paolo Pasolini <i>Paula Tárzia Fonteles Silva</i>	166
Experiência estética, imagem, memória e realidade material na teoria fílmica de Siegfried Kracauer <i>Rita Márcia Magalhães Furtado</i>	174

A gramática de Artur Lescher <i>Ricardo Nascimento Fabbrini</i>	182
Condição humana e Cristianismo em Machado de Assis – Uma análise filosófica da religião, na perspectiva de Franz Rosenzweig <i>Viviane Cristina Cândido</i>	195
“Macunaíma” e a questão da identidade por Mário de Andrade <i>Pedro Duarte de Andrade</i>	213
Tchekhov: entre o diálogo dramático e a lírica da solidão <i>Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira</i>	224
Virginia Woolf e o tecido comum da História <i>Carmen Joaquina Rivera Parra</i>	232
Manifestos Artísticos e o Estatuto das Obras de Arte: uma Análise Pragmática <i>Anderson Bogéa da Silva</i>	240
O que uma narrativa sabe? <i>Bernardo Barros Coelho de Oliveira</i>	258
Cotidianidade, ser-para-a-morte e autenticidade em <i>O estrangeiro</i> de Albert Camus <i>Patrícia de Oliveira Machado</i>	268
O jovem Camus à luz de Blaise Pascal: grandeza, miséria, tédio, divertimento e a moral dos costumes no ensaio <i>O Verão em Argel</i> <i>Leanderson Va sconcelos Sampaio</i>	282
Silencio y nihilismo desde la perspectiva de la obra de Albert Camus <i>Luis González García</i>	294
Tradução, literatura e crítica – Walter Benjamin, leitor e tradutor de Marcel Proust <i>Luís Inácio Oliveira Costa</i>	305
A dramaturgia de Diderot entre o “burguês” e o “superburguês” <i>Felipe Aquino de Cordova</i>	315
Partilha do sensível: O comum e o quinhão <i>Pedro Danilo Galdino Vitor Pereira</i>	324

O entrelugar da arte contemporânea

Celso F. Favaretto

Universidade de São Paulo

Foucault, partindo do texto de Kant, “O que é esclarecimento?”, detecta de modo sugestivo “a questão da atualidade”. Diz ele: “O que se passa hoje? O que se passa agora? E o que é este “agora” no interior do qual nós somos uns e outros; e o que define o momento onde eu escrevo? (...) qual o sentido desta minha atualidade?”. É nisto, diz, em que consiste “esta interrogação nova sobre a modernidade”. Ora, esta “interrogação nova (...) sobre sua própria atualidade (...) sobre o campo atual das experiências possíveis”, distingue-se, para ele, da novidade moderna, da atitude moderna – entendida como “um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa”¹. Pode-se dizer que esta tarefa diz respeito exatamente à especificação do que se denomina “contemporâneo”.

Agamben, por sua vez, ao propor uma resposta à pergunta, “o que é o contemporâneo”, ressalta que toda a dificuldade provém da fixação no presente, porque nele se percebe “não as luzes, mas o escuro”. Remetendo-se a Barthes e a Nietzsche, para quem “o contemporâneo é o intempestivo”, Agamben ressalta que a relação com o presente impli-

¹ M. Foucault, “O que são as luzes?”. in *Ditos e escritos*, vol. II. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 341 e ss.

ca sempre dissociação. Nietzsche, diz ele, nas *Considerações intempestivas*, “situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância: mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente, por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”². (...) “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? (...) “O que é o escuro que não vemos”³. Isto implica, diz Agamben, “uma atividade e uma habilidade particular”, alguma coisa que nos “interpela” sem cessar.

É nesta direção, como tentativa de sublinhar a especificidade desta interpelação e a pertinência da tarefa sugerida por Foucault de se admitir uma outra atitude – “uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir – para além da moderna, que se pode propor uma reflexão sobre o que quer dizer “arte contemporânea”.

Assim, ao se tentar pensar a condição contemporânea, no pensamento e na cultura, nas artes e no comportamento, segundo a perspectiva da obscuridade do presente, é preciso dar conta de outra pergunta, também feita por Foucault: o que se passa agora, do que estamos falando quando temos como referência o hoje que nos conforma? Trata-se então de dizer que a questão que nos interpela é sempre a mesma: como se pode ser contemporâneo dessa nossa contemporaneidade? A

² AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Capécó-SC: Argos, 2009, p. 62 e 58-59

³ id. ib. p. 62-63.

mutação ocorrida nas artes, com a problematização das ideias de arte, de criação, da figura social do artista e do processo artístico em geral efetivadas pelas vanguardas na sua afirmação do valor do novo e da ruptura, levados ao seu limite expressivo com o conceitualismo e o minimalismo nas artes visuais, produziu um estado da arte em que o que é enfatizado é o aspecto reflexivo que lhe é constituinte. Simultaneamente, não é difícil constatar que tal mutação é devida, e em grande parte, aos efeitos de comunicação, de difusão e consequente generalização do estético, dada a crescente importância do aspecto econômico em todas as dimensões que a produção artística – o que acaba sendo também constitutivo da reflexão que as obras efetivam.

Na impossibilidade do novo, muito embora não das experimentações, nem sempre é fácil entender porque atualmente os experimentos surgem frequentemente do tensionamento de processos e referências modernas projetadas no horizonte das novas condições de produção artística – das novas tecnologias de informação, comunicação e de mercado. De modo que é relevante a constatação de que muitas dessas manifestações contemporâneas da arte efetivam-se a partir, ou sobre, os restos, rastros e vestígios de proposições e processos do trabalho moderno – ainda que isto não signifique absolutamente que se esteja afirmando a simples permanência, como atualização, das experiências modernas. Antes, trata-se de se pensar, como diz Jean-Luc Nancy, “ se a arte toda [não apenas a dita contemporânea] não manifesta da melhor forma possível sua natureza ou sua aposta quando se torna vestígio de si mesma: quando, retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos, parece passada, mostrando apenas sua passagem” – como no museu, diz ele, onde ela permanece “enquanto passado, e aí está como que *de passagem*, entre lugares de vida e de presença a que talvez, provavelmente o mais das vezes, não mais chegará”⁴. É esta *passagem*, diz ele, que tem que ser elaborada – “o fato de a arte ser hoje seu próprio vestígio”, o traço do próprio desaparecimento da arte, da mutação do conceito de arte, da obra de arte e do artista . O sentido da obra contemporânea está precisamente neste traçado, nesta investigação.

⁴ NANCY, J.-L. “O vestígio da arte”. in – HUCHET, S. (org.) *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289 e 304.

Aventando a possibilidade de um “outro novo”, para além da novidade moderna, Ronaldo Brito diz que ao invés de uma arte contemporânea o que existe é um espaço da contemporaneidade, que “não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites (...) O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna”. Feita de sintomas, vive do “desejo de atravessar a arte moderna, ou, simplesmente utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la”. Assim, a arte contemporânea, encontra a sua possibilidade no tensionamento de questões específicas, na tentativa de provocar a abertura de um lugar construído por impossibilidades e desafios ao senso comum moderno.⁵

É óbvio que a arte dita contemporânea não é assim o conjunto do que se produz artisticamente no período em que vivemos. Pode-se dizer que a expressão arte contemporânea é atribuída “a um ato de transgressão da fronteira [moderna], que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de ‘arte contemporânea’. Esse constante questionamento das fronteiras da admissibilidade artística – a interrogação constantemente renovada – é retomada pela dinâmica das relações entre o artista transgressivo, o público indignado e a instituição (galerias, museus, administrações culturais, críticos ...), esforçando-se por redesenhar uma fronteira ampliada”⁶.

Uma compreensão desta arte contemporânea pode vir do processo de perlaboração, *Durcharbeitung*, que ela efetiva sobre seu próprio sentido: conforme o entendimento de J.-F. Lyotard, um processo de escuta comparado ao da terapêutica psicanalítica, em que o “paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente

⁵ BRITO, R., “O moderno e o contemporâneo - o novo e o outro novo”. in- *Arte Brasileira Contemporânea- Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 6 e 8; id. ib. “Pós, pré, quase ou anti?”. *Folha de S. Paulo-Folhetim*, 02/10/1983, p.6-7.

⁶ GALARD, J. *Beleza exorbitante..* Trad. Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Ed.Unifesp, 2012, p. 61.

elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas”⁷. É um “trabalho dedicado a pensar aquilo que no acontecimento e no sentido do acontecimento nos é escondido constitutivamente, não apenas pelos pré-juízos passados, mas também pelas dimensões de futuro que são os projetos, os programas, as prospectivas”⁸ – trabalho que atravessa as ruínas dos projetos e experiências indagando a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impresentido. Tematizando-se assim obras, teorias e projetos artístico-culturais daquele tempo das promessas, configurando as estratégias modernas, tal procedimento analítico permite surpreender no trabalho dos artistas táticas que compõem um campo de ressonâncias; relações de intensidades que forçam o pensamento e que aguçam a sensibilidade para outras diferenças, que não as modernas, que ressaltam atitudes oblíquas, diagonais, híbridas, flutuantes em que se manifestam outros traçados de conflitualidade ou do atrito, de modo que, com isso, a função da própria negatividade, na política e na cultura precisa ser revista⁹.

Já faz bastante tempo, pelo menos desde Duchamp, que se faz a pergunta: que tipo de experiência se procura na arte, desde que a arte deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação, que repercute sobre uma estetização orientada para as maneiras de viver, de habitar espaços, de viajar. A tal ponto, que também já faz bastante tempo que é na vida mesma, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte. A arte surgida da experimentação moderna, disse uma vez Rauschemberg, pretendia “agir no vazio que separa a arte da vida”¹⁰; isto é, explorar a inscrição artística do velho tema da relação *entre* arte e realidade na atualidade, quando a idéia de real foi tão alargada que não mais existe a possibilidade de ser o referente a qualquer possível representação totalizadora, como na arte da representação, de modo que ela esteja sempre dizendo que o que se está vendo não é o que se está vendo; este talvez seja o sentido do *entre*.

⁷ LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D.Quixote, 1987, p. 97.

⁸ Idem. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, p. 35.

⁹ PELBART, P.P.cf. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 142

¹⁰ COMOLI, J.-P. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

Transferindo estas observação para a questão do entendimento do que é agora esse *entre*, propriamente o *entrelugar* da arte contemporânea, percebe-se que ainda não se conseguiu formular, como diz Baudrillard, “uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas”, que corresponda “a situações completamente indeterminadas, aleatórias, flutuantes”, da experiência contemporânea – apesar da tentativa da linguagem de enunciar, de nomear, o possível tendo em vista alguma realização, de modo que ainda vigora, geralmente para fins de comunicação, a mesma linguagem da representação, que é a linguagem do sujeito.¹¹ Esta, não serve para falar daquilo que nos perturba, pelo menos tal como ela aparece nos vários teatros da representação, artísticos ou culturais, sempre interessados em responder a exigências diversas de identificação dos protagonistas de uma realidade em cena: “a linguagem que dá valor objetivo à representação é um processo de identificação e de sublimação que funciona no medo e se constituiu como um véu, uma tela [écran] que nos separa e nos protege do fluxo caótico do devir”¹²; isto é, que nos proteje do irrepresentável e do inominável¹³. Talvez seja este o grande desafio que se coloca, e que para dar conta dele “a arte contemporânea recorre bastante ao princípio de ilusão. de evocação, de invocação, de convocação de motivos antigos ou exóticos. Trata-se de uma retomada distanciada, de uma enunciação desdobrada, de uma referência astuciosa, e não de uma adesão ao passado como tal”¹⁴.

Lembrando ainda algumas idéias de Foucault, pode-se dizer que estas proposições implicam conceber a vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevem da estética e da política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960-70 – visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. E esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimento modernos, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abo-

¹¹ BAUDRILLARD, J. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada - p. A-37, 23/12/1987

¹² WARIN, François. “La représentation de l’horreur”. Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2001, p. 5.

¹³ Cf. a análise de *O coração das trevas* em COSTA LIMA, Luis. *O redemunho do horror - as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003, p.212-27.

¹⁴ GALARD, J. “L’évolution du concept d’oeuvre d’art”. *Questions Internationales*, 42, mar-av., 2010, p.13

lição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é “comum”, procura “das reconfigurações do sensível comum”, fraturas que Jacques Rancière entende como contribuição “para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens [...] desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível”¹⁵. Acreditava-se, quase sempre, no valor simbólico, exemplar, das ações, na força do instante e do gesto, o que, visto à distância parece ingênuo, apesar de simpático e cheio de fervor. Ora, esses atos eram produzidos. Substituíam-se o mito da criação artística, a própria idéia de invenção pela de trabalho, produção.

Segundo a busca moderna, radicalizada nos anos 60/70, os artistas entenderam a criação artística como atividade; algo que ocorre *entre* a arte e a vida, e centrado na posição do artista e do ato criador. Para estes artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que “o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário¹⁶. O ato criador, diz Duchamp, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele “experimenta o fenômeno da transmutação”: o papel do público é o de “determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”¹⁷.

Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de tranvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte. Pois, diz Deleuze, “o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio”. Este é o lugar do devir; “é no meio que há o devir, o

¹⁵ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.60-61.

¹⁶ GALARD, J. “Beauté involontaire et beauté prémédité”. *Temps Libre* 12 . Paris, 1984.

¹⁷ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In BATTCOCK, G. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo . São Paulo:Perspectiva, 1975, p. 73..

movimento, a velocidade, o turbilhão”, enfim, “o intempestivo”¹⁸. Se com isto a arte das obras fica totalmente deslocada, o mesmo paradoxalmente não acontece com a figura do artista, exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. Mas, como disse uma vez Yoko Ono, citada por Hélio Oiticica, “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”¹⁹, isto é, o poder da arte estaria na afirmação de experiências, de intervenções, que inscreveriam valores, embora de um modo não imediato. Daí a importância de se considerar que enquanto nas vanguardas “as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava”, atualmente “ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma super-valorização do *ser artista*”²⁰. Identificam-se nesta proposição muitas atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaístas, Duchamp, Wapolska, Beuys, Oiticica, etc.

A reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude. Dentre essas consequências, esse *entre* admite hoje a consideração de um fato da maior importância: que entre o que é feito pelos artistas e o público, houve uma transformação sensível da tradicional categoria da participação, que foi tão decisiva nas atividades artísticas a partir dos anos de 1960. Naquele tempo, os investimentos de desejo visando à transformações de toda ordem, da realidade como totalidade histórica, mobilizavam o imaginário da participação, compondo ações com valor simbólico, exemplares. Atualmente, como os meios à disposição são muito maiores, seria de se supor que estaríamos mais perto da possibilidade de tornar mais eficazes as ações. Mas não é o que acontece. De um lado, o valor simbólico das ações foi comprometido na raiz pelo enfraquecimento das imagens e do seu poder de atuar nos instantes decisivos, dado o seu desgaste devido, por exemplo, ao excesso de exposição. De

¹⁸ DELEUZE, G. *Um manifesto a menos*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-35.

¹⁹ OITICICA, Hélio. “Experimentar o experimental”. *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa 1974.

²⁰ GALARD, J. “*L’art sans oeuvre*”. In GALARD, J. et al (org.). *L’oeuvre d’art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

outro, porque a proposição de situações participativas exige do artista talentos de organização, de articulação de meios diversos, além da dificuldade de se selecionar as práticas culturais e imagens com efetivo poder de interferência – na arte, nas instituições, na vida.

A participação é hoje uma espécie de *apropriação*: “o da aquisição física com certeza, também o da adoção ou da adaptação simbólica. De maneira geral e a respeito dos museus de todo tipo, é interessante ver o sucesso que, há alguns anos, obtêm as palavras “apropriação” e “domesticação” no discurso profissional da mediação cultural, da ação educativa, da política de ampliação dos públicos. É preciso fazer com que o visitante novato “se aproprie” das coleções, isto é, que as torne mais familiares, menos heterogêneas para si. É preciso igualmente ajudá-lo em sua *démarche* de “domesticação”, termo ambivalente que designa, de certa forma, duas selvagerias a serem domadas: a do visitante temeroso e renitente, que deve ser tranquilizado e cativado, e a dos objetos expostos, que se quer tornar mais dóceis, menos chocantes”²¹.

Na cena contemporânea, quando se pretende identificar questões artísticas e intervenções culturais com alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida acaba por evidenciar prioritariamente signos da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que tanto se afastam das categorias tradicionais quanto das modernas, do novo e da ruptura²² – daí a indiferenciação que, como diz Lyotard²³, ressalta a maneira com que objetos são exibidos, a estetização das situações artísticas, de modo que o interesse estético desloca-se dos objetos, obras, etc. para o comportamento cultural dos participantes, comum nas instalações e performances. Tudo depende, diz ele, da maneira como aquilo que é designado como arte é apresentado. Ora, esta apresentação tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos.²⁴ Participar, entretanto, não tem a ver aqui com a categoria artística moderna que surge com a desestetização. “Tudo se passa, de fato, como se a arte estivesse prestes a perder o extraordinário privilégio que conquistara

²¹ Idem. *Beleza exorbitante*. loc. cit. p. 76-77.

²² GALARD, J. “Repères por l’élargissement de l’expérience esthétique”. *Diogenes*, 119. Paris: Gallimard, 1982, p. 94.

²³ LYOTARD, J-F. *Moralidades pós-modernas*. Trad. bras., Campinas: Papyrus, 1996, p.29 e ss.(Travessia do Século)

²⁴ LYOTARD, J.-F. *id. ib.*, p. 27 e ss.

ao reivindicar sua 'autonomia': uma relativa impunidade no exercício de sua própria atividade. Os valores especificamente estéticos, se que é que já existiram tais valores, submergem agora na indistinção dos valores morais estabelecidos da maneira mais ampla"²⁵.

Supõe-se então que, se é verdade que a arte contemporânea é em grande parte determinada pelo caráter institucional do lugar em que aparece, então esta modalidade de apresentação, como evento, é proposto como uma possibilidade de, de algum modo, interferir na situação. Mas, se a arte que assim aparece, tira a sua eficácia de um suposto poder simbólico da ambientação, onde poderia estar a sua possível criticidade? Haveria a possibilidade de se dominar aí a fuga do instante e do prazer, da simples exposição aos acontecimentos que fluem? Aos mecanismos da simples repetição? Talvez, se possa aventar, que a criticidade poderia vir paradoxalmente da frustração, do sentimento de desconcertação, de irritação, que os participantes do evento, do público de arte contemporânea experimentam. Se a arte contemporânea é frustrante para o público não especializado, esta é a razão pela qual ele é frequentemente chamado a viver, nas palavras de Hélio Oiticica, uma espécie de "calor ambiente", uma temporalidade contingente, provisória, em que se efetuaría uma outra modalidade da participação artística. Se a especificidade própria dessa arte decepciona o público, é porque ela impede a identificação desses trabalhos aos conceitos e experiências tradicionais de arte remanescentes na cultura, ou seja, da arte apenas como modo expressivo do sujeito, referida a um espaço simbólico autônomo e privado. A frustração é quase que uma revivescência do choque moderno: derrotado, irritado, imbuído de que o que vê é pura mistificação, o público, graças à incerteza sobre o valor da arte, talvez tenha aí uma oportunidade de se consagrar à especulação, de aceder a uma capacidade da linguagem revelar a arte, especialmente quando um comentários sugestivos, uma crítica, podem trazer contribuições que hoje parecem decisivas²⁶. Ainda, talvez perceba que aí seja um lugar de nada concluir, mas de começar alguma coisa, ocasião para se interrogar sobre o que faz a arte e sobre os que a fazem.

²⁵ GALARD, J. *Beleza exorbitante*, loc. cit., p 159

²⁶ cf. GALARD, J. *Questions Internacionales*, p. 14.

Não há como elidir, nestas circunstâncias, a questão dos usos sociais da arte. Na arte contemporânea ela implica os esquemas de mediação como intrínsecos à criação pois, como já foi dito, o lugar institucional do aparecimento da arte já faz parte das obras. Desta maneira, “a interação social substitui a percepção estética, de modo que a obra se torna uma mediação polivalente entre os receptores e as representações da sociedade aí envolvidos, ou seja, entre o jogo das intenções e seus efeitos sociais”²⁷. Uma estetização generalizada – em que tudo se torna mostrável, em que tudo pode ser exposto, em que objetos e lugares, situações e gestos são estetizados pela projeção neles de uma referência artística –, implica que os artistas se tornem “mediadores capazes de antecipar as aspirações sociais, para tentar dominá-las e orientá-las”²⁸.

A estetização difusa, típica da sociedade de consumo, comprometida com uma pretensa estética da vida, quer fazer crer que a arte pode transformar as nossas estruturas perceptivas pela simples generalização da arte na vida cotidiana – principalmente por meio das novas tecnologias que, acredita-se, estariam produzindo uma intervenção no tradicional regime estético, propondo que a noção de “visibilidade cultural” substitui atualmente o conceito de imagem²⁹. Enfim, ao nível das técnicas e processos referentes ao conceito compósito de indústria cultural, esta estética generalizada substitui o valor das obras, os seus simbolismos, pelas maneiras de apresentação, em que tudo é arte ou artifício: vive-se esteticamente. Esta estetização generalizada torna os objetos e os conteúdos indiferentes, pois “quando o objeto perde o seu valor de objeto, o que conserva valor é a maneira como se apresenta. O estilo torna-se valor”³⁰.

Não é preciso nenhum esforço para se concluir que o que está elidido nesta generalização do estético é aquela experiência específica que a arte sempre propiciou: a concentração da sensibilidade e do pensamento numa forma elástica que torna sensível o conceito. É por isso que centrada prioritariamente nos esquematismos da recepção esta arte admite a aplicação de uma categoria estética nova : o “interessan-

²⁷ JEUDY, H-P. *Les usages sociaux de l'art*. Paris:Circé, 1999.

²⁸ id. ib., p. 117.

²⁹ RENAUD, A. “Nouvelles images, nouvelle culture: vers um imaginaire numérique”. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. LXXXII, Paris: PUF, 1987.

³⁰ LYOTARD, J.-F. op. cit, p.31.

te". Embora muito apropriada para cifrar a reação dos espectadores da arte contemporânea e, simultaneamente, também a atitude perante os requintados produtos industrializados, contudo é bom lembrar que a categoria não é propriamente nova. Sua raiz está na noção de interesse, presente na ética, na política e na estética do pensamento moderno. A referência a esta noção é oposto em tudo à noção de desinteresse, que preside à contemplação e não ao comércio das imagens. O interessante seria a expressão da impossibilidade dos juízos estéticos e das possibilidades das razões de mercado acerca das obras de arte. Assim, se o interesse situa-se no oposto da atitude estética, a categoria do interessante só pode referir-se a outro regime estético, que não o da estética do belo, mesmo das obras de arte modernas. Talvez se possa dizer que se atribui a categoria do interessante àquilo que é "atraente sem conceito"; isto é, como expressão da impotência do juízo estético, mas como relativa ao que é atraente economicamente, do valor que circula segundo a razão do mercado e implica um "juízo econômico". Schlegel diz que essa categoria é "a última convulsão do gosto agonizante", mas talvez possa ser o primeiro elo da cadeia que leva ao exercício do gosto derivado da arte dessublimada e generalizada. Para Kierkegaard, é bom lembrar, o interessante é uma categoria limite, confinando com a ética e a estética. Talvez seja em virtude dessas ambiguidades que porta o interessante que Adorno tenha percebido a necessidade de revisar a compreensão dessa categoria, que é romântica, exatamente porque ela poderia, como de fato acontece, ser reduzida à atitude estética de aceitação pura e simples das maneiras e das modas³¹.

Contemporaneamente, "assumir uma visão estética das coisas equivaleria a correr sobre o mundo um olhar que é solicitado por tudo e não é surpreendido por nada, que é seduzido por tudo e não é retido por nada. Seria fazer uso, muito exclusivamente, dessa categoria – *interessante* - que se situa tão longe do maravilhoso quanto do indiferente. A extensão do campo assim aberto à curiosidade estética parece acarretar a redução de uma intensidade. O "interessante" faz parte ainda do reino artístico mas representa o seu estágio extenuado. próximo do "curioso" e do "picante", o interessante atrai, mas não cativa; pica, mas não pode machucar nem estimular. São considerados interessantes, na

³¹ cf. VILARD, G. *El desorden estetico*. Barcelona: Idea Books, 2000. p. 53 e ss.; GALARD, Jean. "Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogenes*-119, Paris: 1982.

falta de uma expressão melhor, as obras que precisam ser notadas antes de se passar ao largo delas. Os objetos esteticamente eleitos correm o risco de não suscitar nada mais que um interesse distraído”³².

Uma estetização generalizada pode, contudo, ser entendida de outra maneira: como alargamento da experiência estética³³. Trata-se de pensar a dimensão estética da vida a partir das experiências em que, desde as vanguardas, o questionamento da obra de arte, ou mesmo os projetos de abolição da arte, não implicam recusa da arte, antes um desejo de mais arte. Algo que deixa a sensação de que há uma continuidade possível entre os mundos representados e os espaços cotidianos. Não se trata, obviamente, do esteticismo dos românticos do fim do século XIX, ao colocarem a sua genialidade na vida e não mais na obra, ou então, daquele esteticismo da obra de arte total à maneira wagneriana. E nem, obviamente, daquele esteticismo narcisista que vem da submissão do destino individual às exigências da obra de arte, como ocorre na estetização dos comportamentos como, por exemplo, a difundida pela publicidade e seu convite de embelezamento dos corpos. Há, nas existências esteticamente bem sucedidas, diz Jean Galard, uma beleza involuntária que não leva a arte em consideração, mas que requer, entretanto, uma certa arte. Esta é uma via interessante de se pensar, por exemplo, a “arte pública”, não como uma arte na rua, mas uma arte da rua. Mas a qualificação de “artístico” aplica-se “a operações, a um trabalho, cujos resultados não podem ser involuntários”. Assim, pode-se falar em “uma experiência estética da paisagem natural, onde a intenção artística é, por definição, ausente. Há uma experiência estética de certas realidades urbanas desagradáveis, como as cidades de São Paulo e do México, que podem ser interessantes. Esses lugares monstruosos são involuntariamente belos, posto que mágicos – uma reminiscência, sem dúvida, das experiências surrealistas. É claro que esta oposição entre beleza premeditada e involuntária deve ser atenuada: a beleza involuntária, de uma cidade, por exemplo, não é estranha a intenções. Esta beleza é mediatizada pelo cinema, pela fotografia, pela literatura. É uma beleza produzida por palavras e imagens, que artializando nossas estruturas perceptivas, mitologizam a cidade e produzem a sua magia”³⁴.

³² GALARD, J. *Beleza exorbitante*, p. 66.

³³ GALARD, J. “Repères pour l’élargissement de l’expérience esthétique”, loc. cit.

³⁴ GALARD, J. “Beauté involontaire et beauté prémédité”. *Temps Libre* 12. Paris, 1984, p.112.

A generalização da atitude estética que se aspira, e que não necessita das obras, é aquela que problematiza, desvalorizando, a proposição muito comum de que a arte “modela a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar”. Assim, é bom lembrar que atualmente os esquemas perceptivos provêm em grande medida dos cartazes, das fotografias, das imagens do cinema, da televisão e outros meios, e não tanto das artes³⁵. Além disso, deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte. É por aí que se pode falar em generalização estética, que, segundo a proposição de Paul Valéry, tratar-se-ia de “substituir as artes por uma arte de viver”; uma sabedoria estética portanto, pensada de Montaigne a Foucault, “como escolha pessoal de viver uma bela vida e deixar aos outros a lembrança de uma bela existência”³⁶. Mas, diz Jean Galard: “Que a conduta da vida releva de uma arte e que ela possa ser objeto de uma atenção estética é uma coisa. Que nós possamos realizar nossa vida como uma obra de arte é talvez outra coisa. A questão, mais uma vez, é a da relação entre arte e vida(...). Pode-se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra?”. Segundo ele, “o obstáculo radical para a edificação de si mesmo como obra de arte” reside numa “imprevisibilidade absoluta: a existência do outro”, que introduz a desordem na “escultura de si”³⁷. É assim que “a atividade artística pratica uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir”³⁸; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora”³⁹. Assim, o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver.

O que aqui vem sendo dito talvez possa ser equivocadamente entendido, segundo a advertência de J. Rancière, como “a nostalgia

³⁵ ROGER, A. *Nus et paysages- essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 110-111.

³⁶ GALARD, J. op. cit., p. 180.

³⁷ Id. ib. p. 181.

³⁸ Id. ib., p. 182.

³⁹ cf. GAM, no. 15. Rio de Janeiro, 1968.

de uma arte instauradora de uma co-presença entre homens e coisas e dos homens entre si”, num tempo em que não mais se pode radicalmente opor “a pureza das formas ao comércio das imagens”⁴⁰. Mas, ao se recusar as promessas redentoras da arte e do pensamento, enfim da representação, talvez se possa fazer uma aposta: a de não nos rendermos à tentação de colmatar o vazio. Inventar, pensar, fazer arte talvez signifiquem, cada vez mais trabalhar nos interstícios e nas falhas da linguagem; frequentemente em sua literalidade antes da interpretação; descobrir, como na música, uma dicção, um ritmo, um timbre.

⁴⁰ RANCIÈRE, J. “O destino das imagens”, *Folha de S. Paulo-Mais!*, 28/01/2001, p. 16.

A arte conceitual e o fim da estética

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Universidade Federal da Bahia

Em certas situações quais arte e filosofia parecem se identificar, ser uma e a mesma coisa; há momentos nos quais a obra de arte, no lugar de nos proporcionar alguma forma de prazer estético, se assemelha à questão “isso é arte?”, a qual acaba levando, mais cedo ou mais tarde, à interrogação, “o que é arte?”, ou seja, trata-se de pensar um pouco a arte conceitual.

Na década de 70, boa parte da produção artística voltou-se para a reflexão acerca da definição de arte. Mas antes disso, ainda na década de 60 o termo “arte conceitual” já começara a circular, tendo recebido a sua primeira exegese teórica em 1967, no artigo “*Paragraphs on Conceptual Art*”, escrito por Sol Lewitt. No mesmo ano apareceu o catálogo *Non Anthropomorphic Art*, que incluía o artista Joseph Kosuth, então desconhecido, propondo que a arte fosse feita de conceitos e, não, de matéria.

Em seu artigo “*Art after Philosophy*”, publicado primeiramente na *Studio International* em 1969, Kosuth trouxe à tona a crescente indefinição das fronteiras entre arte e filosofia, afirmando que a arte iria ocupar o espaço que a filosofia havia perdido na cultura oficial. Em “*Art after Philosophy*”, Kosuth desenvolveu uma analogia forte entre o status da obra de arte e aquele de uma proposição, rompendo com as formas institucionalizadas da pintura e da escultura e colocando como

tarifa do artista o questionamento acerca da função e do uso da linguagem da arte. (GUERCIO 2002, p. xxiv). Kosuth definiu a arte conceitual como um tipo de arte capaz de nos oferecer dados acerca da própria natureza da arte. Seus argumentos acerca da substituição da filosofia da arte pela própria arte baseavam-se em algo que observara na obra de seus predecessores mais imediatos, como Jasper Johns, Robert Morris, Robert Rauschenberg, dentre outros.

Uma das primeiras referências da arte conceitual para Kosuth foi o trabalho de Morris, *Card File*, um fichário vertical metálico contendo fichas organizadas em ordem alfabética nas quais foram registrados (datilografados) todos os passos para a confecção do trabalho, que variam entre pensamentos e ações e se entrecruzam, como: índice, interrupções, lugares, perdas, materiais, erros, nomes, números, possibilidades, preços empréstimos, repetição, e assim por diante. Através das fichas é possível descobrir, por exemplo, onde Morris comprara as fichas, que perdeu parte delas, depois as reencontrou, que ele teve a idéia do trabalho na Biblioteca Pública de Nova York, etc. Outras referências são os trabalhos de Robert Rauschenberg, *Portrait of Iris Clert* e *Erased De Kooning Drawing*.

Kosuth também nutria uma grande admiração por Ad Reinhardt. Depois de assistir algumas palestras de Reinhardt quando estudava no Cleveland Art Institute, Kosuth, tornou-se um grande admirador do pintor, passando a conviver assiduamente com este quando se mudou para Nova York. Movido pela radicalidade de Reinhardt, Kosuth encantou-se pela linguagem e, assim, invadiu o território da filosofia. Entendendo que Reinhardt havia atingido o limite da representação, Kosuth começou a afirmar que a linguagem era o novo meio da representação e optou por utilizar o termo “proposição” no lugar da expressão “obra de arte”, acreditando que artistas deveriam propor idéias sobre arte e abandonar o “fazer” arte.

Associado inicialmente ao expressionismo abstrato, Reinhardt logo se afastou deste grupo e, sobretudo, da idéia de expressionismo. Por volta dos anos 1960, já havia escolhido trabalhar apenas com o formato quadrado, escolhido pela sua neutralidade. Dividida em quadrados menores, essa estrutura evocava uma cruz grega, a mesma que já havia inspirado Malevitch.

Voltando a Kosuth, seu trabalho como artista conceitual se iniciou em 1965, quando começou a explorar a linguagem, a fotografia e estratégias de apropriação. Sua primeira obra conceitual, *“Leaning Glass”*, de 1965, consiste em quatro placas de vidro, que podem ser encostadas contra uma parede, nas quais estão inscritas as palavras *glass, words, material* e *described*. Pouco depois, se interessou pela água, devido à sua qualidade amorfa e incolor, o que o levou a explorá-la de diversas maneiras, até fotografar a definição de água em um dicionário o que, para ele, naquele momento, era um modo de apresentar a idéia de água (KOSUTH, 2002, p. 30). Antes disso, já havia utilizado uma definição extraída de um dicionário em um trabalho no qual eram apresentadas uma cadeira, uma foto da mesma cadeira, e a foto da definição da cadeira no dicionário, dando assim origem a uma série, na qual são exploradas relações entre objetos e palavras, intitulada *Art as Idea as Idea*, envolvendo textos, por meio dos quais pretendia investigar a condição da arte.

As ampliações fotográficas das definições dos dicionários não são vistas por Kosuth como obras de arte, elas podem ser destruídas, não precisam ser preservadas, elas são apenas um suporte para essas definições, uma maneira de apresentá-las. Quando elas começaram a ser vistas como “quadros”, Kosuth interrompeu a série (KOSUTH, 2002, p. 31). Logo depois, deu início aos trabalhos com neon, como *Five Fives* (to Donald Judd).

Um dos principais objetivos de seu artigo *“Art after Philosophy”* era o de separar arte e estética (GUERCIO, 2002, p. xxv) Evidentemente, isso já havia sido proposto por Duchamp, com os *ready mades*. Na realidade, a partir de Duchamp começara a ficar cada vez mais claro que a obra dependia do contexto artístico e da sua nomeação como arte pelo artista e que a obra de arte tinha a forma de uma tautologia, como se para um objeto ser arte bastasse que o mundo da arte e ou o artista afirmassem $A = \text{arte}$ (esse urinol é arte, esta tela branca é arte, esse cubo de aço é arte, e assim por diante).

Segundo Kosuth, *“Uma obra de arte é uma tautologia por meio da qual a intenção do artista é apresentada, ou seja, por meio da qual ele diz que a aquele objeto em particular é arte, o que significa que ele é uma definição de arte”*, basicamente algo que já havia sido dito por

Donald Judd: arte é aquilo que chamamos de arte. (KOSUTH, 2002, p. 20). Esse caráter tautológico das obras também já havia sido discutido por Ad Reinhardt. em seu artigo *Art as Art*: “O único assunto de cem anos de arte moderna é a consciência que a arte tem dela mesma, a arte preocupada com seus próprios processos e meios, com sua própria identidade e especificidade”. Reinhardt defendia que o artista deveria ter controle sobre como a crítica interpreta seu trabalho e jamais permitir que a crítica ou a mídia manipulem o significado das obras.

Ainda segundo Reinhardt, “O único trabalho para um bom artista, a única pintura, é a pintura da tela de um mesmo tamanho, uma cor monocromo, uma divisão linear, uma simetria, cada pintura trabalhada em uma uniformidade geral e uma não irregularidade. Nem linhas, nem imagens, nem formas ou composições, ou representações, nem visões, ou sensações, ou impulsos, nem símbolos ou signos ou empastamentos, nem decorações, ou coloridos, ou retratos, nem prazeres, nem dores, nem acidentes, nem coisas, nem idéias, nem relações, nem atributos, nem qualidades - nada que não seja a essência” (REINHARDT, 2006, p. 77).

Essa necessidade de consciência e de controle sobre a obra e sua interpretação certamente influenciaram Kosuth, que quis eliminar a separação entre arte e crítica: “buscando identificar a noção de trabalho artístico com atividade conceitual do artista, Kosuth não apenas alinhou a arte com a linguagem e com a cultura como contribuiu para minimizar seu status de disciplina isolada e independente”, ou autônoma, encorajando o público a perceber a arte como um processo amplo que torna possível estabelecer relações entre atividades culturais anteriormente desconectadas. Kosuth reivindicava o direito do artista à reflexão sobre sua própria obra, sem a necessidade da mediação da crítica. É precisamente este deslocamento da função de produção de objetos para a investigação acerca das implicações do conceito de arte o que caracteriza a arte conceitual.

Desde Duchamp, a natureza da arte deixou de ser uma questão morfológica para tornar-se uma questão de função; uma mudança da aparência para a concepção. Nas palavras de Hans Belting, Duchamp “insistiu no fato de que o reconhecimento do aspecto material de um objeto não basta para que ele seja considerado arte [...], ou seja, que

a obra de arte apenas adquire esse status mediante uma transferência simbólica”, portanto, o fato que decide se um objeto é ou não arte não é algo sensível, mas uma idéia (BELTING, 2003, p. 149), ainda que algum objeto seja necessário para que esta idéia seja comunicada para o observador. É nesse sentido que, para Kosuth, o valor de cada artista posterior a Duchamp deveria ser atribuído segundo o quanto aquele artista questionou a natureza da arte, “o que é um outro modo de dizer: o quanto ele acrescentou ao conceito de arte” (KOSUTH, 2002, p. 18).

Os ready-mades de Duchamp demonstraram o quanto a arte se define por mediações ideológicas e por sua apresentação institucional em um determinado contexto histórico, enfatizando ainda o papel do espectador na constituição do significado destes objetos. Como bem coloca Thierry De Duve, quando Duchamp enviou o urinol para ser exposto, ele estava pregando uma peça na comissão julgadora, ou aplicando um teste? “Se a comissão julgadora consentisse em expor o urinol, eles teriam de denomina-lo arte. Se o recusassem, ele não seria considerado arte. E o urinol não foi aceito, mas passou a ser arte - aí é que esta a ironia. Quem negaria, hoje, que o urinol é arte? (DE DUVE, 1997, p. 91).

Ora, os objetos utilizados por Duchamp nos *ready makes* não eram escolhidos devido a algum deleite estético que pudessem proporcionar. E a partir do momento em que qualquer objeto físico pode ser considerado um objeto de arte, como um objeto para o gosto, a estética passa a ser irrelevante para a arte. Esse é o ponto que os artistas conceituais da década de 70 retomam.

É preciso separar a arte da estética porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos ramos da função da arte era seu valor decorativo. Assim qualquer ramo da filosofia que lidasse com o belo e, nessa medida, com o gosto, estava inevitavelmente destinada a também discutir a arte. Devido a este hábito surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre arte e estética, o que não é verdade. Esta idéia nunca entrou num conflito radical com as considerações artísticas até recentemente”, sobretudo porque as características morfológicas da arte perpetuaram a continuidade deste erro. (KOSUTH, 2002, p. 16).

Na realidade, Kosuth não aceitava que seus escritos tivessem o status de textos teóricos sobre arte, ou de textos críticos escritos por um artista. Ele acreditava que seus escritos substituiriam a própria arte, ele os apresentava como obras de arte, um novo tipo de obra de arte.

Nos anos 70, o crítico Harold Rosenberg utilizou o termo “desestetização” para se referir a este tipo de produção. Também usou o termo “objeto ansioso” para se referir a este tipo de criação “destinada a suportar a incerteza de ser, ou não, uma obra de arte” (ROSENBERG, 2008, p. 217). Porém, não deixou de notar que “por outro lado, a arte desestetizada é o último dos movimentos de vanguarda” e que seus representantes adquiriram muito prestígio, tendo suas obras expostas nos grandes museus e galerias, mesmo aspirando à eliminação do objeto de arte. A arte desestetizada é exibida e mostrada “na forma de desenhos, diagramas, amostras, miniaturas, fotografias e documentos; o não objeto se objetifica em registros e lembranças” (ROSENBERG, 2008, p. 219).

Assim, “a arte desestetizada nunca foi outra coisa senão um movimento da arte”; para eliminar realmente a estética ela deveria “renunciar à ação artística em benefício da ação política” (ROSENBERG, 2008, p. 224).

Como já apontou Hans Belting, a nova filosofia da arte trata de questões bastante semelhantes àquelas colocadas pela arte conceitual (BELTING, 2007, p. 116). Kosuth tem uma compreensão da arte contemporânea que, em muitos pontos, se assemelha àquela de Danto, sobretudo àquela exposta em *A transfiguração do lugar comum*. Para Kosuth, apreciar, compreender e considerar um dado objeto como arte implica um conhecimento anterior acerca das intenções do artista, enquanto que os atributos físicos, ou qualidades das obras contemporâneas, se consideradas separadamente, são irrelevantes para o conceito de arte.

Nesse sentido Arthur Danto, ao investigar, em *Transfiguração do lugar comum*, o que nos leva a considerar, face a dois objetos aparentemente idênticos, que um deles é uma obra de arte e ou outro uma mera coisa, também pôs em cheque a possibilidade de que nossas respostas estéticas repousassem sobre a nossa sensibilidade. Esta resposta estética não é a mesma face a uma mera coisa e a um objeto idêntico a essa coisa quando sabemos que se trata de arte. Podemos pensar nos clás-

sicos exemplos do Urinol e das Brillo Boxes, que comprovariam que a reação estética passa por uma mediação intelectual. Segundo Danto, uma obra de arte tem muitas propriedades que podem ser estéticas e possuir a faculdade de provocar experiências estéticas, porém, “para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é” (DANTO, 2005, p. 151).

Danto acredita que existem duas ordens de reações estéticas, dependendo de o objeto ser uma obra de arte ou uma mera coisa idêntica a ele. Creio, diz ele, “que há uma estética específica para as obras de arte e mesmo uma linguagem especial para apreciá-las”, e ambas estariam envolvidas no conceito de arte. Se entre dois objetos aparentemente indiscerníveis, é possível reagir a um deles como mera coisa e, ao outro, como obra de arte, isso se deve ao fato de que, ao saber que um objeto X é uma obra de arte, adoto uma “atitude estética”. Mas, assim como Kosuth, Danto levanta a pertinência da consideração estética em relação à definição de arte.

Do ponto de vista de Kosuth, apenas o objeto decorativo é puramente estético, pois esta é a sua função e, portanto, ele se relaciona diretamente com o gosto. Por isso se poderia afirmar que a arte formalista é a vanguarda da decoração. Clement Greenberg, que se posicionou como um crítico do gosto, demonstra, a cada asserção feita, uma demonstração de seu próprio gosto (no caso, seu gosto refletia o período ao longo do qual ele se formou como crítico, a década de 50). Nessa medida, “a crítica formalista não amplia em nada nossa compreensão acerca da natureza ou função da arte. Ela sequer questiona se os objetos que analisa são arte. Elas apenas analisa os atributos físicos dos objetos. Arte para a crítica formalista é aquilo que se parece com a arte do passado, ela não se pergunta qual o conceito de arte”. (KOSUTH 2002, p. 18).

E ser um artista, para Kosuth, é justamente questionar a natureza da arte. Não a natureza da pintura, ou da escultura, pois isto já significaria não questionar o que é arte: pintura é um tipo de arte, escultura é um tipo de arte, e assim por diante.

Quando reconheço o *Quadrado Negro* de Malevich como arte, estou reconhecendo primeiramente que o *Quadrado Negro* é uma pintura. Mas com a legitimação dos ready mades uma situação inédita aconteceu: passou a ser possível ser um artista sem ser um pintor, um escultor, um compositor, e assim por diante. Mas simplesmente um artista, num sentido amplo. “Duchamp liberou os artistas subsequentes das restrições impostas por uma arte, ou habilidade, particulares” (DE DUVE, 1997, p. 154). E o que é arte segundo esta visão? “uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro de um contexto de arte, como um comentário sobre arte”.

Hans Belting defende, por sua vez, que estas questões que aparentemente vieram a tona nos anos 60 já estavam presentes, na realidade, no Modernismo e, mais precisamente, na arte formalista, já que os modernistas queriam fazer com que as obras de arte representassem a arte nela mesma, mais do que representar algo por meio das obras de arte, e representar a arte era o mesmo que representar a representação. Deste ponto de vista, pode-se então objetar que a circularidade, ou o caráter tautológico que Kosuth reconhecia na minimal art, nos ready-mades, etc., seria, em realidade, essencialmente moderna. Porém, as narrativas sobre a arte moderna fixaram-se nas suas propriedades formais ou plásticas, as quais foram abandonadas pela arte conceitual. Certamente as intenções de um artista modernista deveriam ser diferentes daquelas que um artista conceitual...

Os artistas conceituais pretendiam, justamente, confrontar a concepção de modernismo defendida por Clement Greenberg, bem como seu formalismo. No lugar da idéia de que, na modernidade, cada modalidade artística se volta para uma investigação de seus próprios meios e abandona tudo o que é próprio de outra linguagem, os artistas conceituais - e minimalistas - pretendem fazer arte em um sentido genérico e, não mais, pintura, escultura, e assim por diante. Eles não estavam interessados em dialogar com uma tradição artística e entender quais suas convenções. Como Greenberg previra, a partir do momento em que até uma tela em branco pode ser arte, tudo pode ser arte, e o gosto deixa de ser relevante. Julgar que um determinado objeto é arte deixa de ser um problema estético para ser uma decisão que depende, basicamente, de algum conhecimento de história da arte pois, a esta altura, a arte se diluiu na teoria (DE DUVE, 1997, p. 238).

Não posso deixar de concordar com Thierry De Duve quando este diz que Greenberg era sagaz demais para não ter percebido que a arte conceitual também passara a ser uma questão de gosto. Mesmo após o advento da minimal art, Greenberg continuou separando o reconhecimento de que algo é arte do valor deste objeto como arte, como pode-se atestar a partir da leitura de “Depois do Expressionismo Abstrato”, na seguinte passagem: “uma tela esticada já existe como uma pintura, ainda que não necessariamente como uma boa pintura”. E nesse sentido, julgar que uma tela em branco é uma boa pintura pode ser entendido como um juízo estético.

Porém, segundo De Duve, em seu livro *Kant after Duchamp* após Duchamp, a forma do juízo de gosto “X é belo” teria passado a ser formulada como “X é arte”. Embora o esforço de De Duve pareça interessante, é difícil concordar que o reconhecimento de um objeto como obra de arte graças ao conhecimento sobre a história da arte mais recente seja uma experiência estética. Ou então é preciso redefinir o que significa estética.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans, “At the Doom of Modernism”, in Herwitz, Daniel e Kelly, Michael (eds.), *Action, Art, History*. Nova York: Columbia University Press, 2007, pp. 112-129, p. 118.

_____, *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT, Press 1997.

GUERCIO, Gabriele (ed.) *Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 2002.

KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 2002.

REINHARDT, Ad, “Art as art”, in ROSE, Barbara (ed.) *The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.

ROSENBERG, Harold, “Desestetização”, in BATTCKOCK, Gregory (org.), *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 215-224.

Arte e ideologia

Flávio R. Kothe

Universidade de Brasília

1. CRONOTOPOS E TÉCNICA

A comparatística na arte deixaria de cumprir seu passo maior se servisse só para decifrar relações internacionais: ela seria então um suplemento à história nacional ou parte de uma historiografia globalizada, reduzindo-se a um capítulo de um discurso que não tem na arte, e sim na política, seu escopo principal. A comparatística precisa, sem se restringir ao nacional, comparar as artes entre si, em obras significativas, para daí galgar os pináculos das grandes obras. A obra de arte tem em si uma política, uma arquitetura interna, uma estrutura de poder: isso é algo tão intrínseco que não se reduz a palavras soltas ou gestos ocasionais, embora possa se mostrar neles com mais clareza. Ela não ser como o mundo circunstante já é um gesto ético. Sua moldura é a negação do circunstante, para a afirmação do espaço de significação da obra.

É preciso não perder o foco ao tentar delinear a grandeza de obras mediante o confronto entre elas. Há um ponto em que a comparação cessa, e se inicia o diferenciado do maior. A comparação pode ser um meio de superar limites do conceito e da lógica abstrata, para decifrar horizontes que a arte alcança, mas são negados ao entendimento conceitual: não é, portanto, apenas mais um método para a crítica de arte. Ela usa os métodos para buscar algo além deles. Ela refaz de outro

modo o feito na obra para buscar o sentido buscado pelo artista, reinterpreta uma interpretação do mundo.

É como se a vocação primária da comparatística fosse desviar-se de si mesma, encontrando sua razão de existência em algo outro, uma qualidade que não é proporcional à quantidade. Baseia-se antes numa sensação de grandeza da obra que na lógica formal do método. Pouco sentido há em comparar por comparar, mais enganoso ainda é inventar aproximações entre obras que não têm nada a ver umas com as outras.

Ao se ocupar com as relações entre as artes e suas interações no espaço e tempo, a comparatística deveria aflorar os deslocamentos e as deformações das dominantes estruturais, tanto dentro do sistema das artes e escolas quanto dos cânones nacionais. Quando um autor menor retoma outro, ele se fixa no horizonte dele como limite a ser almejado: tenta imitar um autor menor ou então aspectos menores de um autor maior. Faz o que está dentro de suas possibilidades, não se pode esperar mais do que ele pode dar. Sob a homenagem existe a confissão de uma limitação. Trai o sentido mais próprio da apropriação do alheio: ir mais longe que o já feito. O bom intérprete procura ir pela obra mais longe que a obra para poder chegar até ela. Ele é um parceiro do artista.

O gênio artístico retoma obras de outros autores porque percebe algo que ainda não foi dito e que lhe parece relevante. Cita para negar. Ama para acabar traindo. Ele não nega por maldade, mas porque o outro não lhe basta. Sua obra se torna única por essa diferenciação. Ele só vai conseguir se tornar um mestre se tiver tido mestres, mas só alcança a maestria quando percebe suas limitações e, desamparado, tem de assumir a necessidade de abrir caminho para outros horizontes. Ninguém nasce sabendo: ele precisa chegar à altura do mestre para poder ultrapassá-lo. O melhor discípulo acaba apunhalando o mestre pelas costas.

Há uma contradição na “filiação por influência”: quem segue à risca a receita do mestre, coloca-se como menor que o mentor, como se fosse um satélite, a refletir palidamente sua luz, sem ter luz própria; quem é apenas rebelde prova que não merece o mestre; o gênio criativo demonstra sem dizer que o mestre é menor, não é um pai digno desse filho que se aproximou dele, pedindo-lhe a bênção. O grande discípulo

não pode seguir o mestre, pois seria repetir caminhos já batidos. Ele é quem vai, cuidando da própria obra, apunhalar o mestre pelas costas.

Se não fizer essa “traição”, não vai chegar a si mesmo. Ou ele trai o mestre ou trai a si mesmo. A encruzilhada é difícil, mas quem tem o impulso inato à criatividade diferenciada atropela quem se puser no seu caminho. Discípulos menores são menos prezáveis porque eles estacionam na postura imitativa, mesmo que se tornem mestres de imitadores ainda menores que eles.

Na história da arte de uma região pode-se ler sua história social. A sociologia da arte reduz as obras, no entanto, a documentos de um momento e lugar, como se a validade delas fosse proporcional à mimese do *status quo*, como se a obra só valesse como testemunho sintético de uma época e não fossem capazes de dizer algo mais. Se, pelo contrário, certas obras são grandes porque ultrapassam o cronotopos de sua gênese: tanto a sociologia da arte quanto a história da arte não captam isso, desviam do principal ao acessório. Os fatos sociais são sempre singulares, ainda que apreendidos mediante conceitos genéricos, enquanto as obras de arte expõem no singular algo universal. A história, para ser exemplar, precisa da narrativa. As grandes obras são algo mais que o retrato de uma pessoa, a reprodução de uma paisagem, a cópia de frutas e insetos. Na singularidade elas expõem a transcendência, a intersecção com o ontológico.

Elas também não são apenas meios corpóreos de transmissão de “ideias filosóficas”: a filosofia da arte também trai a arte, pois quer fazer dela uma serva, que sirva aos propósitos da filosofia, obviamente considerados superiores por esta. A alegoria é um limite a ser ultrapassado: na concepção neoplatônica, o concreto serve aí só para remeter ao abstrato, que é o realmente importa. Assim como a teologia quer se ver representada em ícones, a filosofia quer sugar o sangue das obras de arte para se alimentar. Em sua existência supõe ter uma ideia anterior à representação, por isso supõe apenas se apropriar do que é seu de direito. Como numa enciclopédia, a ilustração pode ser de um modo ou de outro, desde que corresponda ao conceito prévio. A obra seria então apenas uma demonstração, uma ilustração de uma verdade filosófica. Ora, as grandes obras de arte costumam sugerir algo diferente do que a teologia e a filosofia pretendem. É preciso desencavar o que fica encoberta por suas visadas.

Quando Shakespeare estuda o ciúme no *Otelo*, o amor em *Romeu e Julieta*, a vingança em *Otelo*, a ambição em *Macbeth*, ele vai além de uma alegoria dessas paixões. Cada uma das obras pode ser lida de outras perspectivas que não apenas a da paixão principal nelas elaborada, sem que essa diferença seja uma redução delas. *Otelo* mostra que é impossível a um estrangeiro penetrar no mundo fechado da aristocracia; *Romeu e Julieta*, que o poder político é mais forte que o desejo dos indivíduos; *Macbeth*, que a ambição desmedida leva à loucura. Os personagens não são aí apenas marionetes de uma entidade metafísica: são singulares e vívidos. Eles permitem várias leituras porque são contraditórios. Para serem assim, não podem ser uma noção simples.

A divisão entre obras que parecem realistas e obras de fantasia não percebe que nestas há realidade, enquanto aquelas não são “A realidade”, “o real”. A arte não pode ser apenas mimética, pois se não ela não poderia ser significativa, seria apenas a reprodução do existente. Quem apenas copia trai o traço mais significativo. É preciso deslocar, deformar, excluir, sintetizar, para torná-lo peculiar, significativo, sugestivo. Embora haja uma tendência à regionalização da arte, as grandes obras se contrapõem à mera mimese e constituem um horizonte irreduzível à propaganda de uma região, de um partido ou país.

Mesmo que obras operacionalizem ideologemas, elas são arte à medida que transcendem o horizonte deles, sem que se reduzam à postulação de outro. Há diferença fundamental entre operar ideologemas e ter no ideologema a estrutura profunda: é a diferença entre arte e trivialidade. Quem é dominado por uma ideologia não percebe que é ideologia o que o domina. Só quem não crê nela consegue ver sua limitação. Não há liberdade na crença: ela expressa a falta de liberdade interior.

A teoria estética também pode ser uma ideologia, não apenas no sentido de ser a propaganda manifesta de uma convicção religiosa, moral ou política, mas também na estrutura profunda, repassando de forma disfarçada crenças e valores. Ela pode ser a propaganda de uma escola ou época. Dizer que arte é a expressão sensível da ideia ou da verdade, sendo estas confundidas com uma crença religiosa ou moral, constitui ideologia, que se apresenta de modo tanto mais camuflado quanto mais o espírito esclarecido avança. Na narrativa trivial, a crescente diversificação das estruturas de superfície serve para disfarçar

e tornar mais eficaz uma estrutura profunda que seja um postulado ideológico. Isso é mais relevante que ideologemas localizados numa fala de personagem, num ícone, numa veste. A ideologia é tanto mais eficaz quanto menos aparece como tal.

Quando se diz que a obra de arte se constitui na aparição sensível da ideia (mesmo que sob outros termos como gesto semântico, ícone ou significado encorpado), já se está mergulhado na tradição neoplatônica, como se houvesse separação absoluta entre ideia e existência, entre corpo e alma, matéria e espírito, terra e céu: tem-se aí, primeiramente, uma “ideia” metafísica e depois a sua encarnação. Seu modelo é teológico: “o espírito que se fez carne e habitou entre nós”. A “expressão sensível” só vale, nessa lógica, pela “ideia” que se supõe escondida por trás dela, como a alma imortal no corpo. Quando o corpo morre, a alma vai para o além, supõe o cristão, e lá se preserva; quando o artefato é destruído, a obra perece. A arte e a ideia são tão mortais quanto os deuses imortais. A cópia só preserva a obra perdida se for equivalente a ela.

Todo artista tem de ser artesão, mas raro o artesão que chega a ser artista. O artesão faz um objeto decorativo programado. A obra do artista, ao ser feita, passa a ter cada vez mais autonomia diante do autor, como se fosse mais que uma coisa: um ser vivo, com demandas próprias. A obra de arte é mais que uma coisa em que se insuflou um espírito que nela se expressa. Ela é um tenso campo energético.

A obra se obra através do artista. Ele é o servo da obra, supondo ser seu senhor. A obra faz o autor que a faz. Ela o usa para se fazer e depois o dispensa, passando a ter existência própria, se for boa. Só assim consegue ela se separar do cronotopos de sua gênese para aparecer viva em outros tempos e lugares.

O preço disso para o artista é terrível: ele se torna um estranho ao seu meio e momento. A criação se dá em estado de solidão e abandono. O artista só pode contar com ele mesmo. Para ser depois abandonado por sua obra. Ela lhe dá as costas, ingrata. Se não o apunhalar pelas costas, ele pode se dar por satisfeito. Enquanto ele a está fazendo, ela é como uma filha pequena, que ainda precisa crescer e amadurecer. Depois ela cai na vida, vai para o mundo. O artista gostaria de pintar o mundo todo, expandir sua obra a tudo, mas ela se faz na limitação. Ter

nos limites o espaço de múltiplas possibilidades, tendo de escolher e fazer a melhor, é a extenuante tarefa do autor. A falta de formação filosófica impede que se percebam os temas existenciais mais prementes e se formulem as obras que os expressem. Falta coragem para virar pelo avesso a tradição milenar de imagens e crenças. A arte contemporânea está aquém de suas tarefas.

Vai-se o homem, ficam as obras. Será que o artista quer salvar sua alma depositando-a em obras? Será que ele não se liberta dos jesuítas? Proust diz que o leitor usa o autor como óculos para ler a si mesmo e que as obras vão morrer também. Muitos gostariam de ser imortalizados pelas obras que fizeram. Em geral não sabem o preço que o gênio paga para fazer uma obra transcendente. Quando os amigos se forem, eles se irão com eles. Não sabem o preço pago pelo gênio em função do tremendo esforço que faz para parir uma obra maior que ele.

A partir dos estudos comparativos, abre-se caminho para construir uma história geral de cada arte e de todas as artes, bem como para desconstruir a visão que se costuma ter do cânone nacional, passando de um ditado dogmático interno para uma perspectiva mais crítica e abrangente. Faz-se uma reavaliação de todos os valores. Muitos grandes nomes se desfazem no ar como vampiros atingidos pelo sol. Aqui e ali algum nome obscuro mostra ter luz própria. Também se passa a ver obras antigas sob ângulos novos, fazendo leituras inusitadas. A pretensão de querer uma “história geral”, que abranja a totalidade dos fenômenos artísticos, tem um fulcro totalitário. Não é possível abranger tudo. Finge-se que uma parte seja o todo e que o que ficou de fora não tem valor efetivo. Sob a aparência de erudição, institui-se a injustiça.

Embora a boa obra de arte demonstre o seu valor de modo diversificado com o transcurso do espaço e tempo, sendo surpreendente o encontro dela fora de sua origem, costuma-se limitá-la à sua gênese. Isso ocorre ao se propor a periodização das artes em complexos como escolas e estilos. Perde-se a especificidade da evolução e a diferenciação da grande obra. Não é grande a obra que se reduz a documento de uma escola: essa redução é, porém, que norteia a historiografia. Há obras que envelhecem, se mostram banais; outras, que adquirem mais vigor com o tempo ou que são mais bem recebidas em outros lugares.

Na outra ponta, acaba-se considerando arte (ou arte a ser considerada) apenas aquilo que se “consome no mercado”.

Supõe-se que essa periodização nacional coincide com a periodização geral. Há em geral diferenças marcantes e não ocasionais entre o que acontece nas metrópoles e o que acontece nas periferias culturais. Houve, por exemplo, mais que atraso do romantismo brasileiro em relação ao francês, e deste em relação ao alemão: o brasileiro fez uma conversão à direita do que havia sido senso crítico na Europa, o francês traduziu o vigor crítico de Jena para o background católico. Se as distâncias encurtaram com a tecnologia, as distorções feitas pelas lentes que filtram os dados continuam intensas. Mudam-se até características básicas do que mantém o mesmo nome: a epopeia não é mais declamada, o soneto não é cantado.

Há uma especificidade dos países periféricos que não é percebida nas metrópoles e que em geral também não interessa a elas. O que realmente conta é, na prática, a produção dos países mais desenvolvidos. Pode-se, na periferia, fazer de conta que isso é mera arrogância ou que eles têm de fato razão em sua atitude. Tais situações, repletas de preconceitos e prejuízos, são, porém, históricas e, portanto, transitórias. Isso não significa que eles acabam, mas apenas que mudam.

Há ignorância em dupla mão: nas metrópoles, há menosprezo pela produção dos países menos desenvolvidos; nestes, não se costuma ter acesso ao ápice do que se passa nelas e então eles supõem que neles se esgota o que importa. A retificação não se dá, no primeiro caso, só insistindo na densidade da produção da periferia nem, no segundo caso, suplementando as postulações das metrópoles com alguns adendos exóticos da periferia. Ignora-se o que interessa ignorar. Com o desenvolvimento da internet, da mídia, do turismo, do intercâmbio acadêmico e do comércio internacional, essa situação vem se modificando, embora, por exemplo, nas escolas do Brasil só se ensine o cânone literário brasileiro e só pintor brasileiro circule no mercado do país.

O narcisismo de cada “nacionalismo” impede a visão de suas limitações e seus defeitos, acaba levando a uma não percepção equilibrada de suas qualidades e limitações. Ela inventa para si um passado ideal e heroico — como é o caso do indianismo brasileiro —, sem reconhecer o que significa tal invenção. Ela não costuma ser vista como “*inventio*”

e sim como “*factum*”. Não há, porém, puros “*facta*”. Quem crê não sabe que crê: ele imagina saber a verdade, mesmo que a única verdade seja aí que ele crê. Quanto menos se percebem as próprias limitações tanto mais se cai nelas. O que parece patriótico acaba sendo prejudicial ao desenvolvimento, como também é o fascínio abobado pela metrópole. Com a idealização prejudica-se o que com ela se quer conseguir.

Na era em que a técnica substitui o pensar, o profissional só se especializa num setor, como se, por ter um diploma, soubesse tudo sobre quase nada, sendo nada todo o resto. Quem atua em determinado ofício deixa de perceber o que se passa em outros setores e quais diretrizes imperam na área da especialização. É levado a achar que a ideologia do seu *métier* seja a verdade do todo. Não percebe que o “seu todo” não é tudo. Em si, ele é pouco. Cada todo faz parte de um todo maior.

Quanto menos o “entendido” perceber suas limitações, mais acredita que aquilo que ele supõe saber é tudo o que importa, está tudo o que importa: só por ser o que importa a ele, supõe que seja um garante de superioridade. O parcial que não se vê como parte de um todo maior, supondo que é tudo, não consegue decifrar direito o seu todo. De repente pode ficar perplexo pela interferência de fatores não previstos no seu sistema. Não há um “todo” último, um “universo” fechado: tudo se perde na infinitude, que está presente em tudo. Diploma na parede é um índice de limitação. Grandes nomes não precisam usar títulos.

Arte de primeira grandeza perturba o paradigma, pois, por mais que se tente reduzi-la à subserviência, ela sempre guarda a distância da irredutibilidade quanto ao que dela quer fazer a manipulação ideológica. O ódio que isso provoca faz com que seja difamada, soterrada, expurgada, mas há uns poucos que podem recobrá-la e preservá-la, pois encontram nela uma grandeza que valida a existência. Só quem tem em si a matéria que pega fogo com a fagulha do artista consegue acesso ao horizonte mais elevado que se configura na obra. Há algo de grandioso nisso. Todavia, compreendê-lo demanda perceber limitações que permeiam a obra, ou seja, que ela só é grande enquanto perdura sua finita abertura para a infinitude.

Nos sistemas nacionais de artes, as categorias analíticas partem da premissa de que a nacionalidade é prioridade na arte, como se tudo nela girasse em torno dela. Como pode isso se sustentar, porém, se o

“nacional” não apreende a artisticidade e não passa de um elemento eventual, cartorial, extra-artístico? Um cânone nacional a dirigir a arte não consegue perceber seu caráter limitado. Ele usa o artístico para servir às políticas do poder.

Há muitas obras que permanecem assim, perpassam décadas promovidas por servirem ao poder, aparecendo como arte sem ser. Consagradas por sua subserviência, abdicaram da liberdade de dizer o mais grave, preferindo ficar de acordo com as proposições da governança. Impérios já se desfizeram, sem que obras de arte neles produzidas perdessem sua validade; outras obras há que se tornam fumaça quando se desfazem as instituições que as sustentavam e que elas legitimavam. Quanto mais a obra faz o jogo do poder, mais este promove como arte o que deixou de ser arte para ser apenas propaganda. O grande artista finge que serve ao poder para poder se servir do poder para poder fazer sua arte.

2. MONUMENTO E PROPAGANDA

No passado, igrejas e palácios eram os locais em que se preservavam obras de arte, para legitimar seus ocupantes. Sendo espaços de culto, gerou-se um culto às obras neles expostas, como se não fossem propaganda. Até hoje a história da arte não se descontaminou disso. Palácios foram feitos como templos habitados por gigantes. Museus modernos precisaram se livrar do modelo palaciano. Nem palácios nem templos foram feitos para expor arte, mas para propor cultos mediante objetos de culto. O culto não se voltava ao “objeto”, e sim a divindades em seus representantes. Divino aí era o deus, o rei, o aristocrata. Cada um representava mais que ele mesmo: uma força da natureza, uma tendência humana, um país, uma região. Isso contaminou a concepção que se tem de arte: representação concreta de uma ideia abstrata, uma alegoria. O símbolo enfatiza mais o signo concreto, mas para remeter ao geral representado.

Países ditos civilizados instalam museus em prédios artísticos, gerando respeito ao país e renda com turismo. Igrejas usam as artes para reforçar a crença e a casta sacerdotal. Movimentos políticos e sociais procuraram se estetizar, para auratizar seus princípios. O esté-

tico causa aí comoção nos adeptos como se arte fosse. Ele é um belo embrulho para presentear o que ele não é. Serve para beatificar o que santo não é. Promove obras menores a grande arte, para que a crença nelas subjacente se reforce. Daí se deriva uma teologia, para justificar a crença, como se fosse lógica. Sob o pretexto moralizante, há interesses que levam a vantagens pessoais e grupais. Tem-se uma “kalokagathia” às avessas, para o que não é verdadeiro nem justo, mas consegue ser kitsch querendo ser belo. É a “arte que o povo gosta”. Deforma o gosto.

Quanto mais isso aparece, menos se enxerga; tanto mais é feito quanto menos se escapa à sua presença. Hotéis, consultórios, bares e lugares semelhantes querem uma decoração boa e barata, mas arte não é decoração nem costuma ser barata, já que muitos a querem. Quanto maior a possibilidade de roubo tanto mais barata a decoração. O artista precisa fazer algo tão bom que o falsificador não consiga fazer igual.

A pretexto de cultivar o sagrado, templos e terreiros podem estar repletos de má pintura, má escultura, mau odor, má arquitetura, mau teatro, má cantoria, sem que falta de artisticidade seja questionada. Supõe-se que o que importa é a entidade divina invocada. É um modo de estragar o estético e proclamar isso como divino, o que corresponde a sistemas que precisam do injusto como justiça, da mentira como se verdade fosse. Predomina a crença, não a razão. Com fé demais, os fiéis não decifram o evidente. Por outro lado, esses espaços geram oportunidade para que boa arte se desenvolva. Confunde-se, porém, o sacro com o estético.

Crenças são desejos incapazes de entender o que os provocam. Deformam e escamoteiam seus reais motivos. A verdade nua e crua se torna insuportável, como se fosse cruel e não cirúrgica. A hermenêutica filosófica, ao contrário da exegese teológica, propõe-se a questionar seus pressupostos: ao longo do estudo da obra, não pode se restringir à análise para melhor entender o texto, não apenas o escrito com palavras, mas toda obra significativa, cujo sentido hermético resiste ao esforço de deciframento. Essa tensão do fracasso iminente a obriga a se questionar.

Há, porém, belas esculturas e pintores em templos, belas melodias em terreiros. Há sintomas na consagração de obras em museus que garantam que todas elas são artísticas? O museu aparenta preservar o que merece, mas outras obras, diferentes, poderiam estar nele.

Ele é que cria, pela preservação, a impressão de mérito artístico. Cada obra precisa provar ter merecido a preservação, mas o museu não é apenas a expressão disso. O poder que se impõe no espaço da consagração consagra o que serve para consagrá-lo. Embora ele não seja bobo ao ponto de colocar qualquer coisa, pois necessita de obras de qualidade para dizer que ele próprio tem qualidade, sua motivação principal não é artística, e sim reforçar o que lhe dá poder.

Se isso não se baseia unicamente no critério estético, seria possível adotar como regra hermenêutica sua antítese? Ou seja, as obras em museus serem suspeitas de subserviência e conivência com o poder estruturante, devendo melhores obras ser buscadas fora dos museus? Nas academias de letras não se tem necessariamente os melhores escritores de um país. Na esclarecida Paris, foi preciso fazer uma exposição dos excluídos para que aflorasse o melhor da pintura que lá estava se fazendo. Perturba o poder ele supor que seja exercido como missão divina.

Se não fosse um processo natural de acomodação, em que as peças estacionam nos museus, boas obras poderiam ser aquelas que continuam prestigiadas por outro regime e país que não aquele de onde elas ser originam. Assim, se o país passa da monarquia à república ou se um museu francês importante preserva e destaca uma obra italiana ou holandesa, pode-se confiar mais em sua qualidade; se nas salas de concerto de um país se tocam músicas de outro, idem; se uma Igreja consagra e adota música oriunda de outra, é porque reconhece qualidade. Há obras de outros países que são promovidas, no entanto, por boa vizinhança, um critério político e não estético.

Obras do mesmo autor não têm todas a mesma qualidade. Nos leilões de arte, os compradores procuram fazer a escolha certa, seguindo paradigmas em que qualidade estética procura ser traduzida em quantidade de dinheiro. Há disputas no sentido de um bom retorno, ou seja, obter o máximo de arte com o mínimo de dinheiro ou ter um retorno máximo para o investimento feito. A obra é vista como mercadoria, como se fosse um papel na bolsa. A arte parece ser o investimento mais incerto, de maior risco, mas que também pode dar os maiores resultados. Como não há um grau maior de garantia, ela não é um investimento, mas se torna quando investimentos em bolsas, títulos ou imóveis se tornam muito incertos.

Quando se gasta muito dinheiro, parece que se obteve muita arte, mas pode ser um engano. Não há uma relação direta entre preço e qualidade, mas em geral as obras de maior qualidade alcançam preço maior. Tende a haver uma coincidência nas escolhas dos conhecedores. A boa obra se destaca, mesmo que isso não seja percebido por todos. Por melhor que seja a cópia, ela não tem a perfeição do original. O falsificador de telas ou esculturas presta um preito à qualidade do original, mas tanto o prejudica ao gerar desconfiança quanto propõe como melhor o que é pior. Nas outras artes não há tanta falsificação de autoria. O autor só deve se propor a fazer uma obra quando tem algo relevante a dizer. Deve fazê-lo do melhor modo possível, para que sua perfeição a proteja. Quando há erros evidentes, a obra se desqualifica. Nela nada se deve poder mudar, acrescentar ou tirar sem que ela fique pior. Pode-se fazer outra obra ainda melhor a partir dela, mas como outra obra. Originalidade não é busca forçada, tortura, mas decorrência natural de um modo diferenciado de ver o mundo e saber fazer sua representação.

Há fatores não estéticos que interferem nos preços, quando leilões servem para lavagem de dinheiro ou para abater impostos, quando há a fetichização de obras e a mistificação de certos artistas, quando o mercado fica inflacionado, quando há o predomínio da propaganda ou da moda. Tanto se pode pagar demais por obras de valor menor quanto se pode menosprezar a qualidade de obras que não estão de acordo com o gosto do meio. Pode haver a súbita valorização de alguns artistas, com sua doença ou morte, como pode haver desvalorização por boatos de falsificação ou por se badalar uma nova moda. Um autor não ser valorizado num meio não significa que ele não tem valor, pois a produção dele pode estar longe das expectativas do mercado, do gosto imperante no meio. Há autores locais que só tem preço no local.

Há enormes interesses comerciais na qualidade estética. Leilões, vernissages e galerias são modos de transformar obras de qualidade única numa quantidade social sob a forma de preço. O “preço”, ainda que individual, é sempre um “valor médio”. Ele não se mede em arte, porém, pelo tempo social médio gasto para a produção do bem. Ele é proporcional ao talento, ou melhor, da avaliação social média que é feita do talento, derivada da tensão entre demanda e oferta. Se é possível chegar a um preço, que não é calculado pelo tempo social médio

de produção, é porque a obra não é tão “única”, e sim antes “equivalente”. Quem não consegue uma obra X pode comprar Y por quantia parecida. A venda de uma tela contamina o metro quadrado das telas do mesmo autor. Daí a ânsia de conseguir o máximo de preço, mas também o corretivo de outras não serem vendidas.

Obras do mesmo autor e de diferentes autores entram como que numa roda viva dos compradores: se não se pode ter a obra tal, pode-se conseguir outra que possa ser considerada equivalente ou até melhor. Embora diferentes, elas estabelecem uma equivalência: não são propriamente substituíveis, mas capazes de serem objetos do desejo. Seria como se fossem as mulheres de Don Juan: em cada uma se guarda uma pequena diferença, mas, como todas têm alguma, todas se equivalem nisso. Se ele está com uma, poderia estar com outra, pois não é de nenhuma. A grande ausente permanece distante, já que deixaria de ter grandeza utópica se não fosse apenas ideal.

O dinheiro que compra uma obra pode servir para comprar outra. O mercado dissolve o caráter único da obra dando-lhe um preço, que resulta de comparar equivalências. O “único” quando absolutizado é um platonismo em que nem Platão acreditava.

Quanto maior a demanda e menor a oferta, tanto mais elevado tende a ser o preço; quanto menor a demanda e maior a oferta, tanto menor o preço. A força da lei econômica pode ser contida por outras leis. O autor gostaria de receber o máximo pelo mínimo de obra, enquanto o comprador gostaria de ter o máximo de obra pelo mínimo de preço. Predestinados ao conflito, precisam chegar a um acordo. O “bom negócio” se dá quando cada um acha que passou o outro para trás. Os preços mínimos em leilões se baseiam em vendas anteriores do artista. A lei da oferta e da procura não explica bem, no entanto, os preços na arte. Ela mesma camufla como trabalho social médio o que não é um trabalho mediano.

O grande artista não tem um “equivalente”. Ele ter um modo peculiar de obrar torna suas obras reconhecíveis, mas não garante por si qualidade: pelo contrário, tende a indiciar que se trata antes de um artesão. Um artista importante numa região pode não ser (tão) reconhecido em outra. Os preços nas artes plásticas extrapolam por fetiche. Perdem a relação com trabalho e talento. O comprador é induzido

a comprar mais que a obra: ela parece trazer consigo outros valores: prestígio, fama, estar na moda, ser benemérito, etc. Em suma, ser melhor que os outros.

As obras costumam ser adquiridas pelo nome do autor, pelo enquadramento numa escola ou num estilo, pela região ou nacionalidade, por uma recomendação, pelo preço e assim por diante: ou seja, por não serem “únicas”. Se o comprador não tem informações adicionais sobre o autor, se ele se vê confrontado apenas com a obra sem saber de quem é, ele fica em geral inseguro quanto à qualidade dela. O grande desafio é detectar a qualidade na obra e pela obra, sem qualquer referência externa.

Se cada obra tem um comprador virtual, como se ambos se procurassem, isso pode aproximar da obra média o gosto mediano e da obra diferenciada o gosto peculiar: o vendedor, à espreita para encaixar o negócio, procura fazer essas aproximações. Pode ser gerada repulsa entre obra e dono, passando ela como que a procurar novo dono, que a proteja do abandono. O colecionador procura preservar a obra para o futuro, tirando-a do desabrigo. Ele procura reunir boas lembranças e evitar o que lhe seja incômodo.

Num país sem grande tradição de colecionismo, de brancos ricos brancos, as famílias geralmente não têm grandes obras a transmitir e não têm o costume de montar um bom acervo de quadros, esculturas, livros. Quem teria dinheiro para a arte geralmente não está interessado nela nem sabe comprar bem. O gosto popular, que muitas vezes não chega sequer a cair o barraco, ocupa as paredes com reproduções de má qualidade. Quando o dinheiro mal dá para sobreviver, arte vira luxo. A qualidade da arte de um lugar é um índice da qualidade de vida.

A aristocracia europeia colecionava arte; a oligarquia rural brasileira, não. Nas zonas de colonização alemã, as paredes ostentavam lúgubres retratos nupciais e uma péssima reprodução da *Última Ceia* com varas atrás para bater nas crianças. Igrejas foram por séculos o único lugar para as obras. Isso lhes deu prestígio. Um país menos desenvolvido, não tendo grande acervo em galerias e museus, também não desenvolve a formação do bom gosto nas escolas. O ensino ficou marcado pelas ordens religiosas, que não pagavam pelo trabalho de seus membros, os quais tinham de lecionar, quer tivessem vocação ou

não. Exposições, teatros, concertos e balés ainda não fazem parte da pedagogia local. Não existe a convicção política de que a formação do gosto faça parte da cidadania.

Os leilões em países ricos atingem cifras impensáveis em países pobres. Países com grande oferta de obras e tradição têm mais probabilidade de ter melhores obras. O acaso do gênio precisa de um sistema comercial que o sustente. O gosto que não dança conforme a moda pode encontrar obras de boa qualidade a preço menor, assim como a moda pode induzir a pagar mais pelo que vale menos.

Teorias e histórias da arte que reduzem a arte a alguns “ícones” prestam um desserviço à arte, enquanto servem aos interesses dos proprietários desses ícones: Estados, Igrejas, museus, galerias, bancos, colecionadores. A população como que fica presa à opção de não ter arte, já que não pode possuir as obras badaladas como as únicas válidas. Daí ela passa a colocar na parede reproduções dessas obras, não colocar nada ou colocar obras ruins, em vez de procurar o máximo de qualidade para as possibilidades do seu bolso.

A alternativa não é apenas “valorizar o artista local”. No mundo globalizado, há a possibilidade crescente de circulação internacional de obras, o que é bom tanto para os artistas de países em que eles não são valorizados quanto é vantajoso para o comprador, que tem mais opções do que o comércio apenas local impõe. Cresce a importância prática da comparação artística. Cada vez mais as pessoas precisam ter maior clareza sobre as escolhas que podem fazer.

O jornalismo valoriza o aqui e o agora, enquanto a arte consagra o que transcende o aqui e o agora. A literatura é o contrário do jornalismo, mas o modo comum de entendê-la na imprensa tem sido jornalístico. Ele busca reproduzir eventos marcantes do dia a dia de um lugar; ela tem um olhar distanciado do aqui e do agora, pois busca o que é permanente e válido em outros tempos e lugares. Ainda que ela seja propiciada por episódios do aqui e agora, procura constituir um mundo diferente, em que o universal se apresenta de modo concreto, não ideal e sim ideativo, para merecer atenção em outros tempos e lugares, por ter algo a dizer que não seja apenas documento de um aqui e agora. O mesmo vale para as demais artes. No entanto, o ensino, os livros didáticos e dicionários de arte enfatizam na obra o testemunho

de um só tempo e lugar. Transformam o secundário em principal e esquecem o mais importante. Em vez de destrinchar o objeto conforme sua estrutura, um só método é imposto.

O jornalismo, que já foi visto como a prostituição da palavra, posta na rua para ser comprada por quem está disposto a pagar por sua banalização numa relação fugaz e sem profundidade, alcança grandeza quando registra no percurso do dia o curso de uma lei histórica: ele se torna, então, história inconsciente do cotidiano. A grande arte é uma historiografia inconsciente coletiva, mas é também um píncaro, só alcançado por poucos. Assim como nos grandes jornais não se costumam publicar textos em desacordo com a política da redação nem que tenham um grau maior de densidade, também não participam do cânone nacional obras que não estejam de acordo com a ideologia implícita em sua estrutura.

3. CANONIZAÇÃO E VALOR

O cânone de uma nação ou de uma tendência é um esquema que promove certos autores a evento histórico, escamoteando outros, como se manifestasse uma iluminação divina e não fosse tendencioso. Qualidade não se define por nação, estilo, forma, moral, correção política. É uma diferença que não é quantificável nem definível por conceitos, embora possa ser mostrada. Está além do modo de selecionar, avaliar e reproduzir cores e eventos, silenciando mais do que revelando. A posteridade define o que está sendo relevante para ela no passado, esquecendo a maior parte do que se produziu e/ou foi badalado antes.

Se nenhum presente é justo com seus gênios, preferindo promover medianos, o futuro também não será justo. Não só cada presente redefine o seu passado: seus critérios de relevância são problemáticos: o que para uns é demoníaco pode ser divino para outros. A virtude de um é o pecado de outro. Mudanças no presente revisam o passado. O leitor de jornal é o antípoda do clássico: ele só se preocupa com o presente, sem se voltar para as grandes obras do passado. Quem quer se preocupar com grandes obras não pode se ocupar com a medianidade em moda.

O cânone de cada arte, e não só o da literatura, costuma ser definido pela nacionalidade dos autores. Para o que uma obra é, pouco

importa, no entanto, quem a fez, onde e por quê. Isso é passageiro, anedótico. Há autores clássicos sobre os quais pouco ou nada se sabe. Confunde-se o acessório com o fundamental. O que realmente importa é a obra em sua qualidade artística, algo que não tem receita nem definição, embora existam em cada estilo, gênero e época diversas regras que são obedecidas quase por instinto.

É mais difícil, todavia, discernir a efetiva qualidade de obras sem se basear em autoria, moda, badalação. Há boas obras de autores pouco reconhecidos, assim como há obras menores de artistas de renome. Há autores com traços bem característicos, maneirismos típicos, reconhecíveis de longe, mas nem por isso grandes artistas. Quando o autor cai no maneirismo de si mesmo, decai a artesão que se copia: torna-se um imitador de si, algo que pode ocorrer mesmo com autores renomados. Grandes obras se destacam à primeira vista, porque são únicas, diferenciadas, inconfundíveis. Há quem tenha um estilo inconfundível, sem conseguir fazer boas obras.

Público e profissionais não questionam o cânone, mesmo que aqui e ali divirjam sobre algum artista ou obra. Ele é aceito como indubitável tabu, algo sagrado, um totem como identidade da tribo. Não há desconfiança. Ele não é visto como interesse do poder. O Estado pretende sediar a moral, como se ele determinasse o valor das obras e dos homens, não fosse um instrumento de dominação social, em que uma minoria se apropria do trabalho da maioria. Toma a cada mês boa parte do trabalho social. Esse direito de cobrar tem por contrapartida moderna o prestar contas do que se fez com o dinheiro. O Estado é mais que uma empresa, da qual o cidadão compra bens e serviços pagando impostos. Ele não celebra quem não o ajude a ser celebrado. Ser por ele canonizado se torna, então, um alçamento ao céu da imortalidade, a uma nobreza de espírito, que quer ser parecida com a minoria que se nobilita por abocanhar a maior fatia do produto coletivo. Deuses imortais morrem também. O capitalismo precisa da igualdade, para que todos possam comprar e vender o que quiserem, mas gera crescente desigualdade social. Nunca os ricos foram tão ricos quanto hoje.

Bem diferente de um cânone patrocinado pelo Estado, pela Igreja, por um movimento moralista ou político, é o conjunto de obras que se podem chamar de “clássicas”, cuja seleção é qualitativa, não

depende de nacionalidade, não fica restrita a uma época ou um estilo, não é predeterminada por preços de mercado (ainda que se reflita neles). Embora não possa ser convertida em algoritmo, consegue ser um consenso estabelecido entre pessoas sensatas e de bom gosto. Não é apenas um cânone igual aos outros. Podem existir nuances de preferências, mas não se excluem boas obras sem argumentos. Elas podem variar sua participação nesse “acervo universal”, mas ele se caracteriza por sua estabilidade. Ele é o que vale a pena ser estudado. O resto não é apenas resto, mas alternativa.

Há uma diferença entre os gêneros artísticos quanto ao caráter único da obra: uma pintura, uma escultura ou uma arquitetura, será sempre uma única e determinada obra, da qual podem ser feitas reproduções ou variantes do autor. Na literatura ou no cinema, o “original” não tem importância, as cópias podem ser múltiplas, sem que se perca o caráter único: a identidade da obra está em sua diferenciação, não na reproduzibilidade técnica. Na música, as execuções variam, de sofríveis a excelentes, e isso afeta o que se vai perceber da obra, sem que a partitura como tal seja afetada. Haver uma reprodução mecânica das obras não afeta seu caráter único, insubstituível. Determinado poema ou filme é aquela obra e não outra, não importa quantas cópias existam; na escultura, na pintura, e na arquitetura, a multiplicação é falsificação ou deterioração.

Pode-se perguntar se, finada a visão católica de mundo, a *Divina Comédia* de Dante ainda se manteria como grande obra ou se ela poderia procurar se validar fora do horizonte dessa visão. Schopenhauer propôs sua leitura como um grande sarcasmo contra a tirania de Deus sobre suas criaturas, o que parece uma tentativa desesperada de redenção dessa obra. O que há de melhor nela é o Inferno, com a ousadia de colocar até papas nos quintos do inferno, de defender a força de uma relação amorosa ou lamentar a prepotência papal em deixar um pai vendo seus filhos morrerem de fome, sem poder fazer nada.

Os lusíadas de Camões é obra escrita por encomenda real, para decantar a formação e expansão de Portugal; como ele perdeu a soberania assim que apareceu a epopeia, ela serviu para mobilizar o patriotismo, conforme era interesse de outras potências que não queriam uma Espanha imensa; depois serviu para legitimar o colonialismo por-

tuguês: com a falência deste, a obra revelou como um discurso oficial, de propaganda lusitana, do que se salvam três episódios independentes, de caráter romanesco: o amor de Dom Pedro por Inês de Castro, que depois de morta foi rainha, assegura a perenidade de um amor e a vingança de um rei que havia sido impedido quando príncipe de afirmar sua preferência pessoal contra as convenções do cargo; o episódio do Velho do Restelo, em que se lamenta o custo do povo para os projetos políticos do Estado; o episódio da ilha dos amores, em que a mulher aparece como recompensa para os esforços do herói.

A *Eneida* de Virgílio teve três funções ideológicas básicas: legitimar a família Júlio no governo de Roma; justificar a tomada da Grécia pelas tropas romanas; explicar as guerras púnicas como vingança dos súditos de uma rainha abandonada. Todas essas razões são passadas, não geram por si uma obra significativa. A leitura medieval católica, de que no nascimento de Iulo se teria o prenúncio do nascimento de Cristo, num texto escrito antes da dita era cristã, não se sustenta. Agostinho não era bom crítico literário. O que mais gerou pinturas foi o encontro entre Eneias e Dido, surpreendidos por uma tempestade: o encontro amoroso em meio aos perigos da época, a separação como exemplo aos romanos.

Ver no protagonista Hamlet um irresponsável intrigante que articula a aparição teatral do fantasma do pai para tomar o poder – e acaba perdendo o Estado e a vida, acarretando destruição geral ao seu redor – não destrói a peça *Hamlet* de Shakespeare. Permite que ela seja lida e encenada pelo avesso da tradição. A obra deixa de ser idêntica, ou melhor, percebe-se que a suposta identidade dela é contraditória e que há outras possibilidades de leitura e encenação.

Exemplos semelhantes poderiam ser encontrados em Sófocles e Eurípides, em Dostoiévski ou Kafka, em pinturas de Goya e Delacroix, em composições de Mozart e Beethoven. Qual é o denominado comum desses fenômenos, que permitem que uma obra seja lida de um modo completamente diverso daquele em que ela foi produzida ou que ela costuma ser lida? Todos se afastam da motivação que comandou a obra, do episódio singular que o conformou, direcionando-se para crises existenciais que atingem todas as épocas e lugares. A *Iliada* não é grande só por contar episódios da guerra de Tróia ou a história de Aquiles, mas

por estudar concretamente a ira humana, tanto individual, quanto coletiva. Esse estudo não é feito, porém, em termos abstratos ou como um conceito psicológico, mas contrastado com outros afetos, como o amor materno, o amor marital, a amizade entre companheiros de batalha.

Costuma-se supor que as obras constituem o cânone, quando, pelo contrário, é o cânone que constitui as obras canônicas, o gesto semântico implícito na estrutura profunda do cânone é que utiliza autores, obras e aspectos de obras fazendo deles signos para aquilo que ele quer transmitir de modo subliminar, convertendo os receptores em marionetes. Cânone é manipulação. O sentido subjacente funciona tanto mais quanto mais ele fica oculto à consciência crítica do “receptor”. Todo paradigma transforma quem o usa em sua marionete. Toda lente faz ver de acordo com seu prisma, sem que seu portador lembre que está com ela.

Esse discurso, oficial, pode acabar contendo variações e contradições de superfície, mas sua estrutura profunda é unívoca. Ela tanto mais funciona quanto menos é percebida. Mais do que impor um modo de ver obras de acordo com a própria ótica, ela quer que se tenha determinada visão da história e da sociedade pátria de acordo com os interesses dominantes. Não quer que se veja de modo crítico as obras, não faz uma seleção de obras que fique num “armário dos venenos”, obras que lhe pareçam representar uma ameaça: simplesmente exclui, deixa fora. São dadas opções aos apreciadores, para que prefiram este ou aquele grupo de autores, mas tudo dentro do cânone e da interpretação canonizante.

Para o cânone, a obra é um utensílio, a arte não é o mais importante. O que importa é que se cumpram finalidades. A relação da obra com o contexto é determinada pelos interesses dominantes neste. A obra não tem aí validade como um espaço autônomo, em que se exerce uma sobranceira liberdade, capaz de julgar a história e os homens.

O cânone nacional é voltado para a afirmação do Estado, usando aspectos de obras para a montagem de uma suposta história e identidade coletiva, segundo a imagem que a oligarquia quer transmitir de si e da história. Arte não é, porém, narcisismo, nem apenas a sua negação. Narciso não vê a si mesmo, e sim apenas à imagem que tem de si. Um Estado que confia na razão, precisa da arte e da filosofia para desenvolver cidadãos aptos à liberdade. Tudo depende da concepção de homem, portanto, ao que é prioritário ao seu desenvolvimento.

Ainda que o poder sempre tenha usado a arte para obter mais poder, se a vocação da arte é exercer e exercitar a liberdade há uma incompatibilidade básica, uma relação antagônica entre arte e poder. Isso não significa que a preocupação dominante da arte deva ser o combate ao poder, mas que ela não existe para servir ao poder. Ainda que sirva a propósitos externos, a relação básica dela é consigo mesma, ela existe por si e para si, ela é toda estruturada como se servisse a fins, mas não é redutível a determinado fim.

As obras que servem aos fins determinados pelo poder são badaladas pelo poder que elas badalam como se fossem sinos nas catedrais, mas a função básica da arte não é ter função, pois quem tem função é utensílio, enquanto ela é mais que utensílio, algo diferente, que apenas se expõe, não se impõe. Ela é silenciosa como a escultura, mesmo sendo música: ela apenas convida à contemplação, não exige aprovação nem aplauso, embora ambos surjam espontaneamente pelo agrado que ela desperta. Nem todos são dignos da grandeza da arte; a maioria das pessoas não tem disposição interna e disponibilidade para sua contemplação.

Se o poder aparenta promover a arte, mas quer promover a si por ela, ele tem, contudo, o poderio de estiolá-la, deixá-la esquecida. Ainda que ninguém possa ser proibido de fazer uma obra prima, a falta de liberdade, ainda que a obrigue a ser mais inventiva, impede obras possíveis. Subjacente às eras artísticas, há inovações políticas, econômicas e filosóficas. O serviço do poder deixa de ampliar a liberdade, para ser um pau mandado do governante, que e precisa de quem tenha talento e técnica. O governante pode se dispor a não atrapalhar a criação, desde que ela esteja, porém, de acordo com o que ele deseja. Reage, no entanto, quando o artista ultrapassa os limites do que lhe for conveniente. Para o artista, quanto mais longe do poder, tanto melhor; na prática, quanto mais perto, mais ele se sente prestigiado e importante. Isso o ajuda a se vender. Cidades apenas administrativas, só voltadas para o poder, não são boas para a criação, como também não as que ficam muito longe do poder.

A arquitetura é, porém, uma arte que depende do poder para a construção de obras grandes, entre as quais possam surgir grandes obras. A literatura parece mais livre por só precisar de papel e lápis,

mas não é, pois depende de publicação e difusão. O público fica longe desses dilemas, dos quais depende a sobrevivência do artista. A maioria dos profissionais das artes não está preocupada em contestar valores do poder. É possível haver, no entanto, pontos de encontro entre artista e poder. A *Torre Digital* de Brasília, projetada por Oscar Niemeyer, cumpre suas funções práticas, mas é também uma escultura monumental, que ganha força quando há neblina noturna. Ela transcende o governo que a encomendou.

4. O SINGULAR E O SERIAL

O artista produz obras únicas, mesmo quando repete elementos de sua linguagem; o artesão produz em série, mesmo que introduza pequenas diferenças individuais. O pintor costuma colocar seu nome no quadro, perturbando a tela, em vez de colocar no lado avesso, porque está vendendo também o seu nome e para que a obra seja julgada não só por ela e sim por outras em seu nome. O comprador muitas vezes adquire obras por sua inserção numa série, como se fossem artesanato. O autor ter um estilo peculiar não é garantia suficiente de qualidade. O grande artista se renova, passando a produzir como se tivesse morrido e ressuscitado outro. Ele tem fases. O artesão tende a repetir o mesmo.

Embora o ensino costume reduzir a arte ao aspecto técnico, às expensas da ideia, a técnica é apenas um meio e, por si, não constitui o caráter único, diferenciado da obra. A técnica não pensa, apenas faz. O que nela se pensa é como fazer. Ela é ciência aplicada: incapaz de questionar a teoria, ela é uma consciência prática. A ciência é sua deusa, e nada existe acima dela. O que determina o uso da técnica são razões que não são as da ciência que sustenta a técnica. Esta é apenas um potencial, que por si não percebe quando e como ela deve ser usada, ela não faz a diferença. O que determina o uso de uma técnica é a hermenêutica do fato, a interpretação que se faz do problema a ser resolvido.

O especialista em um gênero não costuma conhecer as regras que imperam em outras artes, regiões e épocas, não ter boa noção das normas estéticas gerais. A pintura a óleo tem geralmente mais preço que uma litogravura ou serigrafia do mesmo artista, pois, além de gerar

uma obra não em série, permite uma expressão mais rica e nuançada. Quanto maior e mais perfeito o número de cópias possível, tanto menos tende a valer cada uma. O preço depende do nome do autor. Enquanto o pintor é pago pelo que faz, o poeta tem de pagar para ser lido. O nome que assina uma aquarela ou um guache pode multiplicar seu preço, mas eles não têm por si o potencial expressivo da pintura a óleo.

Postas lado a lado com outras, as obras melhores se distinguem para o gosto bem formado, e isso não apenas por rótulos de escolas, estilos ou épocas. O valor não está na técnica em si, nem apenas naquilo que as técnicas possibilitam, mas é determinado, sobretudo, pela qualidade do artista. Ela determina a qualidade da obra, que mostra a qualidade dele. Obras menores de grandes autores costumam ser melhores do que as boas obras dos autores menores.

O computador não vai substituir nem superar a pintura de cavalete. Ele é uma ferramenta técnica. Por si, nada cria. Assim como os pintores renascentistas usavam espelhos e câmeras escuras, assim como mais tarde usaram lentes para projetar imagens na tela, o computador é caminho de novas técnicas, mas o artista ainda é insubstituível. O caráter único da boa obra decorre da diferenciação do artista.

As histórias da arte querem impor às obras uma sequência seriada de escolas, como se elas se sucedessem de modo linear e consensual. A história social da arte é conflituosa. Encarar as escolas como sucessões consensuais não capta a tensa rivalidade e eventual convivência entre diversas técnicas e tendências, lutando pela hegemonia. Serve aos vitoriosos. O cânone iguala o desigual, ao gerar um panteão dos imortais: ele está longe de comparar a qualidade dos artistas. Ele se volta para algumas obras, como registros de uma família real. Aí a plebe, o baixo clero e as classes médias das artes não são considerados. É como se não tivessem existência, não merecessem registro. Ele antes atribui valor às obras do que é o registro de seu valor diferenciado. Esse registro repassa hoje à internet, em programas de busca, sites de artistas, galerias e museus, editoras e livrarias, etc.

O modelo mundial dominante nas histórias e no ensino da arte é a ficção de uma história parisiense da arte, não é sequer a real história social da arte lá. Será que já não é limitado um país ser em sua cultura reduzido a uma cidade? Não é pior ainda a submissão de não gaule-

ses ao modelo francês? Mudam os tempos, mudam as metrópoles, não muda a estrutura de dominação. Quem domina a história quer dominar também a história da arte, como se esta fosse exaltação da opressão e não exercício da liberdade.

Se o poder facilita a vida do artista, também impõe limites à criação, desperta disputas acerbadas. Comparado ao gênio criativo, todo aquele que apenas faz variações em torno do já criado parece mediano ou medíocre, a não merecer o nome de artista, mesmo sendo um profissional da arte. Na pintura, seria insensato querer que as paredes fossem recobertas de cópias de obras geniais, como se pintores fora do grande cânone não tivessem direito a espaço. A grande arquitetura é única já por sua grandeza. Na literatura, ler o manuscrito dificulta a leitura, não torna a obra melhor, mas a boa edição aumenta o prazer da leitura. O caráter único da obra não está em haver apenas um exemplar, e sim que se tenha algo diferenciado na obra, por maior que seja sua tiragem. Editoras e bibliotecas costumam conter mais obras medianas e fracas do que um acervo amplo das grandes obras. O ensino deveria se dedicar mais às grandes obras em vez de se dispersar em obras de divulgação e menores.

A criatividade é mais que um exercício da ideia de liberdade: é um árduo combate às coerções de forças contrárias, às restrições da necessidade, uma luta para que a obra use as possibilidades e não seja travada pelo horizonte limitado da escola, do mecenato, do mercado, do meio. A qualidade não é sempre proporcional ao preço e à fama nem o preço à qualidade. Badalado costuma ser o que atende ao gosto do meio, não o que tem independência diante do poder.

O artista como que precisa negar a sua vocação à liberdade ao se submeter a quem vai prestigiá-lo, para daí ultrapassá-lo: para ser maior, ele precisa se tornar menor. Se há algo maior nele, sente as peias do que não quer deixá-lo ser grande: precisa fazer das necessidades impostas espaço de invenção. O autor precisa levar o projeto da obra aos extremos possíveis, para que, como um arco estendido nas duas pontas, possa pelo seu centro de equilíbrio ser disparada a resultante mais forte. Mesmo que autores se vendam ao poder, mesmo que isso seja camuflado de vários modos, até com a partilha da crença, mesmo que serviços menores sejam promovidos a grande, há no artista uma

elevação única na criação, que vai se mostrar na grandeza da obra, sobranceira quanto às condições. É uma liberdade interior, que não se entrega ao jugo exterior. Seu preço é a solidão.

Pode-se gerar aí uma penosa contradição: aparecem como grandes os serviços dos grandes que restringem o horizonte expressivo da arte, inibindo o pleno desdobramento da criatividade. Só não inibe quando não há o que inibir. As historiografias sacralizam então essas obras, tornando-as tabu. O que elas deixaram de dizer se torna território intocável, exatamente para impedir que a partir dele se torne discernível a limitação do território preenchido. Na pintura mitológica, a guerra era representada pelo deus Marte, que aparecia sempre com um rapagão sarado e bonito, como se a verdade da guerra não fosse antes mutilação, fome, horror. Vênus, reunindo os melhores aspectos de diversas mulheres, era um Frankenstein às avessas, um ideal que a mulher real não pode atender. Vênus não seria Vênus se fosse apenas bela.

A questão não é apenas reconhecer diferenças de evolução em diferentes países, mas rever os critérios que definem um país como locomotiva da história, ver que ele é determinado pelos trilhos por onde anda. Controlar os outros não é ser melhor que eles: é apenas ser mais forte ou esperto. Projeta-se uma teleologia na história como se um lugar fosse um deus capaz de determinar o caminho a ser seguido por todos. Procura-se legitimar pela arte o percurso imposto pelo colonialismo como se o preposto fosse proposto por todos. Por toda periferia se interioriza a dominação, se imita e copia. Quanto mais se deve, menos se reconhece a dívida. A arte, que deveria ser expressão da liberdade, é usada para não a ter. Em contrapartida, não se pode ignorar os grandes mestres, mesmo que se concentrem nas metrópoles.

Na distribuição espacial da arte há uma diferenciação temporal, em que alguns países vivem a história, enquanto outros se arrastam atrás, como se vivessem na pré-história. Isso não impede que países atrasados procurem camuflar a situação inventando uma historiografia nacionalista que busca reproduzir — ainda que não reconheça — não a história real, e sim a suposta história da metrópole. Outro modo de se manter dependente é assumir como identidade própria o exótico, ou seja, a visão que a metrópole tem do periférico.

As ideias que as obras melhores expressam não surgem fora de um tempo e espaço, mas não ficam presas a eles. Na história surgem, mudam e se vão. Se ideias se transformam, também instituições que as encenam são reavaliadas. Há deslocamentos e mutações não lineares nas dominantes subjacentes à história.

Se a evolução da arte foi comparada por Chklóvski aos movimentos do cavalo no jogo de xadrez, que, em vez de seguir em linha reta como o bispo e a torre, faz movimentos em zigue-zague: um fator dominante num momento, numa literatura nacional ou até numa obra, torna-se secundário no passo seguinte, enquanto um fator antes secundário passa a preponderar. O que aí era irrelevante ou secundário pode se destacar, enquanto o que antes era objeto de polêmica se torna aceito ou é esquecido.

Na história da arte pode aflorar uma peça não prevista e não só um peão pode se transformar em peça de maior valor como podem surgir autores, fatores, vetores em combinações imprevistas. Se no jogo de xadrez cada contendor tem as mesmas peças, com igual valor – uma guerra sublimada, com chances iguais e lances alternados –, na história não existe essa igualdade inicial nem a obrigação de cada contendor só dar um lance por vez. Pelo contrário, quem pode mais tem peças mais fortes para fazer mais jogadas que o outro.

O que ele reconta é, porém, que venceu o melhor: ele próprio, bem como aquele a quem ele deu apoio porque lhe dava apoio, devendo-se perpetuar sua memória. Assim se forma a história da arte. O renascimento italiano consagra a renovação política da Igreja Católica quando ela ia sendo questionada, mas não se abre ao questionamento em curso. Quanto mais totalizante a situação tanto mais opressiva ela será e menos alternativas hão de restar. No fim, vai parecer haver consenso, uma “escola” de época, um “estilo”, porque o sufoco era total, totalitário. Quanto pior para quem vivesse o dissidente, tanto melhor há de parecer.

Nem todo dissidente é portador da verdade, mas ele denuncia a inverdade dominante. O silêncio do pincel que deixou de pintar encena uma tela ausente a partir da qual se teria de reexaminar a dominação e a repressão havida. Se Botticelli deixou de pintar quando Savonarola foi queimado e a própria obra dele só foi possível por poderes alternativos

em Florença, o que ele fez é um sintoma do que poderia ser feito, mas deixou de ser pelo que fizeram aqueles que o detrataram. A história da arte não é uma sucessão harmônica de achados estilísticos, mas reflete e dá nome a tensões políticas da época. Além de estar atento a essas lutas, é preciso imaginar possibilidades não concretizadas na época. A história real é apenas uma das histórias potenciais, mas não é por ter se mostrado mais forte, necessária, é que ela representa a opção verdadeira.

A concepção do belo e do monumental, o gosto artístico, o patrimônio preservado, tudo é ditado por essa sucessão de senhores, como se fossem um só, retornando o mesmo. Há impasses ocasionais, o empate se resolve no embate, quem pode aniquila o outro. Sua alteridade eventual é então absorvida pelo ditado do mesmo. Isso não é jogo, mas luta de classes, de que inclusive mitos participam. A ideologia forma obras especializadas para se tornar coletiva. Os poderosos se divertem como deuses.

No jogo de xadrez, a semântica de cada peça não reside apenas nos traços de sua fonética: depende da morfologia de sua articulação com outras peças e da sintaxe da combinação dos movimentos. Ainda que raramente se troque uma rainha por um peão, a troca do que aparenta ser menor pelo maior pode ser decisiva. A história social é menos justa em suas decisões.

Quando mudam as constelações sociais e históricas, o que era bom pode vir a ser considerado ruim; e o que era lembrado passa a ser esquecido, enquanto se revolvem os baús do passado para redimir reprimidos. Sempre se busca uma nova adequação aos interesses dominantes, mas a verdade não é a racionalização da vontade. Quando nada é mais *stablishment* que fingir-se marginal, a marginalidade instituída se torna uma forma mais sutil de exercer o poder. Dá-se voz a quem pouco tem a dizer para que não se ouça a quem mais teria.

A comparação com o jogo de xadrez pressupõe que a história da arte seja um jogo, à base de um equilíbrio de forças, em que as peças de um valem tanto quanto as de outro. A história não é justa. Também não a história da arte, mais ainda quando ela é propaganda disfarçada. Um lado tem mais peças que o outro, tem peças de maior peso. O jogo sempre está desequilibrado, não há apenas combinações diversificadas de um mesmo elenco de fatores. A arte tende a se desenvolver onde há

maior poderio econômico, passando a servir para legitimá-lo. A comparação sugere que nada se cria em figuras, casas e normas, exceto novas combinações, como um eterno retorno do mesmo, em que tudo já estivesse previsto numa mente divina. Embora se preste assim atenção ao retorno de tópoi e estruturas profundas, a história se tornaria necessária e sagrada, repetição da historiografia vigente. Essa crença atende tanto ao desejo de não se deixar corroer pelo tempo quanto ao endosso da dominação pretérita pelos dominadores atuais.

Mesmo que a graça do jogo esteja na equidade das mesmas peças iniciais, das mesmas regras e da alternância de jogadas, o que se busca na possibilidade infindável de combinações, na recuperação do que parece perdido, na destruição implacável do adversário, é a desigualdade. A história da arte não tem tanta justiça no percurso, mas também acaba preservando apenas poucos. Mais sutil e cruel que o boxe, o xadrez divide o mundo entre bem (eu) e mal (o outro), é capaz da indecência de o cavalo faturar a rainha na frente da torre, buscar a jugular do outro e não parar enquanto não matar o rei. A história da arte não é mais decente.

O artista que auratiza o poder tende a ser apoiado por ele, não só na proporção direta de suas qualidades e sim de sua serventia. Quando se contrapõe, pode ser ignorado ou sufocado. Se ele tem, no entanto, qualidades que façam a sua obra ter grande repercussão, passa a ser vigiado como perigoso e pernicioso. Quanto maiores suas qualidades tanto mais vigilância desperta. O mais cômodo é ignorar as críticas implícitas na obra. Se o dissidente não pode ser ignorado nem abafado, pode ser eliminado como por acidente. Tudo parecerá acaso, exatamente por não ser. Quanto maior o talento, maior o perigo. Ele é duplamente perigoso para dentro e para fora. Como em geral é apenas ignorado, ele parece inimigo de si mesmo, culpado por tudo o que passa. Esse exílio do presente pode se tornar, contudo, condição de possibilidade para fazer algo que vá além do presente.

A obra é o legado do pensado pelo artista. Se ele delega o pensar a outros, como nas encomendas do poder, ele abdica de pensar a fundo, por si, para só pensar detalhes de execução. Assim ele abdica da arte, para se dedicar ao artesanato. Pensado como gênio, o artista é visto como mensageiro dos deuses, como aquele que intui a essência

das coisas: em vez de respeito pela obra, gera-se temor reverencial, que abdica de pensar as obras, vendo seus problemas.

A lógica do poder é acabar com quem ele supõe que possa ir contra ele. Pensadores foram difamados (Nietzsche, Heidegger), tirados do cargo (Fichte, Hegel, Fiori, Bornheim), censurados (Kant, Marx) ou envenenados de modo aberto (Sócrates) ou oculto (Descartes), tiveram de fugir para não ser mortos (Platão, Aristóteles), ir para o exílio (Eurípides, Ovídio, Voltaire, Ernildo Stein). Tais eventos não são detalhes biográficos secundários nem pertencem apenas ao passado ou a lugares distantes: eles têm tudo a ver com a obra que foi produzida, são índices da diferença entre o que podia ser dito e o que se queria dizer, não se resumem à palavra de quem se beneficiou com o silenciamento. Continuam ocorrendo, tanto mais quanto menos se quer reconhecer. Pensar é perigoso. Ser artista é um risco. Ser perseguido não garante, porém, grandeza nem permanência à obra. Com a morte do autor, ela fica abandonada à própria sorte.

Lavoisier repetiu norma antiga ao dizer que na natureza nada se perde, nada se cria, tudo se transforma. Esse “nada se cria” significava aí, no entanto, “nada se cria a partir do nada”, contrário ao pressuposto da criação divina a partir do nada, um nada que seria tudo: a vontade divina. Do nada, porém, nada se cria. Se tudo se transforma, tudo se recria. Criar parte do existente para negá-lo firmando a existência de algo que antes não existia: é uma afirmação por negação.

Nenhum artífice cria do nada. Ele sempre parte de materiais existentes. Se tudo se transforma, nada é absoluto. Não há O Nada: ele seria um ser. Todo ente tem nele a ausência do que ele não é: há nada em tudo. Nenhum ser é o ser. O ser é nada, mas nada não é o ser. Se tudo se transforma, tudo também resulta de criação; se tudo se transforma, tudo acaba se perdendo. Não há obras eternas, ainda que algumas perdurem por séculos.

Na arte se procura preservar o que merece perdurar por mais tempo, algo que deve ser extraído e retirado do fluxo provisório das coisas por ter significação profunda em outras épocas e regiões. Com o tempo, as obras são relidas de tal maneira que elas já não são mais as mesmas, idênticas ao que elas haviam sido. Obras que parecem inquestionáveis podem longos períodos podem ser esquecidas. Grandes

autores, como Homero e Shakespeare, foram esquecidos e desconsiderados durante séculos. Os deuses de hoje são o olvido de amanhã. Os olvidados de hoje continuarão em geral olvidados depois de amanhã.

Embora os fatores que determinam mudanças de estruturas axiológicas sejam de natureza histórica, a história real é menos uniforme e harmônica do que pretende o discurso dominante. Em cada época há tendências díspares, não apenas uma escola que dita tudo. O que não significa nada para o poder atual ou o que ele vê com maus olhos consegue às vezes sobreviver e ressurgir noutra época ou região. A arte é um espaço para manifestar inquietações e diferenças. Nela se projeta o desejo de que o melhor perdure. Trata-se de um desejo encorpado na obra, não de um fato. Ela administra o desejo, encapsulando-se. Constrói muralhas ao redor de si, distanciando-se do mundo. Assim ela se torna um fato, sem que declare que pretende ser melhor. Frente a circunstâncias hostis, o colecionador tenta construir com a beleza um muro de contenção. Tem nela refúgio e consolo, mas acaba refém do que nela se nega.

O entendimento conceitual permite apreender aspectos lógicos das obras, remetendo a vivências e intuições os transcendem e induzem ao confronto entre elas. Pela comparação se entende a diferença da obra, delineando sua identidade por contraste em relação a obras com as quais ela tem relações de semelhança e divergência. A comparatística é usada para entender essa diferenciação, mas ela deve ser objetiva no método. Não se compara o que um sujeito acha que se pode comparar. Não se trata de associações arbitrárias e sim de correlações fundadas nos objetos, embora a intermediação se dê na vivência individual da obra.

Nos séculos XIX e XX, houve a aceleração dos movimentos de vanguarda, por causa da concorrência típica do capitalismo e pela liberdade que a arte conseguiu ao não ficar mais tão sujeita quanto antes ao mecenato da Igreja ou da aristocracia. A comparatística pode apreender de um modo mais objetivo que os manifestos o que seria a novidade da “vanguarda”, mesmo que ela acabe demonstrando quão antigos são os supostos procedimentos novos e as ideias que eles querem transmitir. Enquanto desvenda quão antigos são os modelos retomados, as variantes propostas, as limitações dos horizontes das vanguar-

das, ela pode demonstrar também, fora do entusiasmo dos adeptos e do horror dos inimigos, o que há de inovador e relevante. Ela é um modo de ir além dos juízos de entendimento, ao induzir à melhor percepção e vivência das obras.

Quando uma obra não é apenas inovadora na forma, mas pensa impasses cruciais da época, ela tende antes a ser neutralizada, esquecida e escondida do que a obter apoio para atuar criticamente e aparecer como “vanguarda”. O que se apresenta como vanguarda na mídia é o que convém ao *establishment*, que lhe dá força para que não apareça quem realmente possa dizer o crucial que incomoda. A inovação formal serve então para requestrar conteúdos antigos e demarcar a diferença de um grupo novo no poder. Torna-se importante o desimportante para que não se pense o que mais importa. Isso não torna verdadeira, porém, qualquer crítica nem melhor o que for marginal.

O “vanguardeiro” supõe um exército a segui-lo. Assim não só ele se sente importante como é tornado importante na mídia. A necessidade pessoal de aparecer pode ser inversamente proporcional ao talento. É uma compensação. A qualidade artística de uma obra não é diretamente proporcional à inovação, ainda que o gênio crie normas próprias, desobedecendo a regras consolidadas. Fazer “arte de vanguarda” tornou-se moda no “moderno”, como se a pretensão de ser “vanguarda” fosse garantia de qualidade e não reflexo da necessidade de oferecer uma obra diferenciada para conseguir compradores e espaço na mídia. Para a mídia reacionária, é conveniente apresentar como vanguarda o que não vá questionar as estruturas fundantes do poder que ela representa.

A “vanguarda” é uma expressão do mercado, não a negação do capitalismo. Este precisa de inovações na técnica e nos produtos para vencer a concorrência e aumentar a taxa de mais-valia, sua razão de ser. Quem erra o passo fenece. A vanguarda supõe um exército de interesses econômicos, ideológicos e políticos marchando atrás. Mesmo a vanguarda socialista tem sido pensada nesses termos.

A “vanguarda” é antes o oblívio de pré-requisitos artísticos do que um padrão elevado de referência. Supõe que teria valor qualquer coisa que se fizesse conforme seus manifestos. Ela influencia o gosto, de maneira a parecer não ter valor o que não faz parte dela. É uma dita-

dura sob a aparência de libertação. Profetiza a própria ultrapassagem, mas com a pretensão de que tudo passa por ela. A história da arte abre, porém, caminhos inesperados, não segue o que é ditado.

Um estilo de “vanguarda” tem boa chance de aparecer não só ao servir a interesses do mercado, mas quando serve para desviar a atenção do mais crucial, preenchendo espaços e apresentando como novo o que não é novidade. Tem servido para que não se atente ao que pode ter um efetivo caráter revolucionário. A “vanguarda” pode até servir a um governo que queira usar sua diferença como grife estilística. Logo se descobre quão atrasada é sua novidade. Ela tem sido confundida com experimentalismo formal, tanto mais se dizendo revolucionária quanto mais se dispa de conteúdo realmente crítico e inovador.

A história real da arte costuma ser diferente do que conta a história oficial. O último que o poder quer é uma criatividade que faça pensar um mundo alternativo ao implantado e que o faz ser governo. Em crônicas e artigos de jornais, pode-se perceber com nitidez onde os autores param de escrever, onde cessam o seu dizer. Aparece então como escritor quem não tem o que dizer para que não apareça o escritor que realmente diria o crucial. Mesmo que o público não perceba o não-dito, há uma expectativa de ampliação do dizer que não é atendida.

A mídia e as editoras tendem a dar mais espaço a autores disfarçadamente inócuos, mas dizendo que dizem o mais relevante, embora incapazes de expor questões nevrálgicas. Na escola, fica-se apregoando como única arte um conjunto de nomes e obras das oligarquias pretéritas, um discurso inócuo, mas adequado a interesses e perspectivas do *stablishment*. Como é o único que aparece, parece ser o único que poderia aparecer. Quem não tem alguma forma de poder não consegue concretizar nem difundir sua obra e acaba desistindo.

Esse contexto busca tornar importante um dizer que nada relevante diz à razão crítica, mas reitera a doutrinação do cidadão médio. O texto que se torna discurso oficializado passa a ser leitura obrigatória nas escolas e nos vestibulares. Recebe poder porque dá poder ao poder. O que diz e faz é favorável à política dominante. Os grandes nomes do renascimento italiano foram servos da Igreja Católica, da aristocracia ou da burguesia comercial. Alguma eventual divergência não podia chegar a ponto de questionar a perspectiva oligárquica. Mesmo

aí, o artista só conseguia ser artista quando ia além do horizonte previsto pelo mecenas. Fatores externos são interiorizados de tal modo nas obras que eles parecem naturais, e não apenas uma possibilidade entre outras. Só assim conseguem aparecer publicamente.

5. O SAGRADO E O PROFANO

O mecenato dita o que o artista deve ou não fazer. Quer ser legitimado pela arte. O que se chama de “arte” medieval, renascentista ou barroca europeia está sob o ditado do mecenato. É preciso rever o que resta de arte sob as obras. O *design* procura auratizar mercadorias, tornando-as mais palatáveis à venda; a auratização do mecenato quer a propaganda do mecenas e da ideologia que ele representa.

O “ser da arte” tem sido determinado assim pela vontade do poder. Correto parecia ser o que lhe era adequado, não aquilo que rompia com interesses da oligarquia civil, militar ou eclesial. Tais obras não perduraram apenas por sua qualidade estética, mas pelo que consagravam. Embora igrejas tenham sido reformadas, reis tenham sido apeados do trono e repúblicas tenham sido proclamadas, não houve uma revisão proporcional dessa arte legada. As novas elites se viram como herdeiras das antigas. Ainda impera o temor reverencial que havia diante da nobreza. Retratos de aristocratas são vendidos em leilões por famílias que deveriam guardá-los. O capitalismo, abrindo a compra e venda de obras de arte para outros estamentos, permitiu o trabalho livre do artista, em contraposição à servidão anterior.

O poder é mais esperto que a maioria que se submete a ele. Ele tem a capacidade de distinguir quem tem talento para fazer sua consagração de modo que não pareça apenas propaganda. A propaganda funciona melhor quando se disfarça de arte, fingindo não ser propaganda. Uma obra religiosa não é artística, pois o que a orienta e constitui é o vetor da propaganda, que tem finalidades bem determinadas. Isso não impede que haja boas obras de arte resguardadas em templos e que seja possível ressuscitar como artísticas obras que costumavam ser consideradas religiosas. Goya pintou de modo realista a rainha de Espanha, que era feia e se reconheceu com agrado no quadro: “essa sou eu”. Consagrou com sua arte a realeza, que depois o exilou.

O *Gilgamesh* era um texto sagrado para povos da Mesopotâmia; a *Ilíada*, para os gregos; o *Antigo Testamento* da *Bíblia*, para os judeus; o *Novo Testamento*, para os cristãos; o *Alcorão*, para os muçulmanos. Cada um acha que só o seu é sagrado. Partindo de vetores históricos são ficções de cunho mitológico e tom elevado. Se a leitura laica de Homero é aceita como correta desde a morte dos deuses helenos e a do *Gilgamesh* ninguém mais põe em dúvida, a *Bíblia* não é lida como ficção por judeus e cristãos, pois impera o tabu religioso, sem que se ouse fazer sua releitura. No *Alcorão*, o discurso exige ser reverenciado como revelação divina, para adquirir autoridade indubitável. A sacralização quer absolutizar o que é relativo. Tanto mais tenta impedir que se questione quanto mais problemático é o que afirma. A exegese religiosa tanto mais gera argumentos quanto menos eles se sustentam.

Um texto pode ser sagrado para um receptor e ficção para outro. Não é porque ele fala de divindades que o leitor precisa crer que elas existam e que aconteceu tudo o que se conta sobre elas. Ele tem nele um tom sublime, porque ele se vê no limiar entre o divino e o humano. Cada um considera os outros demais textos sagrados como errados em sua pretensão: embora se refutem mutuamente e procurem a racionalização da crença pela exegese, eles tendem antes a se aliar do que admitir a razão crítica, a se aliar no engano de não se perceberem como a ficção que são. Por mentirem sobre si, pretendem ser verdade absoluta. Cabe à hermenêutica superar a exegese.

Se a dominante textual dependesse apenas da consciência do receptor, este teria o direito de projetar nele o que quisesse. Então cada um poderia atribuir o caráter que quisesse à obra. Ela é, porém, o que ela é, mesmo que diga o contrário. O texto religioso, considerando ser palavra divina, cultiva o estilo elevado. Há uma hipérbole do narrador, que se declara porta-voz de Deus e se arroga o direito de impor sua versão como fato. Quem se declara humilde servo de Deus se acha tão especial que só a um Deus ele pode servir. Ao se apresentar como representante do divino, nega a humildade. É hipocrisia.

Quando uma ficção é vista como texto sacro, perde-se a noção do que ele é. Distorce-se tudo. A exegese se torna deformação, abdica de pensar fazendo de conta que é a única a pensar. Não consegue uma leitura sensata, capaz de perceber contradições e irracionalidades. Quan-

to mais avança nos detalhes, mais se perde nos pressupostos. Quanto mais explica, mais se complica. Em vez de esclarecer passagens obscuras, perde-se no próprio obscurantismo.

Quando o texto considerado sagrado passa a ser lido como ficção tem-se, com a morte do divino, o reconhecimento implícito da natureza fictícia do texto. Essa morte arrasta consigo o caráter sacro de toda a pintura, escultura, música, encenação ritual ou arquitetura feita em seu nome. Seja na morte dos deuses antigos, na morte de Jeová, de Alá ou dos deuses cristãos, há um imenso naufrágio do divino, que deixa de navegar no dia a dia das pessoas, não tendo mais influência em suas decisões existenciais. Isso obriga a rever o sentido de toda a produção cultural feita em seu santo nome.

Há o que resiste à releitura e se adapta aos novos parâmetros hermenêuticos, há o que continua submerso no inconsciente coletivo, assombrando sonhos e pesadelos. Como muitos preferem manter a fé numa vida após a morte, pois isso lhe dá consolo, ânimo e sentido, as religiões continuam mantendo seus rebanhos e seu modo de ler. Assim como dentro do templo não se permite uma fala divergente – esse espaço junta o povo, sem ser livre – a mente do crente se proíbe outro discurso. O monoteísmo tem uma forte propensão ao totalitarismo.

Quando o texto ficcional é posto no cânone nacional ou é considerado um grande clássico, ele é transformado em algo sagrado, não se pode mais duvidar dele. A canonização é uma sacralização. O texto considerado sagrado é uma ficção que não se reconhece mais como ficção. A leitura sacralizante é, portanto, um falseamento da natureza do objeto. Quanto mais errônea, tanto mais acha que está certa. Ela precisa ser dogmática para sustentar seu engano. Há um paredão nela em que o argumento não adianta. Não vale a pena insistir. Melhor deixar que continue supondo que está certa e seguir adiante. Ela só admite o que esteja de acordo com o seu parâmetro. Confunde verdade com o que aí seria correto.

A leitura religiosa se considera tão certa em seu paradigma que ela nem se considera projeção de um paradigma: tem certeza de que outra leitura é falsa. Ela quer que se creia no que ela crê, ela não questiona seus pressupostos: faz sua racionalização. Que ela esteja correta dentro de um parâmetro não significa que seja verdadeira. Se uma es-

tátua do deus Hermes foi enterrada pelos sacerdotes em Olímpia como religiosa, para fugir à sanha dos iconoclastas cristãos por volta do ano 100 D.C., como ela foi desenterrada quase dois milênios depois? Como antiga estátua religiosa ou como obra de arte? Se como objeto de culto, seria preciso recriar nos deuses antigos para captá-la bem. Se como arte (o que não exclui a dimensão de documento de um culto desaparecido), isso só é possível porque desde o início ela já era arte. Os gregos procuravam representar seus deuses do melhor modo possível: o artístico. É preciso entender o que o deus era como significação, como proposição filosófica, figura ideal do homem, para se conseguir entender a estátua como escultura. A crença distorce a vivência ao traduzi-la a seus termos.

Para se aproximar da verdade é preciso que a coisa tenha a liberdade de se mostrar plenamente, assim como o sujeito precisa ter a liberdade interior para permitir que ela se exiba em sua diversidade, que pode ser adversa e perversa. O que está na coisa não é ditado pela consciência, assim como algo é belo só porque se supõe que seja. Se o gênero artístico e a natureza da coisa fossem ditados apenas pela “consciência do receptor”, então se tornaria arbitrária a relação entre a função estética e as demais funções, a arte seria redutível a impressões.

Por que a ficção pode ter a pretensão de ser mais verdadeira do que religião? A religião finitiza o infinito, para poder se apresentar como voz da infinitude e assumir o poderio e as benesses da particularização. Ela se apresenta como o que ela não é. A ficção tem ao menos a sinceridade de se apresentar como ficção, sem a pretensão de ser a realidade nem a última palavra que possa ser dita sobre qualquer assunto. Ela é mais verdadeira por não querer se passar como realidade, ainda que ela reproduza aspectos da realidade. Para ser verdadeira, ela não pode ser apenas cópia, pois precisa modificar e transformar dados referenciais para conseguir imprimir-lhes cunho significativo.

Ainda que se disfarcem de crenças coletivas, os mitos antigos também eram ideologias de classe, assim como o são os mitos atuais. Há mitos específicos, como o mito jurídico, o mito da arte clássica, o mito do eurocentrismo. Embora os helenistas se inclinam a acreditar nos mitos antigos, a crença nos deuses é hoje, para a tragédia grega, antes um prejuízo à validade da obra do que aquilo que lhe dá efetivo sentido. Ela pode ser levada em conta na interpretação, mas não é pon-

to de partida nem de chegada. Não é uma abertura racional ao imponderável, a tudo o que não pode ser previsto e entendido por conceitos, mas uma explicação falsa, que atrapalha o bom desenrolar da ação e o entendimento do que é encenado. É preciso ver o que está sendo repassado através deles. Não existe “verdade revelada pelos deuses”, não existe “vontade divina”, não existe “fatalidade”.

O helenismo não costuma ter distância crítica quanto ao mundo grego antigo, por exemplo, em relação ao escravismo, à discriminação contra estrangeiros, a repressão às mulheres, as crenças religiosas, a aristocracia de sangue. Ele acredita que os gregos acreditavam, e isso lhe basta, não vê aí um problema. Saindo-se disso, não se pode mais fazer uma “arte neoclássica” nos moldes do século XVIII, replicando as crenças, assim como se torna frágil toda produção estética baseada em pressupostos religiosos que a razão crítica não pode aceitar. A comparatística não costuma aprofundar tais questões, ainda que básicas. Ela é um instrumento da filosofia tanto quanto ela precisa se valer desta para intuir as questões em que mergulha seus dedos.

Os romanos mantiveram e reproduziram os templos gregos, rebatizando os deuses. Os cristãos antigos eram iconoclastas e destruíram boa parte do patrimônio cultural helênico. Em alguns casos, a adaptação de templos a igrejas fechou as colunas externas e demoliu a cela com a estátua da divindade para colocar o altar. Equivale a poupar a vida do prisioneiro de guerra para fazer dele um escravo. Todo o espaço passou a ser ocupado pela voz do padre, sem lugar abrigado no templo para se conversar. O monoteísmo fez uma arquitetura totalitária, que vedava todo o espaço a uma voz estranha à do sacerdote.

O que, em Paris, havia sido um palácio de governo, feito para expressar a grandeza ideal do rei, foi transformado em museu, que abriga a grandeza da arte; o que era um templo cristão pode ser transformado em local de shows, ringue de patinação ou restaurante, como vem acontecendo aos milhares na Europa ocidental. Um palácio das artes pode virar supermercado e depois usado como centro de culto; o que era escultura religiosa, pode se tornar peça de decoração. Assim, em diferentes gêneros, as obras mudam de função.

Espera-se, no entanto, que o caráter artístico seja algo permanente, mesmo sendo uma identidade construída em meio a diferenciações.

Ele não é “função”, pois esta é uma conexão de meios a fins. Tais conexões servem para explicar utilidades e manipulações ideológicas, mas não conseguem abranger o diferencial artístico. Enquanto predominar a leitura religiosa de uma obra considerada sacra, ela não chega a ser vista como arte, embora haja elementos estéticos presentes: o estético não é aí uma estrutura válida por si, pois é apenas um trampolim para algo tido por mais elevado: propaganda do dogma, difusão da fé.

A filosofia da arte também considera a obra como instrumento, mas da filosofia, para a exposição do que ela considera ideia: usa a obra como trampolim para chegar ao espírito absoluto (mesmo que não exista). Nesses casos, a liberdade da obra é atrelada a interesses e pontos de vista alheios, é usada para reforçar preconceitos. Além de poderem ser arte arquitetônica, templos podem abrigar obras de arte, até obras que sejam capazes de ir além do horizonte da propaganda religiosa, assim como obras postas em palácios da realeza, quando eles foram transformados em museus, puderam ser apreciadas sob outro vetor.

Não se trata, porém, de mera alteração de “dominante”, seja externa, pela mudança de regime política, seja interna, pela passagem de obra de culto a artística. Esta é uma explicação que parece pragmática, mas é banalizadora. Seria como se a verdade da obra residisse no sentido que lhe fosse atribuído, ou seja, existiria na consciência do autor ou do receptor, individual ou grupal, sendo reduzida às dimensões do contexto. A arte é uma coisa objetiva, pois existe em forma de obras concretas. Nunca foi só “metafísica”.

A obra de arte, como ente corpóreo, resistiu à tendência neoplatônica de valorizar só o abstrato e espiritual, em detrimento do “material”. A pretensão hegeliana de chegar ao Espírito Absoluto, sendo a arte algo primitivo por não ser apenas abstrata, é enganosa: não há nada absoluto, não há totalidade, não há espírito sem corpo. No estudo da arte, a Estética está para o corpóreo assim como a Filosofia da Arte está para o espiritual: a superação do neoplatonismo exige a superação de ambas. A arte não será substituída pelas ciências porque ela tem um alcance reflexivo concreto que não é dado a estas e também não à filosofia.

Não basta um sujeito, individual ou coletivo, por mais poderoso que seja, decretar que algo é arte. Com a astúcia da raposa ou/e a força do leão, pode impor sua opinião. A verdade aí está na vontade do

poder. Ele impõe porque isso é do seu interesse: o poderoso é escravo dos interesses do poder. A arte é, no entanto, algo interessante, sem ser interesseira nem se confundir com interesses. Como todo objeto é mediado pelo sujeito, não basta declarar que o sujeito apenas reconhece o que a obra é. Os crentes gregos podiam não perceber o caráter ficcional da obra de Homero assim como a Idade Média não reconheceu a importância dele como artista. Não se reconhecer, por longo tempo e em diversos meios, a natureza e o sentido de uma obra não faz com que ela seja ou deixe de ser o que ela é.

Tanto o “texto sagrado” propõe ser a revelação de uma “verdade superior” quanto se acredita que seja a vontade divina tornada palavra. A definição filosófica – de Aquino a Hegel – de que o belo é a aparição sensível da ideia – é teológica e neoplatônica: o espírito divino que apareceria no texto sacro é traduzido pela aparição da ideia na coisa bela. Do mesmo modo, o espírito divino se teria feito carne em Cristo, o abstrato se tornaria concreto. Não existe, porém, o mundo das ideias como algo anterior a qualquer existência, como não existe um deus e um céu acima dos homens que os imaginaram. Aquino declara sua crença em Cristo sob a aparência de definir o belo. É uma transposição.

A grande obra de arte não se deixa reduzir a conceitos, crenças ou sentimentos primários. Ela não é um cocho em que o filósofo vai pastar ideias. Ela não é a demonstração de um conceito, de um dogma, de um sentimento fixo. Ela é sempre contraditória, uma abertura para a infinitude, a intersecção do ontológico com o ôntico. Ela está fora do puro entendimento conceitual, embora precise de conceitos para ser construída e melhor percebida.

O conceito deriva da seleção de elementos idênticos que se encontram entre entes cujas percepções são diversas: ele é uma definição finita, na qual cabe um número indefinido de fenômenos. Ele é analítico, finito, claro e distinto. A ideia é sintética, com abertura para a infinitude, complexa em sua abrangência, recusando-se a se deixar definir por conceitos. A ideia de liberdade só tem sentido quando contraposta à necessidade como algo que a integra.

O conceito está para o entendimento assim como a ideia está para a razão. Sendo a ideia mais complexa e elevada que o conceito, este não consegue defini-la, pois, quando tentar fazer isso, ele a reduz

ao conceitual e trai a sua diferença. A ideia exige mais esforço de apreensão do que o conceito e não pode ser reduzida à lógica formal. Ela não é apenas um conglomerado conceitual e não é uma estrela fixa do mundo das ideias ou da mente divina. Ela envolve sentimento, imaginação, vivência, empatia, disponibilidade, além de tudo o que se exige para chegar ao conceito.

A grande obra de arte ou de filosofia não só expressa ou exprime ideias como algo já existente antes dela. Pelo contrário, é com ela que essas ideias passam a ter existência. Há algo de “sagrado” na “ideia”, não só pelo respeito que merece como algo único, mas por ser o nível mais elevado que o homem é capaz de gerar. O dogma resulta da desistência de pensar. Ele fracassa no esforço de ascender a esse plano mais elevado da ideia, mas acha que o transcendeu por crer no mistério do saber divino. Quem fica preso a crenças, não tem a abertura e a energia para se alçar a esse nível mais complexo e amplo das “ideias”. Dizer que a *Bíblia* é literatura não é rebaixá-la, mas dar-lhe a oportunidade de ser o que ela é: uma forma de arte, ainda que isso não seja admitido pela exegese religiosa. Tem-se nisso, porém, outra concepção do que seja a ideia.

A arte comparada poderia ajudar a entender os gêneros e a transição entre eles, já porque compara arte com arte e com o que não é arte. Ela precisa se abrir para o que opera com signos, ler o mundo como significativo. O poeta percebe a linguagem dos entes e das cenas para preservar sua significação a outros. É preciso dar o passo complementar da semiótica da cultura, introduzindo sistemas não artísticos na comparação e entendendo que arte é linguagem não redutível a esquemas formais de signos. As palavras não são signos arbitrários, mas socialmente necessários entre os falantes: não produtos de convenções formais e sim das relações entre trabalho e realidade. Imagens podem ser alteradas e sua mentira pode ser proporcional à semelhança que pretendem ostentar com a coisa significada. Não cabe uma hierarquia entre identidade e não identidade de signo e coisa significada, já porque são diferentes por natureza.

A coisa não é “significada”, no sentido de que o signo lhe daria significação. Pelo contrário, ela é que gera a significação na medida mesma em que representa a verdade da coisa aparecendo. O signo não

se divide apenas em significante e significado, como se este fosse gerado por um jogo de diferenças entre elementos daquele. É um engano formal. O sentido de um signo pode ser o contrário do significado na ironia. O “significante” não gera a significação, esta não surge dentro do suposto sistema fechado do signo.

O pragmatismo americano se engana ao supor que a verdade resulta sempre da comprovação da hipótese na prática: o médico pode diagnosticar uma laringite e receitar um antibiótico, que vai fazer efeito sobre a infecção pulmonar não diagnosticada por ele: o tratamento é correto para um diagnóstico insuficiente. Outras vezes se sabe que determinados tratamentos funcionam, sem que se saiba bem por quê. Transferir para a técnica a verdade é esquecer que ela está antes na ciência do que em sua aplicação.

Não há um “código” único para conhecer arte, mas é preciso dominar diversos códigos para entendê-la. Não basta, porém, entender: é preciso sentir, imaginar, intuir, construir. Mais que língua, ela é linguagem. Ler obras de arte como textos é parcialmente válido, já que diversos códigos participam de sua constituição. A semiótica não resolve a grande arte. O problema reside em querer reduzir as obras a códigos, sem perceber que elas fazem um uso muito próprio deles, para construir algo que não cabe mais neles nem na “semiótica” que se entenda como aplicação de um sistema *a priori* de deciframento. É preciso um passo na direção de uma hermenêutica da arquitetura, da pintura, da escultura e assim por diante: as obras são “interpretações do mundo mediante um heterocosmos”. É preciso evitar a exegese dogmática, que busca sempre racionalizar crenças, sendo incapaz de questionar os pressupostos para entender com mais acurácia o texto.

Na escola de Praga se definiu a arte como a obra em que a função estética seria dominante, sendo esta definida simplesmente como o não-utilitário. Isso permitiria distingui-la de obras em que elementos estéticos são utilizados como fatores secundários. Não é por algo não ser útil que se torna arte. A arquitetura modernista caiu várias vezes na falácia de considerar a obra tanto mais artística quanto menos funcional fosse. Embora a obra de arte não se reduza a uma utilidade determinada, isso não significa que ela não serve para nada.

Arte não se reduz a função. Esta é uma conexão de meios a fins. Isso confunde a obra de arte com o utensílio. Se arte não se reduz a função por não ser utensílio, também não tem sentido falar em “dominante”. Um martelo tem a função dominante de pregar pregos, mas pode servir também para arrancar pregos, martelar o dedo, golpear a cabeça do inimigo. Ele sempre “funciona” para algo. Um templo religioso também cumpre suas “funções de culto” e, como tal, ele não é arte. Um palácio pode abrigar um governo ou um museu: consegue desempenhar funções diferentes.

A chamada “função estética”, como projeção do princípio de equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, define a arte como dicionário. Embora haja equivalências e harmonias na obra de arte, seu funcionamento não é função nem estética. A “função estética” não constitui sua “dominante”, já porque a arte, como exercício da liberdade, não quer dominar; e ela não quer ser “função”: o estético é uma não função, mesmo que a obra não seja antifuncional. Um palácio é um utensílio enquanto algo planejado e usado para atender a necessidades de quem vai nele exercer atividades de governo, mas só se torna arte se consegue expressar algo como a grandeza daquilo que nele se faz. Ele se torna monumento, grã-escultura.

Arte não se impõe: ela se expõe. A função de algo é um funcionamento instrumental, um meio que serve para atender a uma finalidade, que a constitui e lhe dá validade. A função impõe a forma ao utensílio. Ele é tanto melhor quanto mais sua forma e seu material servirem à função que ele deve desempenhar.

A obra de arte não é feita para atender determinada utilidade, embora ela seja estruturada de modo tão organizado e detalhado como se toda ela fosse feita para cumprir funções. Ela é perfeita quando não se pode retocar essa adequação a algo que não é prático, imediato. Ela é significativa, ainda que não redutível a um significado único. Ela busca expressar e concretizar de modo único uma ideia complexa, contraditória e intangível.

O estético não é redutível a uma finalidade, pois a arte se constitui num horizonte que transcende qualquer finalidade imediata. Por mais finalidades que sejam atribuídas a obras de arte – as arquitetônicas são as que melhor evidenciam serem feitas para atender a funções –, a di-

menção estética nelas se constrói a partir do que é útil e funcional, para ir significativamente além. Há uma diferença entre um galpão e uma obra arquitetônica artística. Ela é mais que o funcional, algo que é festa, celebração, exaltação vital: tem, por natureza, um caráter muito diferente do que é apenas utilitário. Ela está para o feriado como o utensílio está para os dias úteis da semana. Não vale, porém, a falácia de se considerar mais artística a arquitetura que pior cumpre funções práticas.

A arte não é apenas um documento de uma época ou lugar, ela não se deixa reduzir a peculiaridades de um espaço e tempo. Pelo contrário, ela passa a valer quando consegue, em sua concretude, representar, utilizando-se de todas as figuras que a retórica, a semiótica e a estética possam desenvolver, algo que é mais “ideal”, mais “ideativo”, mais “universal” do que tais conceitos conseguem apreender. A redução da obra a documento convém ao horizonte de quem não consegue ou/e não quer apreender a conjunção de sentimento, compreensão, imaginação e liberdade que nela interagem e se conjuminam num processo que não é redutível a qualquer um desses aspectos. A grande arte se dá num patamar mais elevado que o entendimento conceitual, a afetividade mais ou menos inibida, o gosto da moda, a propaganda comercial, a promoção de governos, igrejas e grupos. Ela pode ser a culminância do humano.

A voz da esfinge* ou ontologia da obra de arte

Ricardo Teixeira Veiga

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Num ensaio antológico, “A origem da obra de arte”, Heidegger (2010) critica a filosofia estética tradicional, propondo-se a decifrar o significado da arte, a partir da investigação fenomenológica de obras de arte reais.

A abordagem do autor é parte de um programa ambicioso de desconstrução da metafísica ocidental. Heidegger advoga um retorno à problemática do ser, questão fundadora da ontologia, porém negligenciada na filosofia a partir de Platão, devido à preferência pela inquisição natural da essência de entidades específicas.

Heidegger propõe-se a analisar o originário da obra de arte, percorrendo o círculo hermenêutico que a relaciona com seu suporte físico e contexto cultural, supondo que a apreensão do significado da arte só pode ser feita a partir do entendimento integrado de parte e todo.

Para Heidegger, o subjetivismo no enfoque estético da moderna tradição da filosofia estética eclipsa a verdade da obra de arte

* Na mitologia grega, a esfinge é um demônio causador de destruição e má sorte, de acordo com Hesíodo, filha da Quimera e de Ortro. Amplamente representada em pinturas de vasos e baixos-relevos, normalmente como híbrido de mulher, com corpo de leão alado, cauda de serpente e asas de águia. Personagem da peça Édipo Rei, de Sófocles, propunha um enigma aos viajantes, devorando-os quando não eram capazes de respondê-lo, suicidando-se enfim quando Édipo resolve o quebra-cabeça (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfinge>, acesso em 17 de junho de 2012).

(THOMSON, 2011). Por isso, o autor não se interessa pelo impacto da obra no público como fonte de experiência estética, tampouco se interessa pela obra como expressão da visão de seu criador (DREYFUS, 2005).

A perspectiva de Heidegger é misteriosa, pois, para ele, “o que é a arte deve-se deixar depreender da obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 39). Para entender suas ideias, realizou-se abordagem do seu ensaio em duas etapas. Inicialmente buscou-se uma interpretação direta do texto, de inspiração fenomenológica (SOKOLOWSKY, 2000), orientada pela intuição poética. Os resultados da primeira etapa foram complementados pelas interpretações autorizadas de Thomson (op. cit.) e Dreyfus (op. cit.) das ideias de Heidegger sobre arte.

1. EXEGESE DO TEXTO DE HEIDEGGER E INTERPRETAÇÃO POÉTICA

Segundo Heidegger (p. 39), “o que é a arte deve-se deixar depreender da obra”, interessando aqui a “grande obra de arte”. Heidegger ignora a dificuldade de seleção de objetos artísticos genuínos, sem o apoio de uma teoria anterior esclarecedora do que seja arte.

Mas é essa mesma a proposta de observação fenomenológica: colocar-se abertamente, sem condicionamentos ou tendenciosidades, diante da obra para captar o que ela nos revela sobre sua natureza.

O pressuposto é que obras paradigmáticas, no sentido de ainda manterem sua expressividade e relevância, permitem-nos compreender o significado da arte, a partir da experiência da identidade dos conteúdos nelas representados, em contraste com o background da representação, em termos do que é dado concretamente, oculto, sugerido e imaginado.

Em sua argumentação, Heidegger é provocativo. Inicialmente, compara quadros como os de Van Gogh a espingardas e chapéus que se dependuram na parede; coteja hinos de Hölderlin a utensílios de limpeza, aos quais se misturam nas mochilas dos soldados alemães. Tudo isso, observa Heidegger, porque todas as obras têm caráter de coisa – há cor na pintura, som na linguagem, sonoridade na obra musical - e sua base material não pode ser ignorada por aqueles que apreciam as artes, uma vez que é requisito para sua fruição.

O autor não desconhece também que obras de arte são produções humanas, e que têm certamente função alegórica. No entanto,

insiste que é preciso desvendar o “caráter de coisa da obra”, além da perspectiva do enquadramento estético tradicional baseado em alegoria e símbolo.

Uma obra de arte é um ente, cujo caráter de ser uma coisa a aproxima de objetos da natureza e utensílios. Mas, indaga Heidegger, o “*que é o caráter de coisa*”? O autor responde, avaliando inicialmente três interpretações do pensamento ocidental dominante.

Uma coisa é aquilo em torno do qual se acumulam propriedades – por exemplo, um bloco de granito é duro, pesado, extenso, disforme, em parte opaco, em parte brilhante. Esse primeiro conceito de coisa pode ser resumido como *a substância com seus acidentes*, embora esse entendimento por meio da tradução de nomes gregos para a língua latina seja representativo de um processo histórico de perda de significado, devido à descontextualização cultural.

Intuitivamente, essa forma de pensar a coisa parece ser correta, porque se enquadra facilmente na estrutura simples da relação entre sujeito e predicado, que parece espelhar. Não obstante, Heidegger observa que provavelmente é impossível saber com clareza se, na verdade, não se trata de mera projeção do enunciado discursivo da estrutura proposicional sobre a natureza dos objetos. Ademais, adverte o autor, convém desconfiar de respostas apressadas provenientes de antigos hábitos de pensamento. Por fim, conclui Heidegger, essa interpretação é excessivamente genérica, pois não distingue o ente-coisa do ente-não-coisa, agredindo a coisa essencial, em vez de apreendê-la.

Um segundo conceito corriqueiro de coisa é de “unidade de uma multiplicidade dada nos sentidos” (p. 59). Uma tempestade, por exemplo, são as sensações de umidade e frio das gotas de chuva, associadas aos sons de trovões e do vento, bem como à visão de reflexos dos raios. Porém, observa Heidegger, “as próprias coisas estão muito mais próximas de nós do que as sensações” (p. 59). Dificilmente temos percepções abstratas de sensações, pois normalmente as identificamos imediatamente com objetos, como quando inferimos a aproximação de um caminhão, pelo tipo de ruído escutado. Assim, essa interpretação de coisa a aproxima excessivamente de nós, enquanto a primeira interpretação a afasta de nosso corpo. “Nas duas interpretações a coisa desaparece” (Heidegger, *op. cit.*, p. 61), quando seria preferível deixá-la repousar em si.

Tão antiga quanto as duas interpretações citadas anteriormente, a terceira interpretação é de que *coisa é matéria reunida numa forma*. Essa síntese serve tanto para as coisas da natureza quanto para as de uso, provavelmente ressoando a crença bíblica da criação divina do mundo. A matéria da coisa é a base para sua modelagem artística, constituindo, conforme Heidegger, “o esquema conceitual de todas as teorias da arte e da Estética” (p. 63). Porém, não há evidência de que a distinção entre matéria e forma esteja suficientemente fundamentada, nem que seja originária do âmbito da arte e da obra de arte, porque o conceito de matéria formada é, no fundo, “de tudo, nos quais tudo e cada coisa cabe” (p. 63). Esse conceito serve tanto para qualificar coisas como blocos de granito, quanto para descrever utensílios, como jarras e machados. Heidegger argumenta que, nos utensílios, a forma como contorno não é apenas o resultado da distribuição da matéria, pois a forma determina sua ordenação e distribuição, através da escolha dos materiais conforme suas propriedades esperadas, em função de sua finalidade prática.

Heidegger posiciona utensílios entre meras coisas e obras de arte. Como estas, são produtos do trabalho humano, mas, em comparação a elas, carecem da autossuficiência inerente também às coisas da natureza. Para o autor, coisas são espécies de utensílios sem o seu ser-utensílio, embora seja duvidoso se a retirada de todo o caráter de utensílio revele o caráter de coisa em si.

Apesar de descartar sua validade, Heidegger explica a necessidade de considerar essas três maneiras de determinação da “coisalidade”: “trazer para o olhar e para a palavra o caráter de coisa da coisa, o caráter de utensílio do utensílio e o caráter de obra da obra” (p. 73).

A partir de uma obra de arte, o autor investiga por que o ser-utensílio de um utensílio consiste em sua serventia. Na contemplação de um par de sapatos pintados por Van Gogh, vazios e não utilizados, podem-se apreender significados que nos escapam no cotidiano em que sapatos desaparecem em sua eficiente funcionalidade. Admitamos que os sapatos pintados sejam de uma camponesa, então podemos imaginar caminhadas e caminhos, distâncias percorridas solitariamente ou em grupo. No contato com os torrões, ressoa nos sapatos, segundo Heidegger, o apelo silencioso da Terra, “sua calma doação do grão amadure-

cente e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não-cultivado do campo invernal” (p. 81). Daí pode-se imaginar percalços da camponesa, em sua trajetória do nascimento à morte. Mas somente à noite, quando ela descalça seus sapatos, é possível compreender que a serventia desse utensílio repousa em sua confiabilidade, “que doa ao mundo simples o seu abrigo e assegura à Terra a liberdade de sua constante afluência” (p. 83). Mas a confiabilidade se desgasta no uso contínuo, num processo em que o utensílio progressivamente perde sua serventia.

Assim, Heidegger observa que somente pudemos apreender o ser-coisa dos utensílios pela contemplação desinteressada de um par de sapatos no quadro de Van Gogh. Portanto, “a obra de arte deu a conhecer o que o utensílio-sapatos é em verdade” (p. 85), promovendo o *desvelamento* (“alétheia”, segundo os gregos) do ente. Por isso, conclui Heidegger, a essência da obra de arte é o “pôr-se em obra da verdade do ente” (p. 87).

Heidegger comenta que tradicionalmente tem-se a beleza como essência da arte e que, numa concepção já superada, arte é considerada como mimese do real vigente. Porém, argumenta Heidegger, “na obra não se trata de uma reprodução de cada ente singular existente”, mas da “reprodução da essência geral das coisas” (p. 89). Assim, um poema de valor artístico sobre uma fonte romana, como o de C. F. Meyers, não é a representação literária da essência geral de uma fonte romana, mas sim uma brecha para a compreensão do *Dasein* e de sua relação com o mundo.

Heidegger adverte que o “caráter de coisa da obra não deve ser negado nem deixado de lado” (p. 95), pois em sua autossuficiência, alheia à necessidade de ser útil, a obra de arte repousa em si mesma. Como esfinge nos pergunta: “qual é afinal a relação entre obra e verdade?”.

Inicialmente, Heidegger alude ao papel do artista de retirar a obra de todas as referências ao que ela não é, libertando-a então para seu “puro auto permanecer em si” (p. 97).

Mas, fora de seu contexto primordial, as obras de arte perdem inevitavelmente seu mundo, o qual não pode ser reconstruído, apesar de todos os esforços de preservação ou reconstituição: o ser-obra da obra pertence à sua própria cultura e época, ao âmbito que se abre e vigora através de si mesma.

Na obra de arte, o acontecimento da verdade se dá na inauguração de um Mundo em contraste com a Terra, contra a qual se destaca e ao mesmo tempo contribui para revitalizar. É o que mostra o templo grego, instalado sobre o fundamento rochoso, dele se desabrochando, consagrado e glorificado, “chamando deus para o aberto de sua presença” (Heidegger, op. cit., p. 107).

Ser-obra significa, para Heidegger, instalar um mundo, no sentido de *instituir o sagrado* no espaço vivencial diante de nós, enquanto “as vias de nascimento e morte, benção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser” (p. 109). Nesse sentido, somente o ser humano tem um mundo, porque permanece no aberto, no sentido de potencialmente habitar essa amplidão libertada e configurada pela grande obra de arte.

O Mundo se dá num embate com a Terra, “para onde a obra se retira e o que ela deixa surgir neste retirar-se” (p. 115). Na Terra e sobre ela, o homem histórico fundamenta seu morar no mundo; no que a obra instala o mundo, elabora a Terra, deixando-a ser Terra, sem agredi-la ou importuná-la, pois só assim a Terra se deixa desvelar, mostrando-se no aberto essencialmente como a “que se fecha-em-si” (p. 117). A obra se retira na Terra, mas esse fechamento na Terra não é rígido nem estéril, porque o artista bem-sucedido não desgasta a matéria, mas sim a faz resplandecer e frutificar.

Segundo Heidegger, “instalar um mundo e o elaborar a Terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra” (p. 119), que se copertencem em sua unidade. Essencialmente diferentes um do outro, Mundo e Terra, todavia, não se separam, nem mutuamente se anulam, ao contrário, reciprocamente afirmam sua própria essência e potência, num confronto instigado pela instalação do Mundo pela obra. Esse embate é interiorizado no repouso em-si-mesma da obra de arte, em que se dá o acontecimento da verdade.

Mas, ensina Heidegger, essencialmente, verdade não é adequação, como na conformidade entre coisa e proposição. Tampouco verdade é indicação do que é real, em contraste ao que é aparente. Verdade é *alétheia*, desvelamento do ente, processo que deve ser vivenciado, para se conhecer o que subjaz à ideia de verdade como correção.

Segundo Heidegger, o desvelamento nos desloca para uma essência na qual nos inserimos. Trata-se de uma clareira, circundada por

mistério, em que o ente se manifesta a nós. Nesse aberto, há uma passagem para o “ente que nós próprios não somos bem como o acesso para o ente que nós próprios somos” (p. 133). Essa encruzilhada assinala a possibilidade de autoconhecimento e de conhecimento do mundo. Clareira é também velamento, porque o ente que se aproxima de nós e nos acompanha, mantém-se ao mesmo tempo retraído, de certa forma recusando nossa presença, demarcando o limite do que percebemos e conhecemos. Velar pode assim manifestar-se como recusa ou como dissimulação, quando o ente se dá como algo diferente do que ele é. Poeticamente, Heidegger reconhece então a possibilidade do equívoco e da perdição.

É delicado o equilíbrio entre desvelamento e velamento. Na fronteira, verdade e não-verdade se correspondem, como opostos dialéticos que mutuamente se iluminam, como diferentes possibilidade de manifestação do ente. Por isso, afirma Heidegger, a essência da verdade como desvelamento é regida internamente por uma denegação, ou seja, negação ou recusa desse duplo velar, que encobre, afasta ou dissimula. No aberto da verdade, dá-se o enfrentamento da disputa originária entre Terra e Mundo.

Segundo Heidegger, o ser-obra da obra de arte é um dos poucos modos em que a verdade acontece: na instalação de um Mundo e concomitante elaboração da Terra. Na apresentação mais despojada dos objetos artísticos, quanto mais pura e sem adornos, tanto mais o “ser que se vela é iluminado” (p. 141), reverberando a luz brilhante na obra, sendo então a beleza “o modo como a verdade vigora enquanto desvelamento” (p. 141).

Apesar de toda complexidade, Heidegger alcança enorme clareza na descrição do acontecimento da verdade na obra. Sua hesitação inicial reflete o cuidado necessário no movimento de aproximação do ente, bem como a progressiva superação dos obstáculos das interpretações equivocadas. O lugar de clareira, na fronteira do nada e do mistério, mostra que toda verdade é parcial, talvez até provisória, e não se pode conhecer absolutamente uma obra de arte suprema. Desvelamento do ente na obra demanda esforço de sintonização. Precisamos nos deixar conduzir pela obra, enlevando-nos, para que alcancemos sua natureza primordial.

Mas essa experiência quase mística de contemplação e fusão com a verdade da obra tende a arrefecer. O que aprendemos sobre nós mesmos e sobre a realidade, o que intuímos na obra de arte não é necessariamente preservado, pois o prosaísmo cotidiano tende a retomar seu controle sobre nós. O contato repetido com a mesma obra pode finalmente nos entediar, alienando-nos do Mundo que a obra instala. A alternativa é retomar o caminho da clareira aberta, seguindo-o orientados pelo reflexo da beleza, conduzidos pela poesia até onde vai dar o mistério de todas as coisas.

Como síntese do ensaio, apresento um poema em que, na contemplação de um objeto familiar, traços essenciais da obra de arte, segundo Heidegger¹, são intuídos poeticamente:

DEDICATÓRIA²

Para a mais amada...
A mais querida...
Amiga
Quimera antiga
Fantasma
Fantasia

Trago-te agora
o presente
nulo
puro
isento de todos os sonhos

- objeto em si

avesso das dedicatórias passadas
cujos presentes
eram adornos.

¹ Consagração, abertura para o mistério.

² Poema dedicado à Ana Deister, minha mulher.

2. LEITURAS AUTORIZADAS DE ESPECIALISTAS EM HEIDEGGER

Para Dreyfus (2005), Heidegger atribui a uma obra de arte três funções ontológicas: manifestar, organizar ou articular o estilo de uma cultura a partir de dentro dela. O estilo da cultura está implícito em nossa linguagem, artefatos e formas de agir. Segundo Heidegger, na interpretação de obras artísticas, tendemos a projetar nosso próprio estilo cultural em épocas anteriores, tornando difícil percebê-lo ou perceber o estilo de outra cultura em nossa época.

A arte é um meio que revela o mundo de outras pessoas, tal como os sapatos de Van Gogh mostram o mundo das camponesas para aqueles que vivem fora dele. Além disso, obras de arte integram o estilo de uma cultura, produzindo conhecimento compartilhado intersubjetivamente que se assenta sobre os significados em comum, através de uma linguagem que permite falar sobre a realidade social, manifesta em normas, costumes, celebrações e sentimentos.

Assim, segundo a interpretação de Dreyfus, Heidegger destaca na arte a função ontológica de servir como paradigma articulador do estilo cultural, via sua promoção e glamorização, permitindo que os membros da cultura o vejam e se compreendam. Por exemplo, o templo grego mostra aos gregos o que para eles mesmos é culturalmente relevante e os mantém unidos, numa perspectiva existencial e transcendente, prosaica e ao mesmo tempo poética.

Esse papel de uma obra de arte que funciona efetivamente (pois nem todas as grandes obras funcionam mais) é tão importante para a comunidade que deveríamos compreendê-lo claramente e codificar o que significa. Porém, analogamente ao paradigma kuhniano, a obra de arte resiste à racionalização e pode ser apenas mostrada, pois não existe um sistema de valores e crenças subjacente que possa ser abstraído de obras exemplares.

O elemento explicitado do estilo cultural promovido pela obra de arte é o mundo, ao passo de que o elemento-terra designa a resistência à explicação e totalização. O conflito mundo-terra desempenha funções positivas, tais como, a fertilização da produção criativa e a garantia de enriquecimento cultural associado à história de múltiplas interpretações do significado das obras.

Segundo Dreyfus, Heidegger argumenta que, além de promoverem a compreensão dos elementos implícitos no estilo corrente para os membros da própria cultura, obras de arte eventualmente promovem revoluções culturais, reconfigurando a visão de mundo, tornando centrais práticas até então periféricas e de menor importância. Essa dimensão reveladora e transformadora é uma projeção poética e criativa do *Dasein*, refletindo seu contexto e época.

Porém, Heidegger é cético em relação à potência reconfiguradora da arte contemporânea, devido à prevalência na cultura ocidental da visão tecnológica do ser e da natureza, e de sua redução ao papel de provedora de recursos disponíveis que podem ser flexivelmente mobilizados.

Thomson (2011) destaca a visão positiva de Heidegger de que grandes obras artísticas sustentam a história, constituindo-se numa das formas de permitir a manifestação da verdade, promovendo culturalmente critérios demarcadores de relevância e identidade.

Para Thomson, a perspectiva de Heidegger apoia-se na crítica ao subjetivismo e da secularização presente no *Zeitgeist*, associada à ascensão da ciência, tecnologia, estética e cultura. Segundo Heidegger, a perspectiva de contemplação distanciada das obras de arte preserva a dicotomia sujeito-objeto e, conseqüentemente, reforça o subjetivismo. Por isso, o filósofo advoga uma aproximação fenomenológica das obras de artes, de modo a superar os limites da visão estética convencional. Desse modo é possível promover um genuíno encontro pós-moderno com as obras de arte, que possa nos permitir ultrapassar a modernidade a partir de dentro.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece impossível entender em profundidade o ensaio de Heidegger sem conhecer extensamente sua obra filosófica. Mas, o que o autor propõe é a fenomenologia das obras de arte como caminho para transcender as barreiras históricas de compreensão da verdade do ser. Por isso, a alusão ao sagrado, inerente à leitura poética do texto de Heidegger, contribui para esclarecer sua visão, apresentando elementos

não facilmente comunicáveis na interpretação do significado das obras e da arte, sem empobrecer a perspectiva do autor.

Uma interpretação direta do texto, de inspiração fenomenológica, é complementada pela análise de especialistas em Heidegger, tais como, Dreyfus e Thomson, para destacar a importância geral das contribuições filosóficas do ensaio.

REFERÊNCIAS

DREYFUS, H. L. Heidegger's ontology of art. In: DREYFUS, H. L.; WRATHAL, M. A. *A Companion to Heidegger*. Blackwell Publishing, p. 407-419, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte* (tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro). São Paulo, Edições 70, 2010.

SOKOLOWSKY, R. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

THOMSON, I. "Heidegger's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/heidegger-aesthetics/>>.

Carole Talon-Hugon e a dicotomia arte e moral no fenômeno artístico

Talita Trizoli

Faculdade de Educação da USP

As relações entre a prática artística e os embates morais permeiam praticamente todo o fenômeno artístico ao longo de sua trajetória histórica, e recentemente tornaram-se tanto um tabu quanto um tema necessário na contemporaneidade, no que concerne aos limites e possibilidades do campo. Apesar da conclamada autonomia da arte - fruto da necessidade Moderna em firmar campos de atuação profissional e teórica, mas também resultante da demanda de independência do artista em relação à jurisdição do sistema de artes – ocorre com constância a presença de imperativos morais durante a criação artística.

Grosso modo, o campo artístico lida com uma repartição tríplice em relação aos problemas morais: 1- ora os assumindo como objeto de reflexão; 2-ora os recusando, sobre a pretensa afirmação de pertencerem a um campo auto-suficiente; 3 - ora os confrontando, com ímpetos revolucionários, utópicos ou transgressores. De certo modo, pode-se resumir essa tríade numa dualidade de recusa e de aproximação da moral como dispositivo validador do fenômeno artístico, com as respectivas variantes em casos específicos.

A filósofa francesa Carole Talon-Hugon, em seu livro 'Morales de l'Art', propõe um percurso justamente sobre essas relações conturbadas do campo artístico em relação à moral, discorrendo precisamente sobre as três possíveis associações entre esses dois elementos, citadas

anteriormente: a submissão, o refutamento e a transgressão. A autora opta por uma abordagem de cunho historiográfica desse fenômeno tão recorrente do campo artístico, apesar de saltos consideráveis entre períodos, mas deixa bem claro que sua intenção na pesquisa não é efetuar um estudo de moralidade, mas sim da associação entre a Arte em sua multiplicidade de linguagens, e a moral com suas respectivas nuances.

Por Arte, Talon-Hugon opta por uma definição de cunho contextual, pois considera as devidas variações temporais e geográficas do termo, a fim de melhor compreender suas transições de vínculo, e do mesmo modo, considera a constante mutabilidade na constituição da moralidade como regime de vida. No caso da delimitação do termo moral, a autora intercala-o com o termo ética - apesar da clara preferência pelo primeiro conceito¹. Tal ação ocorre pelo aspecto de permanência da moral, e de devir da ética. Roger-Pol Droit elucida tal questão:

“Ética” e “moral” se preocupam indistintamente com os valores, e essencialmente com o bem e o mal, refletem identicamente sobre os fundamentos dessas distinções, indagam similarmente como discernir e como aplicar as regras fundamentais.

“Moral” especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que “é transmitido”, como código de comportamento e juízos já constituídos, mais ou menos cristalizados... A moral parece constituir um conjunto fixo e acabado de normas e regras... o termo ética é empregado principalmente para os campos em que as normas e regras de comportamento estão por ser construídas, inventadas, forjadas por meio de uma reflexão que é geralmente coletiva.

Em resumo, se nós quisermos distinguir os dois termos, “moral” seria referente às normas herdadas, “ética”, às normas em construção².

Moral e ética referem-se então aos meios e modos de vida em comum, e operam a partir da apreciação de valores em conflito, como práticas reguladoras das relações humanas (principalmente da vontade), e interferem diretamente na recepção e criação das obras artísticas – vide os casos de recepção de Manet com ‘Olympia’, e a obra ‘Flores

¹ Moral tem origem etimológica no latim *mores*, mas tem suas bases estabelecidas na *éthike* grega, que vem de *ethos*.

² DROIT, Roger-pol. Ética. Tradução de Nanális Correia Rios. São Paulo, Marins Fontes, 2012, pp. 17 a 19

do Mal' de Baudelaire, ou exemplos mais recentes como 'Piss Christ', de Andres Serrano, 'Interior Scroll' de Carole Schneeman, ou 'Desenhando com Terços' de Marcia-X e 'Bandeira Branca' de Nuno Ramos, que desencadearam furor e intervenções institucionais na exibição e distribuição dos trabalhos.

Considerando isso, Talon-Hugon afirma logo no início de seu texto, que *a transgressão ética é uma linha de força incontestável da arte contemporânea*³. Com isso, a autora apresenta de modo velado a principal justifica de suas investigações, que só será retomada na conclusão: os estudos de arte e moral são relevantes na contemporaneidade justamente pelos enfrentamentos e subversões simbólicas do fenômeno artístico após 1960, e são hoje elemento essencial para as futuras possibilidades das práticas artísticas ainda sobre influência dos conceitualismos fora-de-eixo.

Mas antes de adiantamentos conclusivos, é relevante verificar o percurso argumentativo da autora francesa, começando primeiramente com a submissão da arte pela moral.

Historicamente, a anuência de julgamento da obra de arte a partir de suas potencialidades moralizantes segue desde a Grécia até o final do século XVIII, momento limite onde o Romantismo dissemina os pressupostos de autonomia no meio-artístico. Tal movimento sintetizador por parte de Talon-Hugon soa arriscado se considerarmos as variações de produção e distribuição da arte em um espaço temporal tão largo – mas do mesmo modo que a autora não se propõe a efetuar uma história dos conceitos de moral e ética, ou estudos interpelativos sobre os mesmos, ela também não se propõe a construir uma história da arte em cima desses dois conceitos.

No capítulo 'Arte sobre a autoridade da estética', Talon-Hugon pontua a importância do aspecto educacional, persuasivo e condicionador do fenômeno artístico. Ela inicia seus comentários com Platão e a *mimese*, segue por Aristóteles e o conceito de *catarse*, até o esgotamento da tradição clássica na "escola de David" no XVIII, que almejava reformar as artes segundo princípios educacionais rousseunianos de elevação da humanidade a partir da virtude e heroísmo, para então afiançar sobre as inegáveis delimitações didáticas, socializantes, e até mesmo medicalizantes que a arte possibilita.

³ TALON-HUGON, Carole. *Morales de l'art*. Paris: PUF, 2009, p. 07

Grosso Modo, esse efeito moralizante conclamado como aspecto validativo e valorativo das manifestações artísticas, sucede pelo conteúdo apresentado nas obras – principalmente nas de ênfase figurativa, devido à sua imediatividade comunicativa. Por conta disso, a autora discorre com mais intensidade sobre obras pictóricas e literárias em detrimento das musicais e arquitetônicas, devido tanto ao alto grau de abstração da primeira, quanto à dificuldade de separação da funcionalidade da segunda. Sobre as potencialidades das artes figurativas no que concerne a moralização do espectador, a autora afirma que:

As imagens não são inofensivas. A censura de certas representações, recomendadas por Aristóteles e Platão, o dizem de outra maneira : as imagens podem ser perigosas. Um perigo supõe o poder de prejuízo; e não há crença de que isso seja inofensivo.⁴

Passando por Voltaire e Diderot e sua preocupação com a virtude, Talon-Hugon salta até Schiller e suas prerrogativas de formação do caráter a partir da experiência do Belo, onde a arte é um dispositivo, um vetor para essa aprendizagem moral dos sentimentos, o que permite compreender sua concepção de educação estética. A autora comenta a respeito da educação moral e sua similitude de intenção com o projeto educativo de Schiller pela experiência estética do Belo:

A educação moral pode então trabalhar para desenvolver as boas paixões, aquelas que procedem da apelação do bem e da aversão do mal, a suscitar afetos morais indiretos como a boa-vontade, a piedade e a indignação. Ela trabalha também na luta contra as paixões más...

As artes que consideramos, porque elas podem fazer nascer de paixões, podem então jogar o papel moral suscitando de paixões morais, ou fazendo provar afetos que são como antídotos aqueles que queremos erradicar⁵.

Chega-se assim a Hume e seus estudos sobre o gosto, donde parte-se da prerrogativa de condicionamento do gosto, da experiência do prazer estético, do refinamento da percepção humana em relação aos sentimentos a fim de levar o homem em direção à razão, ao

⁴ TALON-HUGON, Carole. *Op Cit*, p. 47

⁵ Idem, p.70

bem, à virtude, a partir de uma determinada atitude em relação à arte e ao mundo.

Se, de Platão a Hume, as relações da ética e da estética foram largamente exploradas; no entanto é a partir do fim do século XVIII, que a questão foi largamente desqualificada⁶. Com o desenvolvimento do vocabulário romântico na arte, o estabelecimento da disciplina estética como ciência do Belo, que se correlaciona com as teorias da arte e teorias do gosto, sucede-se a disseminação e expansão do discurso formalista da arte e da estética, abrindo espaço para a icônica expressão *l'art pour l'art*, onde o fenômeno artístico exclui a utilidade e finalidade dos objetos, tratando apenas de si, em desinteresse. Até esse momento histórico específico, a moralização da arte é algo legítimo – posteriormente, é repelida, como um projeto falido, com a ascensão da modernidade artística.

No capítulo 'Independência da arte e da ética', Talon-Hugon pontua os percursos que evidenciam essa falência da educação estética. A principal comprovação dessa condição é um esgotamento das expectativas edificantes da experiência estética justamente pela impossibilidade plena de controle das imagens e suas mensagens, e a transferência da responsabilidade educacional da obra de arte para o artista – é ele agora a figura representativa, o modelo moral de virtude a ser repetido, e que deve ter sinceridade em sua vivência. Talon-Hugon sintetiza:

O significado da obra, e mais ainda sua integração na existência é, em última instância função do *ethos* do receptor.

A conclusão desta análise sobre os poderes efetivos da arte é seguinte: que a arte possui intenções moralizantes e produz efeitos, não há dúvida, pois as palavras e as imagens não podem não ter efeito; mas não podemos prever ou predizer totalmente o que serão, ou medir a sua importância.⁷

E por educação, a autora delimita:

A educação não é uma aprendizagem de proposições concernentes a vida moral, mas a cultura de um certo número de capacidades: capacidade de julgar e por ela refletir, de distinguir, de se descentralizar, de se pôr no lugar de outro, etc.⁸

⁶ Idem, p. 08.

⁷ TALON-HUGON, Carole. Op Cit, p. 91

⁸ Idem, p 77.

Além do mais, o conceito de autonomia⁹ torna-se altamente caro tanto para os artistas quanto para os estetas. Esse movimento é determinado ora por uma ânsia de independência dos artistas em relação aos mecenas e instituições reguladoras, quanto por uma reação crítica à apropriação burguesa do simbolismo vocabular artístico, utilizado agora, no XIX, como mecanismo propulsor de valores conservadores.

A independência das formas em relação aos conteúdos instituiu-se com a criação das Belas Artes, ou seja, a divisão entre artes mecânicas, conseqüentemente vulgares, e as artes do Belo, mais elevadas moralmente – e a tal ponto que se separa o prazer da educação.

A moral na arte deixa então de ser mote criador para evidenciar-se como consequência indireta, ainda que educativa dos sentidos. Suas potencialidades formativas já não residem numa imediaticidade dos conteúdos, mas em seu distanciamento do cotidiano dito vulgar e burguês. Tal postura está presente em Schiller e Adorno, quando consideram a autonomia do sujeito na criação e leitura do objeto artístico a partir do funcionalismo indireto - ora pela crítica silenciosa, ora pela resistência¹⁰. A autora comenta:

Assim, o autotelismo da arte leva-a necessariamente para um formalismo, como a atribuição à arte de funções éticas supondo um conteúdo estético. O autonomismo é primeiro uma prescrição de intenções que inclui uma injunção e uma interdição, os dois estando intimamente ligados. A interdição abrange qualquer outra finalidade que não artística: o artista não deve preocupar-se em moralizar (não mais do que perseguir fins religiosos ou políticos). A injunção define o objeto próprio de sua atividade: a forma.¹¹

A forma torna-se então o meio e o fim da prática artística, e suas possibilidades moralizantes, afetivas e sedutoras uma consequência

⁹ A autonomia radical é uma das razões do distanciamento da arte moderna em diante, em relação ao público leigo e mediano, assim como permitiu o desenvolvimento do cinismo no meio artístico.

¹⁰ *La fonction critique a pris la place de la beauté, la réflexion celle de la liberté, et les produits de l'industrie culturelle celle des oeuvres estétiquement faible.* TALON-HUGON, Carole. Op Cit, p. 129. L'art consiste à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue à menacer les hommes comme un pistoleta puyé contre leur poitrine. ADORNO, Theodore. *Notes sur la littérature*, p. 289, *apud* TALON-HUGON, Carole. Op Cit, p. 130

¹¹ TALON-HUGON, Carole. Op Cit, p. 108.

incontrolável, e mesmo indesejada em alguns casos¹², pois *o artista deve visar o belo e o espectador não deve procurar outra coisa na arte.*¹³

No entanto, esse distanciamento das validações morais no fenômeno artístico não se mostrou uma resolução libertadora da arte em relação aos valores éticos. O que se evidencia é justamente um aspecto hermético e segregador do formalismo da arte em relação ao mundo da vida. Ao eleger a forma como elemento essencialista do fenômeno artístico, estetas, historiadores, críticos e artistas ignoram um aspecto vital de suas criações e assertivas: o contexto. Talon-Hugon comenta:

A falha do formalismo é ter pensado que o mesmo olhar indiferente seria adequado para qualquer trabalho plástico. A imagem não deixa-se ser facilmente dissolvida ... O erro do formalismo é ter concluído muito rapidamente do «não escapar ao referente» a «não ver o referente.» No caso da pintura figurativa, a opacidade é uma semi-opacidade e a intransitividade é sempre relativa.

Se a estética formalista não é apropriada para todas as formas de pintura, sua aplicação na literatura é ainda mais problemática. Em todas as artes que usam a linguagem, a apreensão da forma dificilmente separável do conteúdo ...

Excluir a finalidade não é eliminar o efeito.¹⁴

Justamente por isso a conclamada independência da arte em relação a moral não é algo efetivo, mas sim falho. A arte não neutraliza os valores éticos e morais de sua sociedade, e muito menos é um campo neutro de ação especulativa do mundo, com seus significados e articulações – mas sim um meio de conflito, embate e luta das mentalidades de seu tempo.

Por fim, no capítulo ‘Arte e transgressão ética’, a autora evidencia esse caráter de resistência e crítica da arte contemporânea, principalmente nas vertentes conceitualistas, que a partir da consciência política, enfrentam regimes de imposição e normatizações, ora pautadas por ímpeto de renovação social, ora pelo desejo moderno de afronta e choque.

¹² *Deux conséquences distinctes et également importantes. La première est que l’art ne doit pas et ne peut pas moraliser... La seconde conséquence est que l’art ne doit pas et ne peut pas être jugé d’un point de vue moral... L’impunité est le corolaire de l’impuissance pragmatique.* Idem, p. 119.

¹³ Ibidem.

¹⁴ TALON-HUGON, Carole. Op Cit, p. 139.

A polemização do conflito entre os campos artísticos e morais, ocorre principalmente ainda no âmbito do julgamento, tanto do objeto quanto da experiência estética – mas agora pautado mais pelas possibilidades nocivas da obra artística do que por suas mensagens edificantes e educativas nos sentimentos dos sujeitos.

Se para Platão tal questão já estava esclarecida – já que para ele a arte deve ser julgada por seus efeitos no espectador, principalmente nos modelos de virtude, como aponta a autora – a resposta para tal problema fica mais complexa após a autonomia artística kantiana, e nos dias correntes, tal questão se tornou nebulosa, perigosa e de larga discussão estética¹⁵, como fica evidente nos embates da bio-arte com a bioética, do coelho de Eduardo Kac às borboletas de Marta de Menezes - pois a arte não serve apenas ao bem: os filmes de Leni Riefenstahl, a literatura de Sade e recentemente o trabalho de Guilherme “Habuc” Vargas, que expos um cão desnutrido preso, cercado de ração, à vista de uma multidão em uma galeria da Nicarágua em 2007, evidenciam que, por consequência de uma concepção formalista-radical da arte, que isenta de responsabilidade o artista e seu meio em relação à suas ações, perde-se o limite da ética em um campo historicamente vinculado aos valores morais.

Arte e transgressão ética são elementos caros à arte desde as vanguardas artísticas, mas não necessariamente com projetos nobres e dignificantes do futuro. No entanto, tais trabalhos artísticos podem também servir como modelos educativos de prevenção e interdição aos espectadores a partir do funcionalismo indireto de Adorno e Schiller.¹⁶

Talon-Hugon, apesar de efetuar uma síntese necessária dessas questões em seu livro, e apesar de sinalizar sua preferência pela presença da moral no campo artístico, isenta-se de efetuar uma assertiva mais enfática em relação a essas questões, deixando elucidado que a multiplicidade artística abarca a dualidade das posturas da arte e da ética, e que Arte e moral são campos independentes, com suas problemáticas específicas, mas de contaminação.

¹⁵ TALON-HUGON, Carole. *OpCit*, p. 15.

¹⁶ P. 199

Os ideais estéticos do renascimento: uma abordagem de Marsílio Ficino

Lorena Oliveira Maciel Silva

Universidade Federal do Ceará

A estética no Renascimento não estava ainda compreendida em uma área de conhecimento específica, pois não fora ainda teorizada, como mais tarde o faria Alexander Baumgarten (1714-1762): daí a dificuldade de se falar de estética no que diz respeito ao período do Renascimento. No entanto, é legítimo afirmar que o termo “estética” parece apropriado para indicar aqueles vários aspectos que, entre os séculos XV e XVI, apresentam a beleza e a harmonia como os principais elementos para a compreensão do Belo, evidenciados nos vários aspectos culturais¹, e que caracterizam aquela época. Parece ainda preciso indicar, com o termo estética, as teorias que, naquele momento, rompiam os limites teóricos que predominavam e determinavam, igualmente, os modelos de comportamento vigentes. Nesse contexto, muitos autores

¹ De acordo com Garín, a expressão “cultura do Renascimento” entra em uso, sobretudo, por mérito da grande obra de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicada em 1860. Trata-se de uma edição que pode gerar equívocos e dar lugar a mal entendidos, como frequentemente tem ocorrido. O termo Renascimento (*Rinascita*, nos textos italianos do século XVI; *Renaissance* na França), substituiu definitivamente o termo Resurgimento, muitas vezes utilizado pelos velhos historiadores italianos. Neste termo vem então expressa a ideia de um período da história, não apenas italiana, mas europeia, não exatamente em seu limite cronológico, mas fortemente caracterizada em seu conteúdo. Entre uma Idade média não muito clara, em seus aspectos específicos e uma Idade moderna, também bastante indefinida, o Renascimento apresentava, em seu próprio nome, um novo nascer, ou seja, como um momento privilegiado, positivo, de valor indiscutível. Cf. GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento* [1964]. Editorial Laterza. Bary (Itália): 2010, p 5.

fizeram referência, ainda não de forma sistemática, aos ideais estéticos, não apenas no domínio filosófico, mas também no literário, teológico, histórico e artístico. Dentre estes autores, destacamos aqui Marsílio Ficino (1433-1499), um dos principais representantes do humanismo renascentista, que compreendeu o Renascimento como um período invadido por um sentido de beleza e de harmonia universal, onde os céus tinham uma influência preponderante sobre o homem, e onde o comportamento e a cultura do povo se espelhavam na ordem celeste. Em suas obras *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone* (1469) e *As cartas de Marsilio Ficino* (1495), confirmamos esta fervorosa atração pela harmonia universal, envolta em um saber oculto que parecia reger o universo antigo. É em sua obra *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone* que encontramos a sua teoria do amor, assinalada pelo inseparável par formado por Eros e Vênus, que transcende os textos filosóficos e as narrações mitológicas, preenchendo um universo alegórico, figurativo e emblemático do Renascimento. Nesta proposta de comunicação pretendemos investigar certa intuição estética da realidade, presente na cultura filosófica do Renascimento e, com base na obra *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone* de Marsilio Ficino, compreender a tríade beleza, bondade e sabedoria, pois constituem a explícita ostentação das categorias estéticas do pensamento filosófico deste período. Para tanto é preciso uma compreensão da vasta herança clássica que o autor faz questão de resgatar, sobretudo, no tocante à influência platônica. Daí alguns termos como *proportio*, *mimesis*, *lux* e *amor*, que aqui fundamentam o conceito de belo, e que tem a sua origem na tradição clássica. É preciso ainda atentar para a problemática da análise de tratados filosóficos que se inclinam muito mais para uma teoria artística, e que se distanciam das discussões éticas, políticas e dos demais aspectos filosóficos, identificados na forma da vida civil e das exigências da vida prática, e que constituem de forma muito mais verossímil os ideais estéticos do Renascimento humanista.² Refletiremos sobre as influências platônicas

² De acordo com Kristeller: o termo humanista, cunhado no clímax do período do Renascimento, era, por seu turno, derivado de um termo mais antigo, ou seja, de *studia humanitatis* "disciplinas humanistas". Este termo foi usado, no sentido geral de instrução liberal ou literária, por antigos autores romanos como Cícero e Gélcio, e semelhante uso foi retomado por doutos italianos do final do século XIV. Na primeira metade do século XV, os *studia humanitatis* começaram a constituir um ciclo bem definido de disciplinas doutas, a saber, gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral, e o estudo de cada uma destas maté-

e neoplatônicas que foram revitalizadas por meio de uma práxis filosófica até então ultrapassada, que definiram a estética filosófica do Renascimento, e que foram preponderantes para traçar os ideais estéticos deste período, nascidos em meio a uma mescla de antigos e modernos, onde harmonia, medida, número e ordem constituíam as categorias fundamentais de toda a expressão estética latente.

1 – INTRODUÇÃO

No renascimento³ não existia a estética teorizada, como é sabido, por Alexander Baumgarten (1714-1762), que considerava a beleza e a arte como aspectos do ser. O filósofo utilizou pela primeira vez esse termo em sua obra, *As Meditações* (1735), distinguindo a estética da poética, considerada por ele como o recipiente das regras que dão forma a um poema. Para alguns historiadores, poderia parecer discutível falar de estética no que diz respeito ao Renascimento. Para alguns filósofos também pode ser problemático falar de estética em um momento que ainda não se pensava o estético. Um momento em que a estética ainda não era uma teoria estudada por uma disciplina específica. Todavia, mesmo ao leitor não especialista, o substantivo estética, que já entrou no uso comum em diversas acepções (estética do corpo, da paisagem, do olhar, da visão, da expressão, etc.), parece apropriado para referir aqueles múltiplos aspectos, talvez variados, mas de matriz unitária, que entre os séculos XV e XVI mostram a beleza e a harmonia como elementos de base para a acepção do belo, que se dividem nos vários aspectos culturais que caracterizam aquela época. É precisamente no Renascimento que se verifica uma forte tendência de testemunhos li-

rias comportava regularmente a leitura e a interpretação dos antigos escritores latinos e, em menor medida, gregos, que de cada matéria tinham sido mestres. Este significado de *studia humanitatis* manteve-se no uso comum por todo o século XVI e mais além, e se depara, ainda, com um eco seu no uso atual do termo “disciplinas humanísticas”. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p.17.

³ De acordo com Kristeller, o Renascimento é o período da história da Europa Ocidental que vai aproximadamente de 1300 a 1600. Não se pretende aqui afirmar que houve um corte nítido no início e no fim do Renascimento, ou negar que houve uma descontinuidade. Defende-se simplesmente que tal período tem uma fisionomia muito particular, e que a incapacidade dos historiadores para dele fornecerem uma definição simples e satisfatória não autoriza a pôr em dúvida sua existência. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento* [1954]. Trad. br. Artur Mourão. Lisboa: 1995, p. 12

terários e artísticos que tornam pública uma participação no belo baseada em conceitos que tem origem na tradição clássica, entre os quais podemos destacar aqueles conceitos de *proporção*, *mimesis*, *luz e amor*. Parece, portanto lícito indicar com o termo estética as teorias que, em particular naquele período, rompiam os limites puramente teóricos em que aparentemente estavam circunscritas, se estendiam ao universo do sensível, definindo inclusive os modelos de comportamento. Os conceitos mencionados aqui, que se tornam visíveis e legíveis na sua tradução sensível, forneceram a possibilidade de desfrutar de modo empírico daquilo que se revela não apenas vestígio mas também essência expressiva do passado. Ou seja, não estamos falando aqui do que restou daquele período, estamos evidenciando aquilo o que marcou e que se tornou emblemático daquela época e traço característico de todo um pensamento e cultura vigente, a saber: testemunhos literários, esculturas, pinturas, projetos arquitetônicos, tratados filosóficos e artísticos, mas também formas de comportamento denunciam aquela relação constante que existe entre a arte na sua expressão concreta e nos múltiplos aspectos da beleza no âmago da atividade intelectual. Parece assim legítimo considerar, na definição do pensamento estético do Renascimento, diversos aspectos, como as composições gramaticais e gráficas, o conceito de monstruoso, as formas dos céus e das tríades e até a moda egípcia, hermética e platônica no âmago da cultura do Renascimento.⁴

É preciso ainda ter em conta a complexidade de um período que, embora apresentando elementos unitários, se articulava em direções distintas. Os filósofos e artistas do Renascimento, raramente eram apenas filósofos ou apenas artistas. Eles eram padres, médicos, astrólogos,

⁴ De acordo com Garín, a expressão “cultura do Renascimento” entra em uso, sobretudo, por mérito da grande obra de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicada em 1860. Trata-se de uma edição que pode gerar equívocos e dar lugar a mal entendidos, como frequentemente tem ocorrido. O termo Renascimento (*Rinascita*, nos textos italianos do século XVI; *Renaissance* na França), substituiu definitivamente o termo Resurgimento, muitas vezes utilizado pelos velhos historiadores italianos. Neste termo vem então expressa a ideia de um período da história, não apenas italiana, mas europeia, não exatamente em seu limite cronológico, mas fortemente caracterizada em seu conteúdo. Entre uma Idade média não muito clara, em seus aspectos específicos e uma Idade moderna, também bastante indefinida, o Renascimento apresentava, em seu próprio nome, um novo nascer, ou seja, como um momento privilegiado, positivo, de valor indiscutível. Cf. GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento* [1964]. Editorial Laterza. Bary (Itália): 2010, p 5.

músicos, estudavam as questões filológicas, a natureza, as relações entre o paganismo⁵ e a nova cultura, etc.⁶ em todos os autores, que tenham sido nesse período, fundadores de tantas vias fecundas de investigação, existe, no entanto um elemento comum: a referência aos ideais estéticos, tanto no âmbito filosófico como literário, teológico, histórico e artístico. Neste sentido, Patrizia escreve:

O Renascimento está marcado não apenas como um período invadido por um sentido de harmonia e de beleza universal, mas também evocador de inconfessáveis horrores e obscuras maquiagens que ultrapassam o próprio aspecto artístico.⁷

Eugenio Garín em sua obra *O homem do Renascimento*, observa que a estética desse período pode ser considerada por alguns como pobre e sem originalidade. Mas o certo é que harmonia e medida, número e ordem, constituem naquele período a raiz de toda expressão artística. Tudo o que ali era produzido baseava-se no conceito de beleza, realizado através da aplicação das regras de proporção que, inspiradas nos modelos antigos, tornavam fruíveis os objetos refletindo-se até nos modelos de comportamento. A partir do Renascimento nasce e desenvolve-se um critério de juízo baseado na harmonia, que se serve da proporção para a construção de objetos e de edifícios perfeitos.

Os aspectos estéticos desse período não podem, em hipótese alguma, ser delegados unicamente a análise de tratados filosóficos

⁵ As ciências ocultas, a Astrologia, a Alquimia e a Magia, foram cultivadas em estreita conexão com as autênticas disciplinas filosóficas e científicas. Essas pseudociências foram buscar as suas tradições nas últimas fases da antiguidade grega e apresentaram-se combinadas ou combinaram-se em seguida, com a filosofia platônica e hermética. Com a filosofia platônica e hermética tais ciências tiveram em comum, noções como a alma do mundo e a crença em numerosas faculdades ocultas, ou específicas afinidades e antipatias de todas as coisas naturais. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p.59.

⁶ As ciências ocultas, a Astrologia, a Alquimia e a Magia, foram cultivadas em estreita conexão com as autênticas disciplinas filosóficas e científicas. Essas pseudociências foram buscar as suas tradições nas últimas fases da antiguidade grega e apresentaram-se combinadas ou combinaram-se em seguida, com a filosofia platônica e hermética. Com a filosofia platônica e hermética tais ciências tiveram em comum, noções como a alma do mundo e a crença em numerosas faculdades ocultas, ou específicas afinidades e antipatias de todas as coisas naturais. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p.59.

⁷ CASTELLI, Patrizia. *A Estética do Renascimento* [2005]. Trad. Port. Isabel Teresa Santos. Editorial Estampa. Lisboa: 2006. p 66.

alargados a teoria artística, mas devem ser investigados através de pesquisas de diversos segmentos que vão desde a exploração de terras desconhecidas à correção dos textos dos autores gregos e latinos até aos políticos, embora diferentes, mas próprios daqueles homens que tornaram aquele período tão particular. As problemáticas ético-políticas, o interesse pelo desconhecido, o estudo dos céus, a reflexão de alguns aspectos filosóficos nas formas da vida civil, nos modelos comportamentais e até mesmo em fatos correntes, como as predicções herméticas e platonizantes, explicitam as alterações de gosto e o clima de um período demasiado extratificado.

É certo que esta pequena exposição não aborda de modo global a história da estética do Renascimento. O que estou tentando fazer é evidenciar aqui alguns aspectos mais significativos, para evidenciar não apenas o alcance das novidades relativas ao gosto entre os séculos XV e XVI, mas também os diversos enredos e orientações daqueles pensadores que contribuíram para definir a cultura daquele tempo. Dentre esses pensadores posso citar aqui uma infinidade, tais como, Pico Della Mirandola, Tomaso Campanella, Castiglione, Lorenzo valla, Girolano Savosarola e Marsílio Ficino. Cada um deles certamente com ritmos e abordagens diferentes mas com uma idêntica vontade de sublinhas esse alento universal.⁸

2 – OS ELEMENTOS ESTÉTICOS EM MARSILIO FICINO

Marsílio Ficino (1433-1499) é um dos maiores representantes do humanismo florentino. Está na origem dos grandes sistemas de pensamento renascentista e da filosofia do século XV.⁹ Marsílio Ficino in-

⁸ No entender de Kristeller: Entre os filósofos encontramos alguns que tentaram combinar Platão com Aristóteles, por exemplo, Francesco Verino, Jacopo Mazzoni e o francês Jacobus Carpentarius. Outros professaram completa fidelidade a Platão, como Francesco Diacceto, conhecido como o sucessor de Ficino em Florença, e Francesco Patrizi. Todavia, a influencia de Platão e do platonismo estendeu-se além do círculo dos que pretendiam declarar-se seus seguidores. Os filósofos da natureza, mais conhecidos pelas suas originais especulações, como Paracelso, Telésio ou Bruno deviam muitíssimo a tradição platônica. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p.66.

⁹ Segundo Kristeller: em uma fase de transformação do papel dos intelectuais no seio da sociedade florentina, a diferença dos humanistas da geração precedente, como Salutati e Bruni, e de alguns contemporâneos seus, como Donato Acciaiuoli, Marsílio Ficino encarna a figura do literato inteiramente voltado para os estudos. Longe de um empenho civil ou político,

fluenciou não só o pensamento de alguns de seus conterrâneos – como Giordano Bruno – mas também de alguns outros pensadores europeus. Sua formação se deu em Bolonha, Pisa e Florença. Mas é em Florença que ele recebeu uma missão que talvez tenha sido um dos fatores determinantes para o desenvolvimento de seu pensamento, que foi a tradução, para o latim, das obras completas de Platão. Com isso Ficino se tornou o representante mais influente e de maior relevância do platonismo renascentista. Ficino, filósofo de educação profundamente humanística, empreendeu a difícil tarefa de traduzir e expor as obras de Platão e dos neo-platônicos antigos. Sua tentativa de reafirmar os ensinamentos do platonismo fez reviver as artes, as idéias e as instituições antigas, tornando-se assim o principal expoente da Academia Platônica.¹⁰ Platão e sua escola exerceram uma forte influência sobre os humanistas, influência que chegou a se estender para além do círculo daqueles que pretendiam declarar-se seguidores daquela tradição¹¹. Por conseguinte, encontramos certo número de pensadores importantes no século XV como Nicolau de Cusa (1401-1464) e Pico Della Mirandola (1463-1494) que também foram autores de escritos platônicos e que foram largamente lidos e difundidos.

ele prefere a vida contemplativa àquela ativa. Livre, no tocante à sua autoridade filosófica e científica, mas não tão autônomo no confronto daquela política que abertamente exprime reconhecimento e gratidão em razão do apoio moral e material que recebe. A ele deve ser atribuído o mérito de, no limiar da Idade moderna, ter oferecido ao mundo o conhecimento dos textos fundamentais da tradição platônica grega. Primeiro todo o corpus platônico e as *Eneadas* plotinianas, que teve sobre a consciência ocidental uma influência comparada àquela exercida sobre o pensamento medieval do século XIII pelas obras de Aristóteles. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p 178.

¹⁰ Segundo Kristeller: durante todo o *Trecento* as obras de Platão disponíveis em latim eram pouquíssimas. Os doutos podiam ler apenas o *Timeu* em uma versão parcial realizada por Cícero e Calcídio, o *Fédon* e o *Menon*, ambos traduzidos, no século XII, por Enrico Aristippo. É verossímil que, igualmente Ficino tivesse utilizado essas fontes. Porém, é no curso do primeiro *Quattrocento* que se assiste a uma profunda renovação dos estudos sobre o platonismo. A chegada à Florença, em 1397, de doutos bizantinos, convidados por Salutati, imprime uma transformação na história do conhecimento do grego e na difusão da cultura grega no ocidente. Os seus ensinamentos influenciam de modo decisivo na história da tradição filosófica. Daí em poucas décadas se renova e se amplia o conhecimento das obras de Platão. A gênese e o desenvolvimento do pensamento de Ficino, a orientação de sua pesquisa filológica e a noção abrangente dos diversos projetos realizados no curso de sua longa atividade se põe perfeitamente no centro da cultura de seu tempo. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p 176.

¹¹ KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. [1970]. Trad. Artur Mourão. Ed. 70 Ltda. Lisboa. p. 14

Traçar uma linha de estética no platonismo e no neoplatonismo dos séculos XV e XVI é uma tarefa bastante complexa, uma vez que essas correntes filosóficas se entrelaçavam com outras que, no entanto, jorram como fontes diferentes do pensamento da antiguidade. Embora muitos escritos de Platão e dos tratados afrontados por Ficino fossem conhecidos e discutidos na idade média, ele contribuiu para uma nova leitura e para um novo comentário. Ficino era leitor de Porfírio, Proclo, Pitágoras, Hermes Trimegisto, Zoroastro, etc. A partir dessas leituras Ficino constrói um modelo filosófico fabuloso e por vezes inexplicável que unia os vários planos de um saber oculto e remoto para restituir ao homem a capacidade de compreender o seu próprio fim. Essas ideias pareciam conter uma matéria revitalizante, sobretudo na Toscana do século XV, que conseguiram juntar platonismo, política e religião. Não só os conceitos, mas os termos das teses herméticas, platônicas e neoplatônicas, ressuscitados da antiguidade e revitalizados através de uma práxis filosófica até então obsoleta, definiram a estética filosófica do século XV em Florença e, a partir daí, alastram-se sob forma e com motivos diversos para o restante da Itália.¹²

Ficino não se dedica apenas a traduzir as obras de Platão. Ele escreve obras e comentários sobre os discursos platônicos. Um dos mais conhecidos e difundidos é o comentário que ele faz ao banquete de Platão. Obra em que ele trata sobre a questão do amor e da beleza, compreendendo por belo aquela beleza exterior que vence e atrai os homens, quer seja pela mente, pela visão ou mesmo pela audição.¹³

¹² De acordo com Kristeller, embora as diferenças culturais entre a Itália e a Europa do Norte fossem acentuadas durante a alta Idade Média, não menos do que no Renascimento, no século XV a Itália, juntamente com os países baixos, conseguiu uma posição de hegemonia cultural na Europa ocidental, que jamais tivera na época precedente. Se durante a Idade Média a Europa conheceu uma ou mais renascenças, como defendem alguns estudiosos, a parte da Itália nestas primeiras renascenças foi antes escassa. Por outro lado, se o Renascimento do século XVI, considerado sobre o pano de fundo da Idade Média francesa, não surge a alguns historiadores como um renascer na Europa, ele, sobre o pano de fundo da Idade Média italiana, aparece certamente como um renascer da Itália. Cf. KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*, p. 12.

¹³ Segundo Panofsky, a ideia do amor é, de fato, o próprio eixo do sistema filosófico de Ficino. O amor é a força motriz, é a causa pela qual Deus é causa em si. Para ele, o amor é apenas outro nome para dar a essa corrente ininterrupta que conecta Deus ao mundo e o mundo a Deus. Essa corrente é o próprio *frenesi*, ou também, para citar uma das expressões preferidas de Ficino, é o *circuitus spiritualis*. Uma corrente contínua de energia sobrenatural que se espalha de cima pra baixo e regressa de baixo para cima, formando assim um elo entre

Tudo aquilo que atrai os homens é justamente chamado belo. Contudo, para Ficino, a beleza não se baseia apenas na proporção, mas também na sua própria unidade, no belo da harmonia e no belo do esplendor. A referência ao esplendor, explícita acepção neoplatônica, revive aquela tradição que, passando pelo Pseudo-Dionísio, traduzido pelo próprio Ficino, acaba por definir o vocabulário estético dos filósofos, dos poetas e dos artistas ao longo dos séculos XV e XVI. Neste sentido, Ficino escreve:

A beleza dos corpos não consiste nas sombras, mas no esplendor e no encanto, não na desordem informe, mas na radiosa harmonia, não na massa inerte e insignificante, mas no número e na justa medida.

Parece evidente que Ficino, depois das traduções e de seus comentários as obras platônicas, formulou de maneira cada vez mais viva o seu pensamento a respeito do conceito de beleza, que o leva, entre outras coisas, a fazer uma distinção entre a *pulchritudo* e a *res pulchrae*, ou seja, entre o belo em si e por si e os corpos que, podendo ser coisas belas, não deixam de ser transitórios. Outro elemento que surge também no pensamento ficiniano a respeito da ideia de belo é a tríade ordem, medida e forma. Tríade que se justifica na atração pela harmonia universal que estava muito presente no Renascimento. Daí a forte ligação de Ficino também com as ciências ocultas, que, segundo ele, regiam o universo antigo pelo movimento dos astros. Essas ciências ocultas traziam em si uma obscura treva que escondia não apenas o intelecto divino, mas a essência recôndita do saber, aquela beleza mais oculta. A interpretação esotérica dos símbolos sagrados permitia aos doutos um acesso livre a um mundo misterioso, divino e superior. Seja como for, filósofos, letrados e artistas reconheceram a importância da interpretação figurativa, tendo aumentado o interesse pelos símbolos e pelas alegorias, que no século XVI se desenvolveram, no interior

todas aquelas hierarquias que Ficino estabelece quando trata da questão das esferas do universo e as divide em quatro: a Mente Cósmica; a Alma Cósmica; a Natureza; e a Matéria. Cf. ERWIN, Panofsky. *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. [1982]. Trad. Olinda Braga de Souza. Lisboa, 1995: Estampa, p.121.

da emblemática, num verdadeiro gênero autônomo que resolvia elevadas aspirações individuais.¹⁴

A questão da imagem e do simbolismo, ainda na teoria ficiniana, encontra sua mais elevada personificação na imagem e na forma da Deusa Vênus. No que diz respeito a essa cultura filosófica do amor entre os séculos XV e XVI é essencial fazer referência, além do *Banquete* e do *Fedro*, às *Eneidas*, onde num trecho traduzido por Ficino é descrita a união da alma com a mente como a forma mais perfeita de amor. Com efeito, na acepção platônica, o amor nasce da visão das coisas que inflamam o coração. Por isso, a excitação dos sentidos torna-se um intermediário indispensável para o amor. E quando Ficino resgata a questão do amor e da beleza em seu *Sopra lo amore*, ele a explica como uma beleza espiritual que participa da condição da vida. Daquilo que anima o cosmos, e sobretudo que dá unidade ao ser, estabelecendo um vínculo indissolúvel que une os céus e a terra, os corpos e as almas. Aqui, aqueles aspectos triádicos de que falamos anteriormente se apresentam como uma intuição estética da realidade, ou seja, a beleza só é reconhecível através de um modo triádico desenvolvido pelos sentidos mente, visão e audição. Esse ritmo triádico, segundo os pitagóricos, é a medida de todas as coisas. Nesse sentido, Patrizia escreve:

A beleza está entre a bondade e a justiça, aliás, ela nasce da própria bondade e encaminha-se para a justiça. Se para Ficino a beleza é exclusivamente essência espiritual, esta não se baseia na proporção dos membros, aliás, não existe qualquer unidade entre figura e pulchritude. O amor procura esta beleza espiritual, que é o esplendor do rosto de Deus.¹⁵

¹⁴ De acordo com Baccarini: "As origens históricas do Esoterismo podem remontar verdadeiramente aos primórdios da civilização humana, cujos membros, provavelmente, criando um indistinto e primitivo sincretismo mágico-religioso, estiveram entre os primeiros a adquirir uma consciência de uma existência baseada sobre toda uma pluralidade de formas e de conhecimento. Inserido nesse contexto podemos encontrar Ernesto De Martino (1908-1965), filósofo Italiano, antropólogo e historiador das religiões, contemporâneo de Benedetto Croce, que se ocupou da magia e do esoterismo por todo o transcurso de sua vida, estudando e procurando descobrir os mais obscuros e tenebrosos caminhos da vontade e do pensamento humano. A sua convicção, depois de dezenas de anos de investigação de campo, foi de que um fenômeno mágico existiria realmente e não seria somente enquadrável no contexto das infinitas e às vezes meramente instrumentais, classificações que o nosso progresso muitas vezes tem nos levado a realizar." Cf. BACCARINI, Enrico. *Itália Esotérica* [2005]. Trad. Gerison Cotrim. São Paulo. Ed. Masdras, p. 8.

¹⁵ CASTELLI, Patrizia. *A Estética do Renascimento* [2005]. Trad. Port. Isabel Teresa Santos. Editorial Estampa. Lisboa: 2006. p 67.

Ou seja, para Ficino a beleza não se baseia naqueles princípios clássicos de *comensuratio* e *proportio* e na combinação de cores e formas. Como se disse, ela não é mais do que o esplendor do rosto de Deus.¹⁶ Para tanto, Ficino escreve:

A beleza é própria das coisas visíveis. Tal como a harmonia o é das coisas audíveis. Mas o amor nasce de uma única potencia cognitiva, isto é do rosto (...) um material e o outro espiritual: o primeiro é aquele que vulgarmente se chama rosto o outro é aquela capacidade da alma pela qual se afirma termos correspondência com os anjos.¹⁷

É importante perceber aqui o quão estreitamente ligados estão a questão do amor e da beleza na obra ficiniana e o quanto elas indicam e sacramentam um ideal estético já no Renascimento, a partir dessa concepção do amor que exprime conceitos associados a perfeição do ser: quanto mais perfeito é o indivíduo, tanto mais ama. A *Charitas* cristã justifica-se no momento em que, à semelhança do Eros platônico, se liga ao plano do divino que inverte seu plano transcendente.

Nos tratados de amor do século XVI emerge fortemente o tema da beleza, que já fora abordado por Platão no Banquete e por

¹⁶ Segundo Vitale, os críticos tem há muito tempo evidenciado a presença na biblioteca ficiniana de textos de caráter religioso, como o código do Novo Testamento em latim e das Epístolas paulinas em grego, ou, entre aqueles não cristãos, um manuscrito do Corano, bem como, de várias obras patrísticas, que o jovem filósofo começou a estudar na primeira fase de sua formação entre a metade dos anos cinquenta e o início dos anos sessenta, com interesse e paixão crescentes, que logo se consolidaram, orientando decisivamente tanto a sua atividade teórica, como a pesquisa filológica. A análise dos temas teológicos, evidente já nos escritos mais antigos, está no centro das maiores obras dos anos da maturidade, do *De amore* a *Teologia Platônica*, do *De Cristiana religione* a *De Raptu Pauli*, compostas entre 1469 e 1476. Na última fase de sua vida, depois da publicação da grande exegese platônica dos anos oitenta, se volta à interpretação do *De mystica theologia* e do *De divinis nominibus* do Peuso-Dionísio traduzidas e comentadas entre 1490 e 1492, e da Epístola de São Paulo que ele comenta em público no Duomo de Florença nos primeiros meses de 1497, pensando em fazer um comentário que permanece inacabado. Cf. VITALE, Errico. Introdução in: FICINO, Marsílio. *Theologia Platonica* [1482]. Bompiani, Il pensiero occidentale. 2011. p 37.

¹⁷ FICINO, Marsílio. *De Amore, Comentário a El banquete de Platón* [1594]. Trad. Esp. Rocio De La Villa Ardura. Madri: Editorial Tecnos, 2001.p 86.

Plotino nas Eneidas.¹⁸ Para Platão a beleza não era mais do que reflexo e sombra da beleza da ideia. Para Plotino, o belo é relativo e é de algum modo inato. Já Aristóteles definia a beleza através de algum modo de proporção entre as partes do corpo. E na confluência de todas essas considerações está o Renascimento, que desenvolveu uma acepção do belo inspirada em todas essas categorias clássicas mas que ao mesmo tempo transcende a todas elas.

A união da beleza com o bem é explicitada na fusão cósmica do universo. A tradição platônica tinha ensinado a Ficino a ler alguns elementos simbólicos que aludiam e remetiam a outros. Ficino tinha então, visto no universo não só o corpo mas a alma e a partir desse universo animado ele procurou definir a imagem, numa imitação que fosse o mais próximo possível do céu. Neste sentido, ele escreve:

Desta beleza participa o universo: o céu redondo, a bela terra, o belo mar, os belos rios, as belas paisagens, as belas florestas, os belos jardins, as belas cidades, os belos templos, as casas. Até nossos exércitos extraem ornamento dessa grandiosa e sagrada beleza.¹⁹

Parece plausível, portanto, dispor os aspectos que ligam os astros durante o Renascimento no interior da avaliação estética que interpreta os vários planos do universo como um momento de reflexão do espírito e satisfação da mente que leva a apreciar de modo incondicional as constelações e os planetas pela multiplicidade de formas que assumem e pelo seu esplendor.

¹⁸ De acordo com Brun, é evidente que o pensamento de Plotino deve muito ao platonismo. No entanto, a visão de mundo de onde ele parte para fundamentar o seu pensamento difere daquela defendida por Platão. Em Platão, o mundo é antes de mais uma história ligada a uma origem e um fim metafísicos. O homem está profundamente implicado nesta história e os mitos, tão numerosos na obra de Platão permitem uma compreensão do que acontece antes e do que o vem depois da morte. O pensamento de Plotino situa-se em uma perspectiva completamente diferente da de Platão. Por isso o problema da educação e da política, que mantêm um lugar tão importante no platonismo, não entra em tão grande escala na esfera de interesses de Plotino. O Platão que interessa a Plotino não é o aporético e problemático dos diálogos socráticos, com os seus momentos de dúvida e com seu caráter irônico-maiêutico, nem é o Platão que visa à possibilidade do estado ideal e é porta voz da grande paixão política dos gregos. O Platão que interessa a Plotino é o místico-teológico e metafísico. Cf. BRUN, Jean. *O Neoplatonismo*, p. 26.

¹⁹ FICINO, Marsílio. *De Amore, Comentário a El banquete de Platón* [1594]. Trad. Esp. Rocio De La Villa Ardura. Madri: Editorial Tecnos, 2001.p 86.

Tudo o quanto foi dito aqui denuncia uma estética do gosto, da imagem, da sensação. Denuncia também, ou melhor dizendo, anuncia uma estética em vias de evolução que privilegia, na base da produção filosófica e não apenas artísticas e literárias, o perfil de homens novos. O príncipe, o platônico, o profeta, o medico, o musico, o artesão, o douto, os homens pios, aqueles que são atormentados por uma fleuma saturnina, ou, para usar as palavras de Ficino, por um frenesi divino, que conduz o homem do Renascimento a atrair-se sim pela beleza dos corpos, por se tratarem também de belezas divinas, mas não se contentarem a pura imediatidade da matéria e permanecerem numa busca incessante pela beleza suprema.

A estética do Renascimento, ainda que muitas vezes questionável, está fincada sobre todos os elementos de uma construção perfeita, a saber: a simetria, a proporção, a regra, a harmonia o decoro. Estas categorias constituem a referência não apenas dos tratados de arte, mais também da filosofia, da literatura, e ate mesmo da nova Paidéia do Renascimento. A ausência de uma disciplina sistematizada que naquele momento tenha pensado especificamente sobre essa questão, não a exclui daquele contexto onde o belo estava no cerne de tudo aquilo que conduzia a vida dos homens.

REFERÊNCIAS

FICINO, Marsílio. *De Amore, Comentário a El banquete de Platón* [1594]. Trad. Esp. Rocio De La Villa Ardura. Madri: Editorial Tecnos, 2001.

_____. *Cartas de Marsílio Ficino* [1495]. Trad. Esp. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2009.

CIORDIA, Martins José de. *Amar no Renacimiento: Um estudo sobre Ficino e Abravanel* [2004]. Madri: Editorial Miño e Davila, 2004.

KRISTELLER, Paul. *Ocho Filósofos del Renacimiento Italiano*. [1964] Fondo de Cultura Econômica de Espana. Madri:1996.

KRISTELLER, Paul. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento* [1954]. Trad. br. Artur Mourão. Lisboa: 1995.

GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. [1973]. Trad. Pt. Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh. Editorial Estampa. Lisboa: 1994.

GARIN, Eugenio. *O homem renascentista*. [1991]. Trad. Pt. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Editorial Presença. Lisboa: 1991.

COULIANO, Ioan p. *Eros and Magic in the Renaissance*. [1484]. Trad. Ing. Margaret Cook. University of Chicago, 1987.

CASTELLI, Patrizia. *A Estetica do Renascimento* [2005]. Trad. Port. Isabel Teresa Santos. Editorial Estampa. Lisboa: 2006

ENRICO, Baccarini e PINOTTI, Roberto. *Itália Esotérica, Breve História da sabedoria oculta desde a Antiga Roma até o Período Fascista*. [2005] Trad. br. Gerson Cotrim Filiberto. Editora Madras, 2005.

FURTADO, José Luiz. *Amor – Filosofia em frente e verso*, São Paulo, Globo 2008.

BACCA, J.D.G. *Platón Obras Completas*. Trad. Es. Universidad Central de Venezuela.1981.

ERWIN, Panofsky. *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. [1982]. Trad. Olinda Braga de Souza. Lisboa: Estampa,1995.

MIRANDOLA, Pico della. *A Dignidade do homem*. [1480] Trad. Luiz Feracine. Escala. São Paulo.1994.

Forma e conteúdo em David Hume

Dircilene da Mota Falcão

Universidade de São Paulo

Pouco compreendido em sua época, o *Tratado da Natureza Humana* só passou a ser visto como a obra suprema de David Hume no final do século XX, embora já no final do século XVIII fosse alvo de debate por parte de iminentes pensadores, como Kant, por exemplo¹. Entretanto, e aparte o fato de sabermos tratar-se de uma obra fundamental na história da filosofia, interessa-nos o fato de que seu autor tenha sentido a necessidade de reescrevê-la. Há, de fato, uma considerável mudança no estilo de escrita do *Tratado*, publicado em 1739 (Livros 1 e 2) e em 1740 (Livro 3, com o apêndice), em relação àquele das *Investigação sobre o Entendimento Humano* e *Investigação sobre os Princípios da Moral*, consideradas revisões do primeiro e do terceiro livros do *Tratado* e publicadas respectivamente em 1748 e 1751. Curiosamente no entanto, essa mudança, que não escapa a uma leitura atenta das obras, preserva o conteúdo filosófico subjacente a elas, de tal forma que apenas pequenas alterações conceituais desde a obra inicial àquelas nas quais foi reescrita podem ser apontadas, e assim, embora Hume tenha revisto suas impressões quanto a temas como a simpatia, por exemplo -, elas não alteram consistentemente o arcabouço conceitual no qual o autor se insere.

¹ Cf. Mossner, E.C. *The life of David Hume*, Oxford, Clarendon press, 2002, p. 117.

O mesmo não se dá com relação à forma pela qual essa filosofia foi expressa. A forma de escrita do *Tratado da natureza humana* é bem diversa daquela das duas investigações, em aspectos que podem ser considerados relevantes para o bom entendimento da filosofia humiana.

Ao que tudo indica, o filósofo estava convencido de que a forma do *Tratado* não havia sido a ideal - chegando a imputar a isso o insucesso do livro -, e, em consequência, determinado a expressar-se de maneira distinta. De fato, a sensação de insucesso com o seu primeiro livro, embora um tanto amplificadas, foi fator importante para que ele fosse reescrito. Em curto ensaio autobiográfico, Hume, em tom de desabafo declara: “jamais uma tentativa literária foi mais infeliz do que o meu *Tratado da Natureza Humana*. Ele nasceu morto da gráfica, sem alcançar qualquer distinção, sem despertar sequer um murmúrio entre os zelotes”². Para Hume, o *Tratado* foi mal recebido muito mais em função do estilo no qual foi escrito, do que por seu conteúdo, o que deixa claro ao asseverar, em célebre passagem: “Eu sempre tive a impressão de que a minha falta de sucesso na publicação do *Tratado da Natureza Humana*, tinha procedido mais da forma que do conteúdo”³.

É possível que, para Hume, se suas ideias fossem expressas supostamente de forma diferente, não tivessem despertado tais reações negativas? E, por outro lado, haveria alguma incompatibilidade entre o conteúdo e a forma do *Tratado*? Se tal incompatibilidade realmente existe, certamente há também uma premente necessidade de correção que passa por uma adequação da forma de exposição ou da escrita do *Tratado*, uma vez que Hume não parece disposto a mudar o conteúdo da obra, a essa altura perfeitamente alinhado a suas convicções filosóficas.

Ora, é inevitável que tal discussão a respeito da forma nos remeta, em última análise, às bem definidas noções de retórica de Hume, profundo conhecedor dessa nobre arte e admirador de oradores como Demóstenes e Cícero, os quais não cessavam de reconhecer a necessidade de adequação entre forma e conteúdo em um discurso, quaisquer que fosse ele – e principalmente do discurso filosófico.

² HUME, David. *Essays moral, political and literary*. Ed. Eugene F. Miller. Indianapolis: Liberty Fund, 1987. 683 p.

³ Cf. HUME, David. *ibid.*, p. XXXV.

As expectativas e anseios de Hume quanto a isso certamente estão enraizadas em sua época, marcada por profundas transformações no que diz respeito às relações da filosofia com a escrita, com a retórica e com a vida em sociedade, transformações essas catalisadas por acontecimentos como o surgimento da nova ciência, da escrita impressa e, com isso, de um público cultivado crescente e ávido, o que facilitou o renascimento e o desenvolvimento de novos e legítimos modos de expressão e de difusão do pensamento, como o diálogo, o ensaio e o conto, estabelecendo ligações antes impensáveis entre o filósofo e a sociedade, na qual destacava-se a figura do cavalheiro (*gentleman*), para a formação do qual requeria-se um aprimorado senso estético. A esse último foi assimilada a arte retórica, que, de fato, tinha muito a dizer à filosofia, embora em meio a grandes polêmicas, frequentemente ligadas à política e à religião na Inglaterra. Não à toa, o conceito dessa nobre arte passa por uma profunda alteração no sentido de adaptar-se aos novos tempos, expandindo-se de forma a englobar campos que vão desde a oratória à vida social e à escrita.

A tensão entre a arte retórica e seu emprego na vida social e principalmente na escrita se reflete na filosofia de Hume, como podemos observar tanto na sua obra de estreia, quanto nas investigações. A obra do autor começa com um tratado, gênero renascentista que tem como característica principal o fato de ser anatômico, portanto, mais próximo à filosofia natural, embora livre de obrigações exortatórias e bastante apropriado para facilitar a compreensão de um assunto grande e complexo. Nas investigações, no entanto, vai em direção a outro gênero, antes utilizado por filósofos como Montaigne e Bacon: os ensaios.

A forma de expressão de sua filosofia assume importância fundamental para Hume principalmente por motivos associados a seus próprios preceitos filosóficos, quais sejam: em primeiro lugar, a anterioridade das impressões em relação às ideias, com a definição ainda de que as impressões mais vivazes e fortes são mais marcantes e duráveis que as fracas e opacas na mente humana – sendo justamente as primeiras aquelas responsáveis pelas crenças; e depois, o poder conferido à imaginação de compor ideias complexas a partir de ideias simples, resultando em toda sorte de conhecimento humano. Tais conceitos se entrelaçam e se fortalecem mutuamente, de forma que uma crença deve

agradar à imaginação por sua vivacidade e força e a imaginação, por sua vez, deve facilitar o trânsito de crenças vivazes e eloquentes. Não é possível descuidar desses princípios em qualquer nível de produção, seja ele filosófico ou não.

Levando isso em consideração, procedamos a uma análise comparativa entre o *Tratado* e as investigações a partir de duas premissas básicas da retórica clássica, a saber: em primeiro lugar, aquela segundo a qual não devem ser separados a forma e conteúdo em uma obra, uma vez que complementares e indissociáveis. Cito Cícero, “Isto direi de modo breve: que não se podem encontrar palavras brilhantes se antes não se concebem e se expressam os pensamentos, nem algum pensamento pode ser elevado sem a luz das palavras”. O segundo preceito retórico clássico, aponta no sentido de uma necessidade do direcionamento de um discurso de busca pela verdade visando sempre um domínio pragmático, seja ele social ou político⁴. Nesse sentido, um texto meramente especulativo não pode ser considerado retórico. Tais premissas são bons exemplos das diferenças operadas do *Tratado* em relação às duas investigações, como veremos a seguir.

Em relação à primeira premissa, sabemos que desde o *Tratado da natureza humana*, David Hume reconhecia grande poder à retórica, embora não acreditasse ser possível a uma obra filosófica, sob nenhuma hipótese, ser escrita conforme suas regras, em grande parte por serem essas não condizentes com o discurso claro, evidente e científico, necessário à exposição de uma filosofia baseada na nova ciência moderna. Dessa forma, a obra de estreia do autor adota um tom racionalista, determinado que está a fugir da retórica e a mergulhar na ciência da natureza humana, via metafísica, baseando-se somente na experiência e na observação cuidadosas. Todo o problema que se coloca, portanto, é que, deliberadamente, o *Tratado da natureza humana* pode ser considerado uma obra cujas impressões despertadas não são tão vivazes quando seu autor gostaria que fossem, e portanto, também pouco afeito às nuances da imaginação, considerando-se seu discurso difuso, pródigo em longas cadeias argumentativas, repletas de refutações, como bem cabia a um livro de filosofia, disciplina superior, como

⁴ Struever, N. S. *The conversable world: Eighteenth-Century transformations of the relation of rhetoric and truth*. Em: *Rhetoric and the pursuit of truth: Language change in the seventeenth and eighteenth centuries*. Ed. Castle press, California, 1985. p. 79.

acreditava nosso autor à época de sua escrita. Além de dificultar a passagem de uma ideia a outra, longas cadeias de raciocínios podem ter como efeito colateral, e paradoxal, podar nossa imaginação, na medida em que nos subtrai um exercício ou esforço da mente absolutamente necessário para o seu bom funcionamento. Lamentavelmente para o *Tratado*, revelar ao leitor todas os potenciais ângulos a partir dos quais poderia avistar um determinado argumento, não deixando nada a cargo de sua imaginação, pode até servir para cobrir com mais eficiência um pensamento de difícil acesso, no entanto, não estimula a que se persevere nessa atividade.

Por outro lado, nas investigações Hume opta pela clareza e perspicuidade próprias a um discurso conciso que tem por característica uma forma única de dizer algo, a supressão de longas cadeias de raciocínio e uma forma natural sem ser óbvia de escrita. De fato, se um autor pretende cativar os afetos e a imaginação e instruir com prazer, nada mais indicado que esse estilo, que além de mais agradável, portanto passível de suscitar impressões mais duradouras, possui sobre o estilo difuso, a vantagem de facilitar a transição da imaginação - sem podá-la - na tentativa de acompanhar uma série de raciocínios. A superação da forma de raciocínios múltiplos e abstrusos potencialmente geradora das sutilezas inúteis do *Tratado*, torna possível ao autor construir cadeias de raciocínio mais curtas, embora com a mesma profundidade metafísica.

Além disso, e para concluir nossas observações quanto à mudança operada nas obras subsequentes ao *Tratado* quanto à forma, notadamente na primeira seção da primeira investigação, Hume chega mesmo a dividir o seu texto a partir das partes da retórica clássica, em um exórdio, uma narração, uma argumentação e uma peroração.

Quanto à segunda premissa retórica, ou seja, da necessidade de dar a um conteúdo especulativo um direcionamento prático, na *Investigação sobre os princípios da moral*, Hume adequa o conteúdo do livro III do *Tratado*, de maneira a que ele se torne algo mais próximo de um instrumento de persuasão e não meramente de informação e conhecimento e consegue esse efeito deslocando o foco da discussão teórica para segundo plano – reservada aos apêndices - e optando por uma exortação à virtude, logo à vida prática, em sua longa lista de virtudes, de franca inspiração ciceroneana.

Ora, a questão que se coloca, portanto, é porque Hume usou a retórica deliberadamente como instrumento, na tentativa de reescrever suas obras. É provável que a retórica usada nas investigações, bem como em outras obras posteriores ao *Tratado*, seja antes uma prática, a qual não se limita à exposição de um pensamento já constituído, mas à constituição mesma desse pensamento. Trata-se de uma arte de escrever que não abre mão do uso deliberado de estratégias retóricas bem delineadas. É nesse sentido, exatamente, que Hume se aproxima da retórica tal como era vista e praticada na modernidade, não mais como uma disciplina oral, mas com ramificações na vida em sociedade e, principalmente, na escrita. Seu discurso filosófico incorpora aspectos linguísticos e estilísticos cujo objetivo é a busca de uma linguagem clara, natural sem ser óbvia, naturalmente capaz de capturar a atenção dos homens, uma vez que visa a doce persuasão, reconhecidamente tão fundamental para as pretensões de um escritor ou orador. Nela, conteúdo e forma – vistos tradicionalmente como componentes principais da filosofia e da retórica, respectivamente - não podem, e nem devem, ser separados. Trata-se de considerar a eloquência um requisito básico para o discurso bem sucedido, principalmente para o discurso escrito, uma vez que Hume era um escritor.

Se levarmos em consideração os princípios da filosofia humana, dos quais falávamos a pouco, como a teoria geral das percepções, crença e imaginação, é provável que haja no *Tratado* o que poderíamos chamar de uma dificuldade de conciliação com a própria natureza humana descrita pelo autor, especialmente considerando-se que, de fato, a natureza do homem no *Tratado* não é meramente objeto de investigação humana, mas o próprio limite dessa. Não é exagero dizer que no *Tratado*, filosofia e natureza dificilmente podem ser conciliados e que a obra, paradoxalmente, situa-se no limite da negação ao que propõe, ultrapassando-o e colocando em cheque o que estabelecera. Talvez seja exatamente esse conflito aquele posto quando da última parte do livro I da obra, onde a atividade filosófica, confrontada com seus próprios limites, entra em colapso entre o desespero e a melancolia.

Estava claro, portanto, que era necessário ao *Tratado* ser remodelado, tornado mais natural, provavelmente “menos filosófico” ou racional, e mais próximo da arte retórica, da literatura, da poética, de-

cididamente mais eficazes no estímulo ao bom funcionamento da imaginação. Aproximamo-nos aqui, talvez, da figura do filósofo descrito na primeira seção da primeira investigação, ao qual nosso autor prudentemente aconselhara manter-se homem, mesmo em meio a toda sua filosofia. É provável que aqui trate-se de conciliar o filósofo com sua natureza, de adequar a filosofia à própria natureza humana, de reinserir a filosofia na sociedade, impedindo-a ao mesmo tempo, de retirar-se dela. Mas, trata-se também e fundamentalmente, de conciliar o filósofo com o artista, como aconselhara Francis Hutcheson. O que Hume acreditava ser impossível no *Tratado*, foi finalmente levado a cabo nas investigações e provavelmente nas obras que se seguiram, com o autor aproximando decisivamente filosofia e literatura, antes julgadas incompatíveis. Utilizando um texto mais persuasivo, Hume opta por cativar seus leitores, facilitar o livre tráfego da imaginação em uma obra por si só já dotada de um conteúdo abstruso.

De fato, a busca por um manejo polido da especulação, respeitando os limites impostos naturalmente à nossa capacidade de conhecer, passa por um intercâmbio de paixões, realizada pela faculdade da imaginação, afinal, na literatura e na arte em geral é disso que se trata, em última instância. Hume dirá no ensaio *Da delicadeza de gosto e de paixão* - reiterando a crença de que a arte, mais que a filosofia, é responsável por um certo aprimoramento sobre nossa sensibilidade na medida em que a torna mais susceptível às paixões mais ternas e agradáveis, e incapaz para as emoções mais rudes -, que nada lapida tanto o temperamento quanto o afinco no estudo das belezas, sejam elas da poesia, da eloquência, da música ou da pintura (HUME, 2008).

Ora, não é a toa que a filosofia não faz parte dessa lista, incapaz que é a razão, na visão do autor, de mobilizar paixões e logo, de ser responsável por uma ação da vontade, ação para a qual a arte apresenta-se como muito mais apropriada. Por que insistir, então, em escrever como um anatomista e não como um pintor? Não há aparente razão, segundo a filosofia de Hume, de persistir no erro levado a cabo no *Tratado da natureza humana*, qual seja aquele de não tentar aproximar a filosofia da arte do bem escrever ou da eloquência própria à retórica, se o objetivo é tocar e encantar os leitores, na tentativa de polir os seus costumes, tarefa maior da arte e da filosofia. Aproximar filosofia e lite-

ratura torna-se mandatário para o autor, reconhecendo a necessidade de juntar conteúdo e forma de maneira a que se ajustem às necessidades naturais dos indivíduos aos quais se endereçam.

Resumidamente e em última análise, podemos apontar para a possibilidade de haver em David Hume o que poderíamos chamar de uma espécie de filosofia da escrita, que leva em conta a retórica como instrumento na medida em que respeita seus preceitos básicos, mas que é, antes de tudo, baseada na firme convicção de que a filosofia, como qualquer produção do espírito humano, deve obedecer às disposições da mente e respeitar os limites impostos pela natureza às nossas aspirações.

Forma e formalismos. O conceito de forma na filosofia em Kant e sua ressonância na teoria e crítica da arte

Walter Romero Menon Júnior

Filosofia da Universidade Federal do Paraná

O que se denomina forma teria em elaboração original pelo menos duas acepções que remontam a Platão e ocupam um lugar central na sua teoria do Ser. A primeira diz respeito às formas visíveis e a segunda às formas conceituais. Esta dupla natureza da forma irá determinar os rumos da metafísica e, portanto, do pensamento estético ocidental, que construirá o sentido do termo, em grande medida, numa oposição às noções de matéria, tema, conteúdo, entre outras. Desta maneira, quando se opõe à matéria a forma assume o sentido de “figura”, o que a define, ou seja, o contorno. Em relação ao tema, a forma se configura como estilo. No entanto, se levamos em conta os elementos que constituem a obra, a forma é o que resulta do agenciamento (da disposição e arranjo) dos elementos, das partes. (TATARKIEWICZ, 2010) Se por um lado o belo, em grande medida, na tradição ocidental, aparece como resultado ou fim desse arranjo, por outro, este fim não é determinado por razões externas à própria forma, o que faria do belo algo de derivado. Pode-se dizer que, grosso modo, na história das noções estéticas do ocidente, belo e forma ideal se confundem, se aproximam e mesmo em muitos momentos são idênticos. Nesse sentido, Kant ao tratar do juízo estético na terceira Crítica, estaria lidando com a relação de identidade entre forma e belo. Isto se pensarmos que seu conceito de forma é a manifestação do belo, isto é, sua representação sensível no

sujeito; o belo e a forma se encontram antes na relação do sujeito com o objeto, do que propriamente no objeto.

Há um tipo de representação puramente subjetiva que interessa Kant na terceira Crítica, pois é o resultado da apreensão da forma na intuição sem relação com um conceito, ou seja, sem relação com os conceitos do entendimento. O prazer que daí se depreende não está relacionado à faculdade de conhecimento. Ele se encontra na faculdade de imaginação associada à faculdade de juízo reflexiva, que a dota de uma finalidade. A representação puramente formal coloca a faculdade de imaginação, que é um a priori da intuição, de maneira não intencional, em acordo com o entendimento (faculdade do conceito). Nesse acordo nasce o sentimento de prazer. Um juízo sobre a conformidade a fins de um objeto, sem fundamento conceitual, é estético. Como o fundamento deste prazer está em uma representação e esta é conforme a fins no juízo estético, o prazer é tomado como inerente à representação e, portanto, o juízo tem o estatuto de ser universalmente válido. A razão para que o sentimento de prazer estético seja considerado objetivo é que este tem seu fundamento na condição universal dos juízos reflexivos. A conformidade à finalidade de um objeto da experiência é o conteúdo da representação dada de maneira subjetiva, posto que exclusivamente fundamentada na concordância entre a apreensão da forma e a capacidade de representar, sem conceito, o objeto. Já a unidade entre intuição e conceitos, surge “a partir de um principio objetivo: concordância da própria forma com a possibilidade da coisa”, segundo um conceito do objeto que “antecede e contém o fundamento dessa forma” (KANT,1993). No primeiro caso o prazer acompanha a representação sensível da forma do objeto, ou seja, a reflexão sobre a forma. A representação da conformidade a fins da segunda espécie relaciona o objeto ao conceito e não à sensibilidade do sujeito, portanto, nada tem a ver com um sentimento de prazer dado pela representação da forma da coisa.

Assim, consideramos o belo natural como representação sensível, no sujeito, da conformidade a fins formal do objeto, e os fins da natureza como a representação não subjetiva, portanto, conceitual da conformidade a fins. A primeira faz parte do juízo de gosto (mediante o sentimento de prazer) a outra do entendimento e da razão por meio

dos conceitos. Ainda que regida por interesses e intencionalidade, a arte bela é aquela que por intermédio do gênio apresenta a sua forma em analogia com aquela da natureza única em que reside efetivamente o belo. Gênio para Kant é justamente o elemento da natureza a que certos artistas têm acesso e que “fornece as regras para a forma bela na arte”. Portanto, não são regras estéticas, ou técnicas que podem ser apreendidas. O gênio é inato e dota a obra de “espírito”.

Às formas em uma pintura, por exemplo, não pertence necessariamente a propriedade de serem esteticamente interessantes, ou seja, belas. Antes, para que, diante dos elementos formais em uma pintura, o desenho segundo Kant, possa se produzir no sujeito a experiência do belo é preciso que na maneira como essas estejam organizadas, ele reconheça o gênio, ou seja, a forma que tem um fim sem finalidade, esta organicidade típica da natureza. Este reconhecimento passa pela sensação de prazer que acompanha a sua contemplação. Dessa maneira, o sujeito sabe que está diante de uma obra bela. O gênio faz a arte ser bela, ao fazê-la “como a natureza”. Com o gênio a arte ganha espírito, vida, os elementos entram em relação uns com outros de maneira tão orgânica que se aproxima da organicidade que pertence à forma natural.

No sentido de explorar uma noção de forma autônoma como essencial à arte é que um autor como Clement Greenberg recuperará no século XX a concepção kantiana. No entanto, a apropriação da idéia de forma por Greenberg se dá muito mais no âmbito da obra de arte, do que propriamente no sujeito. O interesse de Greenberg é de trazer para a definição de arte a autoridade da noção de forma em Kant, sem, entretanto, levar em conta, que esta se encontra, na obra kantiana, ligada à noção de juízo reflexivo e à idéia de que o objeto do juízo estético independe da arte. A forma bela, não aderente, na arte encontra-se na analogia com uma finalidade pressuposta e sem fim último, sem propósito, mas que, por seu caráter não determinado aponta para um princípio de liberdade, ou seja, reflete uma instância supra-sensível, portanto, racional que seria essencial na natureza. A noção kantiana, se tomada com rigor, não se ajusta, como fundamentação conceitual, para as concepções formalistas em arte, a não ser sofrendo adaptações. Se a obra de arte acarreta a experiência estética, o que permitiria tal experiência e, portanto, a universalidade do juízo de gosto, ainda que, como

concorda Greenberg não possamos encontrar critérios conceituais, racionais para tal universalidade, seria em suma a forma. Entretanto, à medida que resulta de uma apreensão do arranjo entre elementos formais que devem ser percebidos de maneira imediata, o juízo estético perderia uma de suas condições fundamentais: a de ser desinteressado. Ele dependeria de uma estratégia de recepção da obra e não mais seria simples contemplação da forma que por analogia com a natureza aparece livre. Nesse sentido o juízo não seria mais condição necessária da experiência estética, mas se confundiria com ela.

Sob o impacto das tendências da produção em arte dos anos sessenta, Pop arte e arte conceitual, as concepções valorativas ancoradas na reformulação de conceitos originais da teoria estética setecentista sofrem abalos que as colocam em cheque como critérios mínimos de análise. Frente a essa produção, torna-se difícil sustentar expressões que representam juízos avaliativos sem levar em conta as condições sociais, institucionais e materiais. Os elementos histórico-sociais e os conceituais, definidores das tendências pós-guerra, acabam por abalar de maneira contundente a crítica que vê os juízos estéticos como fundamentais na definição do que é arte. Elementos histórico-sociais e conceituais contemplam uma produção que o formalismo estético tenderia a considerar como má arte e, portanto, não arte. Somente no decorrer dos anos oitenta e noventa é que a discussão sobre a estética, como fundamento possível do domínio do mundo da arte, seria retomada na tentativa de, numa reação às poéticas conceituais e históricas dos anos sessenta e setenta.

Ressurgem os conceitos tradicionais do gosto, do belo sob nova roupagem conceitual. O belo reaparece sob o nome de arte, valor torna-se “qualidade” (DE DUVE, 1989). Surgem noções de conduta estética, atenção estética ligadas à obra de arte. Ou seja, o espectador se define por uma posição ou estado de atenção intrínsecos à apreciação da obra de arte (SCHAFFER, 2000). É nesse contexto que Thierry de Duve, retoma a possibilidade de universalidade do juízo estético com base em uma leitura de Kant. A partir de uma análise crítica dessa herança kantiana, ele visa recuperar a legitimidade do juízo estético em analogia com o juízo no direito, isto é a partir da idéia de jurisprudência. Assim, um juízo é legítimo, universalmente aceito, se e somente se pode ser

defendido a partir de uma cadeia de juízos semelhantes da qual ele é herdeiro histórico (DE DUVE, 1989). Para de Duve, portanto, o “isto é arte” do ready-made de Duchamp é um juízo estético, na medida em que ele apaga a fronteira entre fazer arte e ajuizar sobre a arte, fronteira que havia sido o ponto central reivindicado para a autonomia radical da arte a partir dos anos sessenta. Assim, De Duve identifica gosto com gênio a partir da fórmula performativa do enunciado do ready-made, retomando uma categoria cara à teoria estética, a do talento. Há aí recuperação da noção de criatividade e por fim a de forma na roupagem de um juízo reflexivo estético, tornado análogo ao juízo prático transcendental pela identificação entre forma final e finalidade da forma, que investe no “como se” da analogia kantiana, desta vez não aplicada à forma da natureza, mas àquela da obra de arte. Afinal o urinol de Duchamp, ponto de partida da análise de De Duve, tem uma forma. A forma ideal, livre do organismo natural não é mais o ponto de partida do juízo estético, mas sim a forma constituída como esteticamente interessante pela história. Um urinol passa a ser arte porque, torna-se forma sem finalidade a partir do gesto histórico de Duchamp. O arco reflexivo que constitui o juízo estético, parte da finalidade da forma, para daí chegar à forma mais fundamental da finalidade, esta desprovida de fim pela intenção do artista e ratificada pela comunidade de seres em livre acordo no que concerne às faculdades de conhecimento, qual seja a imaginação criativa.

Mais recentemente, a noção de forma foi retomada por outro teórico, desta vez não sobre bases kantianas, mas remodelada para abrigar uma dinâmica relacional e de vida sob o signo do tipo de experiência estética promovida pela arte. A estética é relacional, a arte é relacional, e constitui, funda e transforma formas de vida. Para Nicolas Bourriaud, a arte relacional toma como “horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” (BOURRIAUD, 2009). Há como que uma inversão do sentido de obra de arte que se apóia conceitualmente na idéia da experiência estética necessariamente derivada da forma do objeto. A proposta de Bourriaud é a de entender a experiência de alteração que a obra instaura nas relações com o espaço urbano, a arquitetura, as redes de comunicação, os objetos e eventos

que constituem esses espaços e tempos, como sendo efetivamente da ordem da experiência estética que constitui uma forma de vida. A experiência estética não deriva da forma, mas instaura forma. Nesse sentido, o que quer Bourriaud é antes uma teoria da forma como resultado da experiência estética, do que uma teoria da arte que parte da forma. A forma da arte é “um subconjunto na totalidade das formas existentes.” (BOURRIAUD, 2009) Ela, portanto, é parte de um todo do qual não se hierarquiza por uma propriedade transcendental como quer as teorias de extração kantiana. A forma da estética relacional é a dinâmica instaurada na relação, com disposição a se perpetuar, entre sujeitos a partir de um encontro fortuito. A arte conserva os momentos de subjetividade, de experiências singulares, sem prevenção à universalização dessas em um consenso. Como diz Bourriaud: “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.” (BOURRIAUD, 2009, p. 29)

Gostaria de encerrar evidenciando nessa inversão proposta pela estética relacional o fato de que a experiência estética pode ser conservada e retomada em outros parâmetros que não aqueles das propostas derivadas do pensamento estético setecentista. Se a prática artística passou por uma reavaliação do peso estético, isto é dos critérios de gosto e sensibilidade, na definição da sua vocação, e se esta mostrou que retomar os mesmos, ainda que sobre novos fundamentos, não dá cabo da relação entre forma, experiência e fazer artístico nas poéticas contemporâneas, então o caminho que aponta Bourriaud, mais do que uma proposta alternativa para as questões estéticas, me parece antes ser a constatação teórica e empírica de que forma e experiência estética são constitutivos estruturais do homem e do mundo, assim como a arte, e não apenas conceitos estruturalmente limitados à tradição da teoria estética do ocidente.

REFERÊNCIAS

- GREENBERG, C. *Estética doméstica*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2010

KANT, I. *Crítica da faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*, São Paulo, Martins Fontes, 2009

DE DUVE, T. *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Paris, Ed. Minuit, 1989

SCHAEFFER, J-M. *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000

Sublime repetição: uma aproximação estética entre Kierkegaard e Kant

Arthur Bartholo

Universidade Federal de Goiás

Esta apresentação tem o objetivo de traçar algumas diretrizes básicas de um confronto entre o conceito kantiano do sublime com a concepção kierkegaardiana do estético apresentado em seu texto *A Repetição*. Alguns paralelos entre o texto de Kierkegaard e a *Analítica do Sublime* de Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* podem ser aduzidos a partir da análise feita por Jan Holmgaard no artigo *The Aesthetics of Repetition*, em que ele identifica o sublime como a acepção estética da forma última assumida pela repetição no desenrolar da história apresentada na obra, sem, contudo, apresentar um vínculo direto com a acepção kantiana do termo. Uma concepção estética da ideia kierkegaardiana de repetição, bem como as injunções éticas e religiosas às quais ela permite uma abertura apontam para uma direção análoga em vários pontos à descrição de kantiana da ideia do sublime, e tal articulação permite não somente uma clarificação do significado estético que a ideia de repetição compreende, como também um detalhamento da concepção da repetição enquanto um conceito fundamental da ética, no conceber de Kierkegaard, que se coaduna com a explicação kantiana da ligação entre o sublime e a moralidade. Além disso, é possível mostrar a correlação entre os elementos do sublime associados ao supra-sensível com o religioso em Kierkegaard, de modo que a repeti-

ção, descrita como categoria de movimento e transcendência, possa ser melhor tipificada na sua acepção estética.

Para isso, passaremos em vistas primeiramente a concepção e o contexto da ideia de repetição em Kierkegaard, em seguida, a leitura de Holmgaard sobre a estética da repetição, e por último, traçaremos o paralelo da concepção da repetição enquanto sublime com a concepção kantiana do sublime exposta na 3ª crítica.

A teoria kierkegaardiana da repetição é apresentada no texto homônimo com um significado polissêmico e na maioria das vezes pouco claro, que poderia ser elaborado nas formas distintas que veremos a seguir. Se concebemo-la enquanto uma categoria metafísica, ela diz respeito à questão do movimento levantada pelos gregos: a ideia grega da recordação enquanto um movimento retrospectivo, seria seu oposto antagônico, na medida em que a repetição expressa um movimento orientado “para frente”, como Kierkegaard reiteradamente afirma. Dessa forma, ele chega a defini-la como a verdadeira categoria distintiva da modernidade com relação à antiguidade. Se concebemo-la enquanto uma categoria psicológica, compreendendo a psicologia em Kierkegaard como uma análise da individualidade dos personagens pseudonímicos do ponto de vista subjetivo, então ela desdobra-se numa categoria ética, na medida em que a individualidade se realiza de maneira efetiva na sua atualidade temporal, ou, como expressa Kierkegaard citando Píndaro, na tarefa de tornar-se quem se é. Se a concebemos como uma categoria vinculada ao religioso, ela atinge seu intuito final, que é expressar na tarefa ética assumida uma relação com a transcendência, no que ela viria a adquirir seu significado pleno. Nesse sentido, a repetição expressa uma retomada ou uma recuperação da própria individualidade através de uma benevolência divina, em que, da mesma forma que Jó, se recebe tudo de novo e em dobro.

À parte destas três determinações, o desenvolvimento da ideia da repetição no texto apresenta-se muito mais ambivalente com relação à determinação estética, cuja importância não pode, entretanto, ser por isso mesmo desprezada. No texto da repetição, ela sequer aparece claramente definida ou articulada sob esse nome, mas no seu lugar aparece o poético, ou melhor ainda, o caráter poético da individualidade, personificado na figura do jovem penitente, que pretende fazer

as vezes de Jó. Sua pretensão religiosa é justamente a de aniquilar o caráter poético presente na sua personalidade, caracterizado por um *pathos* melancólico e nostálgico, para que possa receber integralmente a si próprio a partir de uma relação com o divino, pretensão esta que parece falhar miseravelmente – ao menos do ponto de vista exterior – e que o mantém vinculado em última instância ao estético. Constantin Constantius, o autor do livro, chega a qualificar como cômico o desfecho encontrado pelo jovem sem nome, que, ao comparar seu sofrimento romântico de juventude em virtude de um amor mal-sucedido com uma provação divina do nível daquela experimentada por Jó, apenas mostra o quão incomensuráveis entre si são as duas instâncias. O poeta – ou o caráter estético qualificado enquanto poeta – é apontado, então, como um padecente cujo sofrimento é visto antes de tudo sob o prisma da banalidade, e o que para ele é o mais elevado aparece para outrem rebaixado à menor significância, e a sua miséria interior como degradingolada no farsesco.

Nesse sentido, pode-se atribuir, de maneira mais evidente, à categoria da repetição um significado metafísico, ético ou mesmo religioso, mas não estético, ao menos não *diretamente*. Ainda que o exemplo das personagens do texto seja apontado como a exemplaridade do fracasso estético da repetição, não obstante, a relação negativa da repetição com o estético permanece ambígua. O jovem, que, no seu padecer melancólico chega a duvidar da própria lucidez, afirma ao final de suas cartas que atingiu a repetição, ainda que não em sua plenitude, embora tenha estabelecido uma relação com o divino e recuperado a si próprio. Ainda que Constantius nos advirta que não se pode confiar em seu testemunho, em seguida ele admite que o jovem é uma criação poética sua, e que o caráter poético pode estabelecer uma relação com Deus em um sentido muito específico e através de uma dialética própria, e, no entanto, sempre insuficiente.

É, portanto, este estado de espírito do jovem esteta, que denota ao mesmo tempo o fracasso de sua empreitada, que é submetido à investigação psicológica de Constantius, a qual, surpreendentemente, também falha em compreendê-lo. A disposição anímica do jovem, que é a expressão por meio da qual se manifesta o religioso no livro, é compreendida por ele próprio como religiosa, e por Constantius como

estética, e o livro parece encerrar-se numa miríade de mal-entendidos. Qual deles poderia estar certo? O caráter ambíguo da disposição psicológica do jovem nos impõe a tarefa de delinear de maneira mais nítida a relação do estético com o religioso, por meio do que se estabeleceria com mais precisão em até que ponto ele é um poeta, e em que sentido ele alcança a transcendência expressada pela repetição.

Jan Holmgaard, em seu artigo *The Aesthetics of Repetition*, elabora uma leitura em que a disposição de ânimo do jovem poeta, no ápice da sua penitência, pode ser esteticamente qualificada como *sublime*. Ele estabelece que o movimento do texto da repetição é bem definido em três momentos: o primeiro, que ele chama de disposição erótica, se caracteriza pelo estético definido enquanto um estágio imediato da consciência, em que o ânimo erótico é por si mais importante que o próprio objeto de desejo, pois por ele o mundo inteiro é concebido na sua totalidade por meio da recordação – que Kierkegaard qualifica como o movimento oposto à repetição. Este movimento metafísico de anamnese torna o indivíduo preso às afecções românticas mais pitorescas: nostalgia e melancolia, o que impede uma relação com a realidade efetiva, uma vez que a substancialidade daquilo que foi perdido se sobrepõe à do presente. O segundo, chamado *suspensão*, é o momento seguinte, em que o estético é interposto pela sua própria impossibilidade nesta realidade efetiva; aqui a questão da repetição é posta, sem que, no entanto, se faça entrever como uma possibilidade real; como é apontado pela história de Constantius na sua viagem a Berlim, em que ele tenta repetir uma viagem que se torna um fracasso cômico com relação à primeira vez, e termina por notar que “a única coisa que se repetiu foi a impossibilidade da repetição”¹. Em se tratando de uma impossibilidade objetiva, a suspensão tem como consequência uma transposição do registro do texto do exterior para o interior, e, como mostra Holmgaard, um “deslocamento do discurso irônico ao discurso patético e confessional (mesmo que não possamos escapar da interlocução irônica do texto), e do tempo pretérito para o presente”². Nesse sentido, o momento da narrativa que precede o júbilo anímico do jovem é também um momento de *suspensio gradu*, na expressão de Kierkegaard, em que ele afirma esperar por uma “tempestade” mirac-

¹ *Repetição*, p. 75.

² HOLMGAARD, p. 57.

ulosa que resolveria o seu impasse e a sua apreensividade que o fez temer estar perdendo o juízo.

Na última carta do jovem encontramos o terceiro momento, o do *sublime*, em que ele afirma ter atingido realmente a repetição. Aqui as tentativas anteriores de realizar a repetição se mostram como apenas exteriormente determinadas, e a alegria ditirâmbica experimentada por ele no desfecho da narrativa indica também, como mostra Holmgaard, o ponto mais alto da sua penúria; a tempestade por ele esperada, que advém na forma farsesca do inverso do seu anseio romântico e é “encenada por Kierkegaard numa forma friamente irônica”³, é também a metáfora do sublime por ele experimentado. Embora as características descritas neste momento acerca da repetição encontrem-se num registro subjetivo, elas apontam para uma reviravolta que pretende mostrar exteriormente uma transfiguração interior na personalidade de seu protagonista, na qual preponderam alguns traços de elementos descritivos: uma reapropriação da subjetividade, como quando é dito: “voltei a ser eu mesmo; eis que tenho a repetição; entendo tudo e a existência surge-me agora mais bela do que alguma vez”⁴, uma reunificação de si consigo próprio, na expressão do jovem “a cisão que havia no meu ser está anulada: eis-me novamente unificado”⁵; e também o pôr em marcha um movimento interior: “onde a cada instante se arrisca a vida, onde a cada instante se perde a vida e se volta a ganhá-la”⁶.

Esta articulação tríplice é o que caracteriza a repetição como uma ideia de movimento, mediado por uma suspensão em que a impossibilidade é paradoxalmente superada pela resiliência da interioridade, cuja acepção estética é qualificada como uma exceção poética que situa-se no interstício do “abismo” e das “estrelas”, e em que ela intensifica seu ânimo na “dança do turbilhão do infinito”⁷, cuja determinação estética do ânimo é a do sublime. Holmgaard aponta que este constitui o ânimo no qual a expressão formal da repetição enquanto “a existência que existiu passa agora a existir”⁸ é “poeticamente transformada”⁹ na

³ Idem, p. 58.

⁴ *Repetição*, p. 131.

⁵ Idem, p. 131.

⁶ Idem, p. 132.

⁷ Idem, p. 133.

⁸ Idem, p. 51.

⁹ HOLMGAARD, p. 58.

expressão da atualidade do indivíduo que se perde e se recupera na provação. A ideia de Holmgaard é que o sublime aponta para o modo “como a individualidade pode infinitamente repetir-se a si mesma esteticamente”¹⁰, concretizando-se na atualidade paradoxal de um agora que é ao mesmo tempo um ainda-não.

A partir desta perspectiva, podemos começar a estabelecer o vínculo com o sublime kantiano; muito embora este não seja explicitamente citado por Holmgaard, alguns paralelos já se nos deixam entrever. Dentre as diversas abordagens feitas por Kant sobre o conceito do sublime, no que diz respeito à questão do movimento, nos interessa de início aquela em que ele é determinado como “um *movimento* do ânimo ligado ao ajuizamento do objeto (...) como subjetivamente conforme a fins”¹¹, articulação esta que permite a divisão do sublime entre matemático e dinâmico, conforme a referência da faculdade da imaginação ou ao conhecimento ou à apetição. A imaginação exerce nesse ajuizamento uma função primordial, pois ela possibilita a vinculação com infinitude, que é a marca do sublime, na medida em que esta aspiração se confronta com a nossa razão, cuja pretensão é a de um fechamento na totalidade da ideia. É através deste conflito que irrompe uma disposição de espírito subjetiva que aponta para o supra-sensível concebido enquanto um *sentimento* (*Gefühl*), e pensado enquanto “uma faculdade de ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”¹². E se a ideia do sublime funda-se “simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade”¹³, não é senão à imaginação e à abertura à infinitude por ela propiciada que se deve a introdução do fundamento *subjetivo* do sentimento do sublime, que impede que se atribua esta qualificação a um objeto da natureza, o que Kant expressa na ideia de que “o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente às ideias da razão”¹⁴.

O desfecho da história do jovem mantém velado o sentido representacional explícito do significado da repetição, e as alusões negati-

¹⁰ Idem, p. 59.

¹¹ CFJ, p. 93.

¹² Idem, p. 96.

¹³ CFJ, p. 92.

¹⁴ CFJ, p. 91.

vas a ela não captam sua efetividade representacional concretamente, pois trata-se, nesse sentido, de um juízo que diz respeito àquilo que não pode ser conhecido por nós e que situa-se no supra-sensível. O movimento interrompido, saltitante, que caracteriza a interioridade kierkegaardiana não pode prescindir do estado de *suspensio gradu* que precede o ímpeto; o que encontra correspondência na descrição kantiana do sublime enquanto “um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”¹⁵. Ora, a resiliência que caracteriza a fé descrita sob a categoria da provação enquadra-se ajustadamente na descrição enquanto uma força vital que se comprime e em seguida se alarga, o que confere um sentimento de expansão que Kierkegaard interpreta de maneira religiosa. A inibição, que corresponde ao momento intermediário da *suspensão* na leitura de Holmgaard, representa o que Kant entende como uma contrariedade a fins “inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação”, mas que engendra tanto mais o sublime na medida em que a constrição é mais severa. Essa violência é sentida, de fato, pela personagem do jovem, quando ele sente-se tentado pela proposta de Constantius em vencer seu sofrimento através da imagética farsesca, adotando para si mesmo uma identidade impostora, e não consegue encontrar forças para tal.

Não obstante, o caráter lacunar e interrompido da suspensão (na medida em que a repetição é concebida enquanto categoria metafísica de movimento) engendra ele mesmo a possibilidade de uma retomada, de algo que necessariamente havia deixado de ser e que vem a sê-lo novamente, agora imbuído desta negatividade em seu âmago; desse modo, a interrupção é uma condição fundamental para que a repetição possa vir a ser concebida, como pretende Kierkegaard, como a categoria que insitui o novo, ou a diferença qualitativa, na metafísica. Dessa forma, a ausência de determinações exteriores ao próprio *si* que se repete é essencial à sua própria identidade, que antecede a sua diferença que institui o movimento como tal, o que coaduna com a concepção kantiana da ausência de fins no fundamento da determinação do juízo puro sobre o sublime. Quando Kierkegaard afirma que o

¹⁵ CFJ, p. 90.

indivíduo em provação deve querer a repetição no justificar-se perante Deus, ele indica que a inserção de um *télos* para além da repetição da própria individualidade tornaria impossível o movimento da justificação, e o indivíduo deixaria de ser uma exceção poética, caindo assim no diverso. Em todo o caso, a repetição se expressa enquanto uma categoria de movimento para além da mediação dialética, como uma recuperação; como expressa o jovem, “sou de novo eu mesmo; a maquinaria foi posta em movimento”, da mesma forma que Kant aponta que na representação do sublime “o ânimo sente-se movido”¹⁶, movimento este que “pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto”¹⁷ – sendo que na repetição este objeto não é senão o si-mesmo da individualidade; e o “excessivo da faculdade da imaginação”, que constitui para ela mesma “um abismo no qual ela própria teme perder-se”¹⁸, é transposto por Kierkegaard para o plano existencial na forma da exceção poética que “pensa o universal com uma paixão enérgica”¹⁹.

A expressão textual da repetição, que, dentro do ponto de vista estético, faz parte da sua concepção psicológico-teatral enquanto *performance* individual, não deixa escapar na sua apresentação a conexão do sublime com a ampliação de ânimo incitada por uma relação deste com a natureza, duplamente concebida enquanto conceito teológico e enquanto objeto de ajuizamento estético, como um motivo que promove uma “ampliação do ânimo” e enseja “ultrapassar as barreiras da sensibilidade”²⁰; provam-no as metáforas naturais das “ondas”²¹ que movimentam o ânimo entre o abismo e as estrelas, a “tempestade” que sucede a suspensão deste, e mesmo “a quietude semelhante ao profundo silêncio dos Mares do Sul”²². De acordo com Kant, a natureza “é sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de infinitude”, que é ansiada pelo impulso da imaginação, auxiliada por “uma razão meramente ampliadora dela”²³. A razão expressa aqui

16 CFJ, p. 104.

17 CFJ, p. 104.

18 CFJ, p. 104.

19 *Repetição*, p. 138.

20 CFJ, p. 101.

21 *Repetição*, p. 133.

22 *Idem*, p. 132.

23 CFJ, p. 102.

a diferença do livre jogo no sublime para com o belo, já que naquele a imaginação joga com a razão comportando desde já o âmbito prático, enquanto neste, com o entendimento; e, se a comparação procede, segue-se que a ideia da repetição como *lema* de qualquer intuição ética tem na intuição estética do sublime a sua possibilidade fundada, ainda que apenas negativamente.

Em Kierkegaard, tal intuição ética aparece no ponto de vista estético da repetição apenas sob o prisma da impossibilidade, em que o estético representa a repetição como inatingível – como na viagem de Constantius. Mas se a realização da repetição envolve um movimento paradoxal da interioridade do poeta, então a possibilidade efetiva desta deve ter como fundamento a própria constatação estética da impossibilidade. Kant parece dizer algo semelhante quando afirma que, no sublime, a não-conformidade a fins é concomitante ao sentimento de desprazer no objeto, e que através desta inadequação “a incapacidade (Unvermögen) própria descobre a consciência de uma faculdade (Vermögen) ilimitada do mesmo sujeito, e que o ânimo só pode ajuizar esteticamente a última através da primeira”²⁴; tal descoberta também “eleva a fortaleza da alma acima do seu nível médio e permite descobrir em nós uma faculdade de resistência”²⁵ ao poder que nos ameaça, que compõe o sublime natural, e no qual “seu espetáculo só se torna tão mais atraente quanto mais terrível ele é”²⁶. No sublime dinâmico, esta resistência se dá na medida em que a natureza – que na dialética da exceção que envolve a repetição assume a forma do universal – constitui um contraposto de poder em que a força que resiste, não obstante a luta por justificação, na qual conserva-se como tal sem ser superada, é, contudo, “um rebento nascido da sua raiz”²⁷, como afirma Kierkegaard.

Dentro desta dialética que encerra o livro da *Repetição*, a contenda entre a exceção e o universal, que Kierkegaard qualifica como uma luta por mútua justificação, sem que, no entanto, haja uma superação (*Aufhebung*) que aniquile os dois termos, remete, na medida em que o que se sucede é, do ponto de vista da exceção, uma provação, ao sublime kantiano no que ele se mostra nesta medida de forças com a “apa-

²⁴ CFJ, p. 105.

²⁵ CFJ, p. 107.

²⁶ CFJ, p. 107.

²⁷ *Repetição*, p. 137.

rente onipotência da natureza”²⁸. A “sublimidade da nossa faculdade espiritual”²⁹, que aparece diante da natureza como uma força não-natural, aponta para o que Kant chama de uma percepção da sublimidade da nossa destinação, na qual a nossa elevação de poder é sentida nesse embate com a natureza cuja tônica é também a de uma justificação mútua. Quando Kant alude à sublimidade da elevação de ânimo por meio do poder, a destinação do homem da qual é imbuída a imaginação associa-se a dois fatores específicos que aparecem também no texto sobre a repetição: a ausência do temor de si diante do mais alto e o poder do embate na forma da guerra como sublime. A alusão de Kant à representação de “Deus em estado de cólera”³⁰ como sublime pode ser remetida, nesse sentido, ao momento negativo da provação em que é testado o ânimo, no que ele deve mostrar-se sem nenhum temor de si; sem isso, a sublimidade da própria grandeza divina não poderia ser ajuizada. Nessa perspectiva, é pertinente também a declaração de Constantius que determina o caráter estético no seu elemento vigoroso, em que o poeta enquanto exceção aponta simultaneamente para o aristocrático e para o religioso. É precisamente este o teor da atitude de Jó perante o que se apresenta como tarefa para ele, ou seja, a própria repetição no seu caráter sublime, e que Kant descreve sob tais condições: “somente quando ele é autoconsciente de sua atitude sincera e agradável a Deus, aqueles efeitos do poder servem para despertar nele a ideia da sublimidade”³¹.

REFERÊNCIAS

- HOLMGAARD, Jan; *The Aesthetics of Repetition*, in Kierkegaard Studies Yearbook, Nova York/Berlim, 2002.
- KANT, Immanuel; *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- KIERKEGAARD, Soren; *A Repetição*. Lisboa: Relogio D’Agua editores, 2009.

²⁸ CFJ, p. 107.

²⁹ CFJ, p. 108.

³⁰ CFJ, p. 109.

³¹ CFJ, p. 110.

Gênio como coletividade interior: Friedrich Schlegel, Novalis e Fernando Pessoa

Cláudia Franco Souza

Universidade de São Paulo/*Fapesp*

“Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa¹(...)”
Ricardo Reis.

*“O mundo é um indivíduo potencializado,
assim como o indivíduo não passa de um
universo condensado².”* Márcio Suzuki.

A aproximação entre Pessoa, Friedrich Schlegel e Novalis, não é aleatória. Fernando Pessoa se interessou pelo pensamento do primeiro romantismo alemão, como podemos comprovar através de documentos do seu espólio. Na biblioteca particular de Pessoa encontramos um livro de Novalis (**Les disciples à Sais et Les fragments**) traduzido por Maeterlink, um livro sobre Novalis (cujo título é **Novalis**) e um outro livro intitulado **The literature of Germany** onde existe um capítulo sobre o romantismo alemão. Para além deste fato, encontramos em alguns textos do espólio pessoano referências a essas leituras. Em um texto publicado em 1928, O provincianismo português, Pessoa termina

¹ PESSOA, 2007b, p.109. Poema datado de 13/11/1935.

² SUZUKI, 1998, p.133.

sua escrita com uma referência direta a Novalis, utilizando uma frase lida e sublinhada no livro **Les disciples à Sais et Les fragments**: *estamos perto de acordar, quando sonhamos que sonhamos*. Se por um lado, a aproximação entre a obra de Fernando Pessoa e o pensamento de F.Schlegel e Novalis se torna legítima devido às leituras do autor português sobre o romantismo, por outro lado, existe, segundo nosso entendimento, outro ponto de contato entre Pessoa e os primeiros românticos alemães. Trata-se da questão do gênio.

No capítulo IX do livro **O Gênio Romântico**, intitulado *Mitologia e História da Filosofia*, Márcio Suzuki aproxima o pensamento de F. Schlegel³ e Novalis a respeito do gênio, mostrando que para esses dois filósofos românticos a questão do gênio se relaciona com a presença de uma coletividade interior:

O gênio, diz Schlegel, é uma coletividade interior, uma ‘comunidade interna legalmente livre de muitos talentos’, ou como diz Novalis, ‘uma pessoa genuinamente sintética’, ‘uma pessoa que é ao mesmo tempo mais pessoas⁴.

Em sua exposição sobre a questão do gênio, Márcio Suzuki, mostra a relação entre gênio e reflexão, e também a influência dos escritos de Kant e de Fichte no pensamento romântico.

A passagem citada revela justamente a importância da reflexão: se o gênio é uma coletividade interior ou uma pessoa sintética, esse desdobramento interior só pode ocorrer através da reflexão. Existe, no que toca a questão do gênio, uma certa simetria entre o pensamento de Schlegel e de Novalis. Ambos relacionam gênio e multiplicidade interior, como se pode atestar no trecho citado.

Em um documento do espólio sem título, Pessoa escreve justamente sobre a sua multiplicidade interior, a reflexão e sobre os não-eus sintetizados que o habitam, ou habitam um eu poético:

³ Nas próximas referências não colocaremos o primeiro nome de Schlegel, (Friedrich), mas deixamos claro que estamos nos referindo neste artigo a somente Friedrich Schlegel e em nenhum momento fazemos referência ao seu irmão August Schlegel.

⁴ SUZUKI, 1998, p.235.

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando fallo com sinceridade não sei com que sinceridade fallo. Sou⁵ variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ansias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um character que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me multiplo. Sou como um quarto com inumeros espelhos fantasticos que torcem para reflexões falsas uma unica anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o pantheista se sente onda e astro e flor, eu sinto-me varios seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada individuado por uma suma de não-eus synthetizados num eu postição⁶.

Trata-se de um escrito muito próximo do pensamento de Schlegel e de Novalis a respeito do gênio. O autor português inicia o texto dizendo que não sabe quem é, que alma tem e mais a frente afirma que se sente múltiplo. Leva o leitor para uma imagética própria, se compara a um quarto repleto de espelhos, e essas muitas imagens que lhe sucedem, essas reflexões podem ser relacionadas com a coletividade interior descrita por Schlegel. E o diálogo deste texto com o pensamento de Novalis ocorre através de um processo de inversão, se para Novalis o gênio é uma pessoa sintética, Pessoa se sente *uma suma de não-eus sintetizados num eu postição*. A negação pessoana pode nos levar a caminho afirmativo, justamente por se sentir vários seres ele pode ser considerado uma pessoa sintética, próximo do conceito de gênio romântico. Outro aspecto importante deste registro pessoano é a questão da sinceridade, Pessoa confessa sentir crenças que não tem (*Sinto crenças que não tenho*), esse seu sentir parece derivar deste processo reflexivo que distancia o autor da realidade, da verdade, levando-o a percorrer com a imaginação e sentimento caminhos distantes da unidade do sujeito. O sujeito vê-se múltiplo, desdobrando seu sentir de forma infinita, num eterno desencontro consigo próprio, habitando

⁵ Sou ~~outro~~. No documento original.

⁶ [BNP/E3-20-67-68]. Transcrição do documento original do espólio. Optamos por manter a ortografia original.

momentaneamente inúmeras dobras, criadas a partir de seu movimento reflexivo, formando assim a comunidade interior, aproximando-se do que seria o gênio romântico.

É preciso, entretanto, clarificar o conceito de gênio para o primeiro romantismo alemão, o romantismo de Schlegel e de Novalis. Há uma diferença para esses autores alemães entre gênio e *gênio do gênio*, como se pode atestar na seguinte passagem escrita por Novalis:

Quem procura, duvidará. O gênio porém diz tão atrevida e seguramente o que vê passar-se dentro de si porque não está embarçado em sua exposição e, portanto, tampouco a exposição embarçada nele, mas sua consideração e o considerado parecem consoar livremente, unificar-se livremente numa obra única. Quando falamos do mundo exterior, quando descrevemos objetos efetivos, então procedemos como gênio. Sem genialidade nós simplesmente não existiríamos. Gênio é necessário para tudo. Aquilo, porém, que de costume se denomina gênio, é o gênio do gênio⁷.

Neste fragmento há a defesa da presença da genialidade em todos nós, pois ao falar do mundo exterior, ao descrever objetos agimos como gênios. Num outro fragmento, Schlegel parece estar de acordo com Novalis: "Todo homem completo tem um gênio. A verdadeira virtude é a genialidade⁸." Gênio e genialidade seriam assim atributos dos seres humanos. De acordo com Novalis: *sem genialidade não existiríamos*. Porém, como pode ser constatado no final do fragmento de Novalis há uma diferença entre gênio e *gênio do gênio*. O que se chama de gênio habitualmente, ou seja, aquele indivíduo que é um sistema de talentos, especial, capaz de criações exemplares, seria o *gênio do gênio*. Neste ponto percebemos mais uma vez o importante papel da reflexão no pensamento do primeiro romantismo alemão⁹. Para ser *gênio do gênio* é preciso se desdobrar dentro da sua própria interioridade. É importante ressaltar que Pessoa realizou justamente essa premissa, se desdobrou inúmeras vezes dentro de si mesmo e para cada desdobramento criou um outro eu, uma outra personalidade. Em seu espólio encontramos

⁷ SCHLEGEL, 1997, pp.97-98. Grifo nosso.

⁸ Op. Cit., p.148.

⁹ No livro **O Gênio Romântico**, Márcio Suzuki, discute essa questão do *gênio do gênio*, no Capítulo III (A arte de filosofar), revelando a influência do pensamento de Kant e Fichte para o romantismo e lançando luz sobre a proposta da *simfilosofia*.

inúmeras assinaturas, responsáveis por muitos projetos, grande parte incompletos. A marca da sua suposta completude talvez só possa ser analisada através desta incompletude: Pessoa parece ter sido *gênio do gênio* durante toda a sua existência e as consequências desta reflexão levadas ao máximo podem ser percebidas no seu espaço literário. No trecho de uma carta datada de 13 de Janeiro de 1935, Pessoa confessa que desde criança tinha a tendência ao desdobramento:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar¹⁰.

Esse texto mostra a capacidade do artista em analisar a principal característica da sua obra: a multiplicidade. Esse é um traço que acompanha não somente a personalidade pessoana (que se desdobra em tantas outras personalidades), mas do seu espaço literário. São inúmeros projetos, que se multiplicam de forma extraordinária dentro do seu espólio, colocando o pesquisador diante de mosaicos que podem ser colados de diversas formas. Para além disto, chama a atenção no texto, a ironia pessoana ao duvidar da sua própria existência, outro traço que aproxima Pessoa do primeiro romantismo: *Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos*. Deixaremos no entanto essa questão para ser explorada em outro artigo e voltemos à relação entre gênio romântico e literatura pessoana.

Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa parece estar de acordo com esse desacordo de Pessoa consigo próprio. Num poema, Cam-

¹⁰ PESSOA, 1999b, p.341.

pos, que é tão diferente de Pessoa, com uma biografia própria, estilo próprio, e até mesmo tendo discutido publicamente (em revistas) com seu criador¹¹, demonstra em um poema que assim como Fernando, ele também tinha o seu eu permeado por inúmeras dobras:

Mas eu, em cuja alma se reflectem
As forças todas do universo,
Eu cuja reflexão emotiva e sacudida
Minuto a minuto, emoção a emoção,
Coisas antagónicas e absurdas se sucedem —
Eu o foco inútil de todas as realidades,
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,
Eu o abstracto, eu o projectado no *écran*,
Eu a mulher legítima e triste do Conjunto,
Eu soffro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de
água¹².

Novamente aparece a palavra alma, e uma relação entre o eu e a reflexão, como no trecho do Pessoa citado no início deste artigo. É interessante perceber que quem assina este poema é Álvaro de Campos, que como se sabe é fruto da reflexão/desdobramento de Pessoa, e esse outro eu pessoano confessa em sua poesia ter o seu eu atravessado por inúmeras sensações, forças do universo, é um eu tão multifacetado quanto o eu do seu próprio criador. Uma suposta identidade que mostra um processo de reflexão infinito, num movimento que percorre toda a obra pessoana, um espaço inquieto em permanente mudança. Não seria essa a característica do *gênio do gênio*: a capacidade infinita de reflexão, revelando ao leitor uma coletividade interior?

¹¹ Na revista Contemporânea, nº 4, publicada 04 de Outubro em 1922, Álvaro de Campos publica um texto discordando da interpretação pessoana do livro **Canções** de António Botto. Pessoa havia publicado um artigo sobre **Canções** na mesma revista que Campos, no número anterior (Contemporânea, nº 3, 03 de Julho de 1922). O conteúdo do texto de Campos é muito interessante e altamente irônico, como podemos constatar na seguinte passagem: “Continua o Fernando Pessoa com aquela mania, que tantas vezes lhe censurei, de julgar que as coisas se provam. Nada se prova senão para ter a hipocrisia de não afirmar. O raciocínio é uma timidez — duas timidez talvez, sendo a segunda a de ter vergonha de estar calado.” (PESSOA, 1999a, pp.186-189).

¹² PESSOA, 2007a, p.249.

No texto de autoria de Schlegel, **Conversa sobre a poesia**, há uma discussão sobre a poesia. Ludovico defende a relação entre poesia, gênio, magia e comunidade:

Assim é. Ela¹³ é o ramo mais nobre da magia, e o homem isolado não pode se elevar à magia; mas onde quer que algum impulso humano atue em cooperação, vinculado pelo seu espírito humano, aí se agita uma força mágica. É com essa força mágica que tenho contado; sinto a aragem do espírito soprar entre os amigos; vivo não na esperança, mas na certeza de um novo alvorecer da poesia. O restante se encontra aqui nestas páginas, se agora for chegado o momento¹⁴.

No livro **O Gênio Romântico**, Márcio Suzuki relaciona esse trecho de Schlegel com a *sinfilosofia*, ou seja, através da interação com outros indivíduos as forças mágicas, que permeiam o gênio são despertadas¹⁵. No caso de Pessoa ele criou essa interação entre indivíduos através de seu processo de reflexão. A *sinfilosofia* responsável pela suposta liberação de forças mágicas acontece dentro do próprio espaço literário pessoano. A sua coletividade interior, destacando aqui os três heterônimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos), Pessoa e a personalidade literária António Mora¹⁶, desenvolvem todo um diálogo que agita uma força mágica. Cada heterônimo com seu estilo poético, com sua biografia, revela não somente um espaço dramático na criação pessoana, como também um espaço mítico e múltiplo.

Pessoa cria assim sua própria *sinfilosofia*, num diálogo intenso com seus outros eus. No centro desta *sinfilosofia* pessoana se encontra Caeiro, filósofo pagão, e ao seu redor giram estrelas que também tem seu brilho próprio: Campos, Reis, Mora e o próprio Pessoa. Caeiro seria supostamente (como seu criador) o *gênio do gênio*, pois não é Pes-

¹³ Referência a poesia.

¹⁴ SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia**. Tradução de Márcio Suzuki e Constantino Luz. Tradução ainda inédita (texto cedido gentilmente pelos editores/tradutores).

¹⁵ SUZUKI, 1998, p.160-161.

¹⁶ Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro são três personalidades literárias pessoanas. Possuem uma biografia, estilo próprio e foram nomeadas por Pessoa de heterônimos. Para além de Caeiro, Campos e Reis, nenhum outro eu pessoano recebeu do autor português o título de heterônimo. Sendo assim, respeitamos os documentos pessoanos e consideramos Caeiro, Campos e Reis os únicos heterônimos de Pessoa. As demais assinaturas presentes no espólio do autor português são por nós consideradas personalidades literárias e não heterônimos.

soa, e une como os românticos propunham filosofia e poesia, filosofia e vida. A filosofia deixa de ser *uma pálida visão esquemática*, para se tornar uma *obra de arte* sob a assinatura do Mestre Caeiro:

A filosofia 'estanca e tem que estancar' diante da vida, 'pois a vida consiste exatamente nisto, que não pode ser alcançada por nenhum conceito. Diante deste 'inefável', a filosofia deve deixar de ser uma pálida visão esquemática, um produto artificial, para se tornar um saber efetivo, uma obra de arte¹⁷.

A filosofia pagã de Alberto Caeiro está exposta em versos e para além deste fato os seus versos estão ligados à natureza. É uma filosofia ligada a vida, aos sentidos, ao não-pensar, uma filosofia escrita por um guardador de rebanhos. O paganismo de Caeiro dá primazia ao ver, ao sentir, ao tocar, libertando assim a filosofia de conceitos, da artificialidade. É um *pastor amoroso*, um *guardador de rebanhos* que tem algo a ensinar sobre filosofia, poesia e vida:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz¹⁸.

A verdade para Caeiro está relacionada com a natureza, com os sentidos, com o corpo. Já não é a verdade que supostamente estaria guardada nos livros ou no pensar, é uma verdade do sentir, do se unir com a natureza. É uma filosofia que se transformou em obra de arte, porque

¹⁷ SUZUKI, 1998, p.96.

¹⁸ PESSOA, 2009, p.42.

é poesia, de pleno acordo com os escritos de Schlegel e Novalis. Caieiro parecia saber que a vida não podia ser alcançada por nenhum conceito. Faz-se necessário ressaltar também que esse poeta/ filósofo chamado Alberto Caieiro é ao mesmo tempo *gênio do gênio* e fruto do *gênio do gênio* e que sua existência é também sustentada através da *sinfilosofia* pessoana, ou seja, do diálogo dos outros eus com a sua filosofia pagã.

Há um projeto no espólio pessoano intitulado **Notas para recordação do meu Mestre Caieiro**, de autoria de Álvaro de Campos. Os textos pertencentes a esse projeto revelam todo o diálogo dos outros eus, (pois Campos cita nos escritos deste projeto, Reis, Mora e eventualmente o próprio Pessoa) e o paganismo de Caieiro, como podemos averiguar nos seguintes trechos:

Em torno do meu mestre Caieiro havia, como se terá depreendido destas páginas, principalmente três pessoas- o Ricardo Reis, o António Mora e eu. Não faço favor a ninguém, nem a mim, dizendo que éramos, e somos, três indivíduos, absolutamente distintos, pelo menos pelo cérebro, da humanidade corrente e animal. E todos nós três devemos o melhor da alma que hoje temos ao nosso contacto com o meu mestre Caieiro. Todos nós somos outros -isto é, somos nós mesmos a valer - desde que fomos passados pelo passador daquela intervenção carnal dos Deuses¹⁹.

O meu mestre Caieiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por carácter, o António Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caieiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação²⁰.

Os dois fragmentos pertencentes ao projeto **Notas para a recordação do meu mestre Caieiro** de autoria de Campos, revelam um quarto fechado repleto de espelhos refletidos. Caieiro que seria supostamente a imagem central, é um reflexo da suposta identidade pessoana, os outros reflexos que giram em torno do Mestre, também são *gênio do*

¹⁹ CAMPOS, 1997, p. 43.

²⁰ CAMPOS, 1997, p.42.

gênio, são consciências espelhadas ao infinito. Fruto ou não das leituras realizadas sobre o romantismo alemão, (*No romantismo, a leitura é o instante que propicia a invenção*²¹), Pessoa cria de forma exemplar uma obra literária que dialoga diretamente com a importância da reflexão, da imaginação, da relação entre filosofia e vida. Nesse sentido, Caetano sintetiza o ideal romântico em unir filosofia, arte e vida. Campos cria uma obra em prosa a partir do diálogo com a obra de Caetano, revelando a *sinfilosofia* pessoana, onde cada eu possui um lugar estratégico, que possibilita a liberação das tais forças mágicas na construção do paganismo de Caetano, como um escritor sintético Campos estabelece uma relação sagrada com a *sinfilosofia* ou com a *simpoesia*:

O escritor analítico observa o leitor como é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado. O escritor sintético constrói e cria para si um leitor tal como deve ser; não o concebe parado e morto, mas vivo e reagindo. Faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que o invente por si mesmo. Não quer produzir nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra na sagrada relação de mais íntima *sinfilosofia* ou *sinpoesia*²².

No plano da imanência da heteronímia pessoana, os textos são escritos por escritores sintéticos: Campos dialoga, como mostramos, com o pensamento de Caetano, Reis faz o mesmo, Reis e Campos discutem sobre a arte, Mora é supostamente o continuador filosófico de Caetano. Cada heterônimo (Caetano, Campos e Reis) possui também sua própria obra, mas a beleza maior, de acordo com a nossa perspectiva, encontra-se nesta *sinfilosofia* pessoana, na interação entre as obras dos heterônimos. Cada heterônimo possui uma escrita sintética e dentro de cada outro eu pessoano há uma série de espelhos, com imagens multifacetadas, habitando e criando espaços do *gênio do gênio*.

²¹ SUZUKI, 1998, p. 95.

²² SCHLEGEL, 1997, p. 38.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Álvaro. *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*. Textos fixados, organizados e apresentados por Teresa Rita Lopes. Lisboa; Editorial Estampa, 1997.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen - Fragmentos, diálogo, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Crítica, Ensaio e Entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

PESSOA, Fernando. *Correspondência – 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desasocego*. Tomos I e II. Edição de Jerônimo Pizarro. Lisboa INCM, 2010.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

PESSOA, Fernando. *The Transformation Book or Book of Tasks*. Edition, Notes and Introduction by Nuno Ribeiro and Cláudia Souza. New York: Contra Mundum Press, 2014.

RIBEIRO, Nuno. "Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia." *Revista Scripta*: Belo Horizonte, PUCMG, v.16, pp.56-68, 2012.

RIBEIRO, Nuno (ed.). *Fernando Pessoa, Philosophical Essays: A critical edition*. New York: Contra Mundum Press, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução de Márcio Suzuki e Constantino Luz. Tradução ainda inédita (texto cedido gentilmente pelos editores/tradutores).

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SOUZA, Cláudia. "Vicente Guedes e Bernardo Soares: para além do Desasocego". *Revista Cultura ENTRE Culturas*. Lisboa: 2011, pp.186-191.

SUZUKI, Márcio. "A ciência simbólica do mundo (Goethe)". In: Aduato Novaes. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v., p. 199-224.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história na filosofia de Friedrich Schlegel*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

Schopenhauer, o belo sublime e a tradição estética moderna

Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense

Este trabalho tem por objetivo apresentar a doutrina schopenhaueriana acerca do belo e do sublime tal como exposto em sua obra mais sistemática, *O mundo como vontade e representação* (1819). É praticamente unânime entre os comentadores, e amplamente confirmado por evidências textuais, que Kant exerceu grande influência para a redação dessa obra, constituindo-se, ao lado de Platão, como um de seus dois grandes referenciais teóricos. O que pretendo investigar aqui é como as ideias do autor sobre esse tema articulam-se à tradição estética moderna, da qual se supõe que a *Crítica da faculdade de julgar* (1790) tenha sido um dos primeiros tratados filosóficos.

Tomo como ponto de partida, desse modo, o momento mesmo em que essa área de investigação constituiu-se como uma disciplina filosófica autônoma, pois ele corresponde igualmente ao momento em que o sublime emergiu no Ocidente como um problema efetivamente estético. Até o século XVII, as discussões sobre esse tema permaneciam circunscritas ao domínio da retórica. “Sublime” designava, então, um conjunto de técnicas que deveriam ser adotadas pelos oradores de modo a despertar fortes emoções naqueles a que se dirigiam e, assim, tornar mais persuasivos os seus discursos.

A partir do final do século XVII, e ao longo do século XVIII, observa-se um interesse cada vez maior em descrever os fenômenos es-

téticos a partir de representações no sujeito, e não mais com base nas propriedades que eles supostamente contêm. Especialmente na Inglaterra, através de pensadores tais como John Dennis, Joseph Addison e Edmund Burke, consolida-se uma forma de abordar essa questão que privilegia as sensações – de prazer e desprazer – que os fenômenos despertam. Nesse período, tornam-se igualmente obsoletas as tradicionais poéticas classicistas que descrevem procedimentos objetivos para a produção de objetos belos.

É nesse contexto que o sublime se torna um problema efetivamente pertinente ao domínio da filosofia, e não mais da retórica. Sua relevância para os pensadores do período é evidente quando se considera que a oratória tinha em vista, nesse caso, justamente as condições segundo as quais sensações de um determinado tipo – intensas, violentas – poderiam fazer-se presentes no sujeito. Caracterizada, inicialmente, como uma espécie particular de beleza, essa categoria ganha, ao longo do século XVIII, uma descrição fenomenológica própria, até tornar-se dela completamente independente.¹

Essa nova compreensão do problema torna-se evidente no *Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, redigido por Edmund Burke em 1756. Burke identifica como um dos grandes defeitos das investigações estéticas de sua época a confusão entre belo e do sublime. Como afirma já no prefácio, “as ideias do sublime e do belo foram frequentemente confundidas; [...] ambas foram indiscriminadamente aplicadas a coisas que diferem grandemente, às vezes de naturezas diretamente opostas” (BURKE, 1998, p. 51).² O propósito de sua obra é, precisamente, desfazer esse mal-entendido propondo uma distinção entre prazer absoluto ou positivo e o prazer relativo ou negativo que permite caracterizar essas duas categorias estéticas como mutuamente exclusivas.

O que tenho em vista com essa breve caracterização é chamar a atenção para o fato de que ao movimento de constituição da estética como disciplina filosófica autônoma – ou seja, como uma espécie

¹ O ponto inicial da carreira filosófica do sublime foi, provavelmente, o prefácio à tradução de Nicolas Boileau para o *Tratado do sublime*, de Longino, onde o literato francês estabeleceu uma diferença entre estilo e conteúdo sublimes sem, entretanto, diferenciá-lo essencialmente do belo. Cf. BOILEAU, 2014.

² Exceto quando a citação se refere a obra em português, todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.

de discurso capaz de colocar questões a respeito de seus objetos sem necessariamente mobilizar os domínios do conhecimento e da moral – corresponde igualmente um movimento de separação radical entre as categorias do belo e do sublime. É desse modo que elas aparecem na *Crítica da faculdade de julgar* (1790), considerada por muitos, como mencionei, o seu primeiro grande tratado. E é desse modo, igualmente, que elas se manifestam no pensamento estético alemão do século XIX desenvolvido, em seus grandes traços, sob a influência da obra de Kant.³

A questão que esse trabalho pretende colocar diz respeito à posição de Schopenhauer em relação a essa tradição. Para encaminhá-la, será necessário, entretanto, apresentar alguns princípios gerais de sua doutrina estética. Inicialmente, é preciso ter em mente que, nesse autor, as discussões sobre os objetos dessa disciplina não podem na verdade ser completamente desvinculadas de considerações epistemológicas e morais: a vivência estética permite ao sujeito um acesso privilegiado à verdade, e implica também um posicionamento ético frente à vida. Esse ponto já sinaliza, de modo preliminar, um certo distanciamento em relação ao modo como o debate moderno se configurou desde o momento de seu nascimento – compartilhado, na verdade, com outros autores alemães do século XIX.⁴

Para meus propósitos, entretanto, isso significa que não é suficiente considerar as observações do filósofo acerca da estética por si mesmas, mas também a forma como elas se articulam às suas concepções metafísicas e éticas. Sigo aqui, portanto, muitos comentadores ao sugerir que, embora as principais considerações de Schopenhauer sobre esse tema encontrem-se no livro III de *O mundo como vontade e representação*, essa obra constitui um sistema fechado onde cada parte depende das outras e não se pode tratar de uma sem referências às demais.

³ Conforme os princípios expostos na terceira crítica, as experiências do belo e do sublime são radical e essencialmente diferentes porque pressupõem disposições distintas de nossas faculdades transcendentais de modo a facultar o sentimento de prazer que está na base dos juízos estéticos: no primeiro caso, um “jogo livre” entre imaginação e entendimento; e, no segundo, uma relação “contrária a fins segundo a forma para a nossa faculdade de julgar, inapropriada para nossa faculdade de apresentação, e simultaneamente violenta para a faculdade da imaginação [...]” (KANT, 1974, p. 166).

⁴ Por exemplo, Schiller, que propõe no ensaio “Sobre graça e dignidade”, redigido apenas três anos após a terceira crítica, a categoria da graça como uma espécie de beleza do movimento que é diretamente condicionada pela moralidade. Cf. SCHILLER, 1962.

No livro I, Schopenhauer estabelece que tudo o que aparece – isto é, todas as nossas representações – tem de ser concebido com base em certas estruturas invariáveis do sujeito, denominadas pela expressão “princípio de razão” [*Satz vom Grunde*], que são aquelas que traduzem as leis empregadas pelas ciências experimentais para o conhecimento dos objetos. Todos os fenômenos têm de ser pensados, por exemplo, segundo uma causalidade determinística. Esse ponto de sua doutrina é desenvolvido a partir das teses expostas na *Crítica da razão pura*, onde Kant mostra que existe uma relação de implicação necessária entre os princípios *a priori* da sensibilidade e do entendimento. Não apenas tudo o que se dá para nós é espaço-temporal⁵, mas também tem de ser necessariamente sintetizado segundo certas formas de todo pensar, expressas, na primeira crítica, sob a noção de “categorias”.

No livro II, entretanto, Schopenhauer observa que essa regra geral não se aplica integralmente ao caso do próprio sujeito. Quando realizamos uma ação, percebemos, por um lado, nosso próprio corpo como um objeto, cujo movimento está submetido ao princípio de razão. Mas percebemos também que ela é causada por algo que escapa ao determinismo natural, ou seja, pela nossa própria vontade. Não se trata, argumenta o filósofo, de dois eventos distintos que estão em uma certa relação, mas antes do mesmo evento que se dá a conhecer sob duas formas diferentes:

O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente, que o elo da causalidade liga, eles não estão em uma relação de causa e efeito; antes são um e o mesmo, apenas dados de dois modos completamente distintos: seja de forma completamente imediata, seja na intuição para o entendimento. A ação do corpo nada mais é do que o ato da vontade objetivado, i. e., o ato da vontade que entrou na intuição (SCHOPENHAUER, 1986, p. 158).

Temos, portanto, um conhecimento duplo de nós mesmos: por um lado, como representação, ou seja, como um corpo segundo o princípio de razão; por outro, como vontade, à margem desse princípio.

⁵ Ou ao menos temporal, no caso daquilo que Kant denomina “intuições internas”, isto é, as representações que o sujeito tem de si mesmo como um conjunto de faculdades ou poderes do ânimo. Cf. KANT, 1976, pp. 80-83.

Uma vez que não nos é dado nenhum outro modo de conhecimento, ou bem supomos que aquilo que é observado no sujeito vale para qualquer objeto, ou bem teremos de admitir que tudo o que podemos saber dos fenômenos é aquilo que nos revelam as ciências experimentais. Como sugere Schopenhauer, “que outro tipo de existência ou realidade deveríamos atribuir ao mundo dos corpos? [...] Além da vontade e da representação nada nos é conhecido [*bekannt*] ou pensável” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 164).

Em seu sistema, o filósofo adota a primeira perspectiva, ou seja, a extensão da duplicidade entre vontade e representação, observada no sujeito, para todos os objetos. Supõe-se, desse modo, que todo o mundo fenomenal é na verdade representação de um único ente denominado *Wille* – termo usualmente traduzido, em português, por “Vontade”, com a primeira letra capitalizada. Aquilo que aparece para nós é, portanto, a manifestação sensível de tal ente no espaço-tempo, do mesmo modo que o corpo em relação à vontade humana.

Como exposto no início do livro III, tal concepção desdobra-se, ulteriormente, em dois níveis distintos. Em nosso cotidiano, consideramos os entes que vêm a nosso encontro submetidos às leis empregadas pelas ciências experimentais com vistas a determinar como é possível empregá-los para atingir nossos propósitos. Esse modo “instrumental” de tomar os objetos é determinado pelo princípio de razão. A Vontade mostra-se, entretanto, ainda como representação para além de tal princípio, isto é, sob a forma de *ideias*. A *ideia* de um fenômeno apresenta aquilo que ele é essencialmente e independentemente de todas as suas variadas manifestações espaço-temporais: “enquanto os indivíduos nos quais ela [a idéia] se apresenta são incontáveis, vêm a ser e perecem, ela permanece inalterada como uma e a mesma, e o princípio de razão não tem para ela nenhuma significação” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 246).

Há, portanto, dois níveis de representação da Vontade. Ela se manifesta, como objetividade menos perfeita ou adequada, na multiplicidade de indivíduos que aparecem para o sujeito submetidos às condições do espaço-tempo e encadeados segundo relações causais; e, como sua objetividade mais perfeita e adequada, suprimindo-se o princípio de razão, mas mantendo-se a “forma primeira e mais universal

da representação em geral, a de ser objeto para um sujeito” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 253).⁶ A questão que ocupa Schopenhauer no livro III é precisamente saber como é possível conhecer a ideia, uma vez que todo o conhecimento possível para o sujeito, enquanto indivíduo, está determinado por tal princípio.⁷

O que o filósofo tem em vista é que o conhecimento da ideia exige uma mudança no próprio sujeito cognoscente. Cotidianamente, o homem apreende os objetos segundo o princípio de razão, isto é, enquanto entes individuais que podem ser empregados como meios para atingir certos fins. As ciências experimentais nos ensinam acerca das relações entre tais entes no espaço e no tempo, tornando possível fazer previsões e cálculos acerca dos resultados a que almejamos. Para ganharmos acesso à objetividade mais perfeita da Vontade é necessário, entretanto, subtrair-se a esse princípio, e tomar o que aparece para nós de modo desinteressado, deixando de lado quaisquer considerações de utilidade. Isso, por sua vez, só pode ter lugar momentaneamente, já que precisamos dessa forma mais usual de acesso ao mundo para viver. Como afirma Schopenhauer:

Essa passagem, como dito, possível, mas considerada apenas como uma exceção, do conhecimento das coisas individuais para o conhecimento da ideia ocorre subitamente, na medida em que [...] o sujeito deixa de ser um mero indivíduo e é, agora, sujeito puro do conhecimento destituído de vontade, o qual não persegue mais as relações conforme o princípio de razão [...] (SCHOPENHAUER, 1986, p. 256).

⁶ De acordo com Schopenhauer, um dos erros de Kant consistiria precisamente em ignorar a possibilidade das ideias, ou seja, de objetos que permanecem cognoscíveis porque ainda são representações, embora subtraídas ao princípio de razão: “Pois justamente a coisa em si deve, ainda segundo Kant, ser livre de todas as formas dependentes do conhecer como tal: e é apenas um erro de Kant [...] não ter contado entre essas formas o ser-objeto-para-um-sujeito, já que justamente isso é a forma primeira e mais universal de todo fenômeno, i. e., ser representação” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 252).

⁷ “Uma vez, contudo, que esse [o princípio de razão] é a forma sob a qual está todo conhecimento do sujeito, na medida em que conhece como *indivíduo*, as ideias também se encontram totalmente fora de sua esfera de conhecimento. Se, portanto, as ideias devem tornar-se objeto do conhecimento, isso só poderia acontecer sob a suspensão [*Aufhebung*] da individualidade no sujeito cognoscente” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 246). Cf. tb. p. 253.

A atividade humana capaz de produzir tal suspensão momentânea do princípio de razão é a arte. O gênio que a cria possui uma capacidade superior para pôr-se no estado de contemplação das ideias e manter-se nele tanto quanto o necessário para reproduzir aquilo que apreende por meio de um objeto espaço-temporal. Por essa razão, Schopenhauer denomina “genial” a forma de consideração do mundo que deixa de lado esse princípio, por oposição à “[...] forma de consideração racional, que auxilia e retém sua validade apenas na vida prática e na ciência” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 265).

A capacidade para a consideração genial do mundo não é, na verdade, exclusiva do gênio. Ela deve estar presente, em alguma medida, em todos nós, pois o prazer estético decorre, precisamente, da contemplação desinteressada das ideias. Sem ela, os homens seriam “tão incapazes de produzir quanto de fruir as obras de arte, e não poderiam ter qualquer receptividade para o belo e para o sublime, essas palavras não poderiam mesmo ter para eles qualquer sentido” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 278). Trata-se, portanto, de uma diferença de grau: aquele que cria a arte pode reconhecer com mais facilidade o que há de essencial em cada fenômeno individual e, permanecendo nesse estado contemplativo, produzir um objeto no qual “reproduziu puramente apenas a ideia, dissociando-a da realidade, deixando de fora todas as contingências que perturbam” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 278).

A arte, nesse sentido, torna mais fácil para os homens a apreensão de ideias que se manifestam de modo parcial e imperfeito na natureza, onde sua contemplação exige um maior esforço cognitivo. O gênio “permite-nos olhar para o mundo com os seus olhos” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 278); ele comunica, por meio das obras que cria, a objetividade mais perfeita da Vontade, produzindo desse modo prazer estético. Eis por que Schopenhauer sugere que, com relação à arte, “sua única origem é o conhecimento das ideias, e seu único alvo a comunicação desse conhecimento” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 265).

Já essa apresentação preliminar da doutrina de Schopenhauer dá testemunho de um notável afastamento em relação a algumas das teorias estéticas que se destacam na tradição moderna. Para o autor, não há qualquer diferença significativa entre belo natural e belo artístico: em ambos os casos, o prazer estético resulta da contemplação desinteressada

da das ideias, e é “essencialmente um e o mesmo, seja ele suscitado por meio de uma obra de arte, seja imediatamente por meio da intuição da natureza e da vida” (SCHOPENHAUER, p. 278). Nos trechos da *Crítica da faculdade de julgar* onde discute a bela arte, Kant sugere, ao contrário, que essas duas experiências não são integralmente equivalentes, ao propor a célebre fórmula segundo a qual “a natureza era bela quando também parecia arte; e arte só pode ser chamada bela quando estamos conscientes de que é arte e, entretanto, parece-nos natureza” (KANT, 1974, p. 241). Embora sempre tenham por fundamento uma relação harmônica entre imaginação e entendimento que faculta a manifestação de um sentimento de prazer, os juízos sobre a beleza natural correspondem à apreensão de uma forma para a qual não se pode encontrar nenhum conceito, ao passo que aqueles pertinentes à arte têm por base a percepção de uma ideia estética, “uma representação da imaginação associada a um conceito dado que é ligada a uma tal multiplicidade de representações parciais que não se pode encontrar nenhuma expressão que possa designar um conceito determinado [...]” (KANT, 1974, 253).

Em suas *Preleções sobre estética*, Hegel também reconhece uma distinção fundamental entre belo natural e belo artístico ao excluir explicitamente, já na introdução, o primeiro de seu tema de estudo. O filósofo reconhece que estamos habituados a referir-nos a belas cores, flores ou céu e, por essa razão, furta-se a discutir aprofundadamente a propriedade de incluir esses objetos em uma “estética”. Ainda assim, insiste que a arte é superior à beleza natural porque se trata de uma “beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza” (HEGEL, 2001, p. 28). Como se torna claro no restante dessa passagem, tal superioridade justifica-se por uma diferença essencial:

A superioridade do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo relativo, pois somente o espírito é o verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerado. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua substância, está contido no próprio espírito (HEGEL, 2001, p. 28).

A distância entre a doutrina de Schopenhauer e os princípios mais gerais da tradição moderna manifesta-se, todavia, com ainda mais clareza quando consideramos suas ideias acerca do belo e do sublime. Esse tema é abordado no §39 e, inicialmente, seu tratamento não parece tão distante daquele que encontramos, por exemplo, em Kant. O primeiro tem lugar quando o objeto favorece os propósitos cognitivos do sujeito, ao passo que, no segundo, ele mantém “uma relação inamistosa com a vontade humana de modo geral, tal como ela se apresenta em sua objetividade, o corpo humano [...], quando o ameaça com sua supremacia que suspende toda resistência ou o diminui até o nada com sua grandeza incomensurável” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 287). O filósofo também destaca, como é habitual nessa tradição, que a ameaça não pode ser tão próxima a ponto de despertar diretamente o medo, pois nesse caso “o esforço do indivíduo para se salvar suplantaria qualquer outro pensamento” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 288).⁸

Em Kant, o perigo que se oferece à nossa natureza física torna-se ocasião para descobrir uma faculdade suprassensível em nós superior a tudo o que é sensível, e é a consciência de que a possuímos aquilo que causa prazer e, em última análise, responde pela experiência do sublime.⁹ Schopenhauer, entretanto, rejeita explicitamente essa relação com a moral¹⁰: como no belo, a vivência estética tem seu fundamento aqui na cognição, a saber, na apreensão da objetividade mais perfeita da Vontade. A diferença entre essas duas categorias não é, portanto, essencial. Segundo o filósofo, no caso da beleza, a constituição do objeto favorece o estado de contemplação estética, ou seja, a elevação do sujeito individual a sujeito puro do conhecimento; no caso do sublime, ao contrário, “aquele estado do puro conhecer é primeiramente ganho por meio de um arrancar-se violento e consciente das relações reconhecidas como desfavoráveis para a vontade [...]” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 287).

⁸ Cf., por exemplo, observação semelhante em KANT, 1974, p. 185.

⁹ “A natureza se chama, portanto, aqui sublime meramente porque eleva a faculdade da imaginação Para a apresentação dos casos em que o ânimo pode ser tornar sensível à própria sublimidade de sua destinação, mesmo acima da natureza” (KANT, 1974, p. 186).

¹⁰ Ainda no §39, Schopenhauer admite como correta a divisão proposta por Kant para o sublime, em matemático e dinâmico, “[...] mesmo se divergimos totalmente dele na explicação daquela impressão e não concedemos a participação nela nem de reflexões morais nem de hipóteses retiradas da filosofia escolástica” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 292).

Como se vê, o fato de que o objeto sublime de algum modo se contrapõe fisicamente a nós não é, como em Kant, uma oportunidade para que ganhemos consciência de nossa natureza moral, mas antes algo que prejudica a possibilidade de obter um conhecimento superior tal como aquele proporcionado pela consideração genial do mundo. Na medida em que representa um perigo à nossa existência, ele nos prende à forma de compreensão de que nos servimos ordinariamente para viver, ou seja, à forma de consideração racional que apreende os fenômenos no espaço-tempo e segundo relações causais. Quando não há proximidade excessiva da ameaça, contudo, o sujeito é ainda capaz de subtrair-se por um esforço consciente ao princípio de razão, vivenciando então o prazer estético.

De um modo geral, portanto, é possível caracterizar a diferença entre belo e sublime pelo grau de resistência que o objeto oferece, ou deixa de oferecer, à tentativa do sujeito de apreender sua essência colocando-se na relação de contemplação estética. Como afirma Schopenhauer, o sentimento do sublime

é o mesmo que o do belo em sua determinação principal, [...] o conhecimento das ideias que estão fora de toda relação [*Relation*] determinada por meio do princípio de razão, apenas com um acréscimo, a saber, a elevação [*Erhebung*] acima da reconhecida relação hostil do objeto contemplado com a vontade [...] (SCHOPENHAUER, 1986, p. 288).

O emprego do termo “grau” não é fortuito: Schopenhauer com efeito sugere que é possível estabelecer gradações de sublimidade considerando-se a intensidade com que o objeto nos prende à forma de consideração do mundo segundo o princípio de razão e dificulta, desse modo, a elevação à condição de sujeito puro do conhecimento. Segundo o filósofo, elas se encontram em relação direta com o acréscimo de resistência observado no objeto, “na proporção em que esse acréscimo é forte, alto [*laut*], premente, próximo ou apenas fraco, distante, meramente indicado”, sendo possível “mesmo uma passagem [*Übergang*] do belo ao sublime” (SCHOPENHAUER, 1986, p. 288). O restante do §39 é consagrado, em grande medida, à descrição de semelhante passagem de exemplos menos para outros gradativamente mais sublimes.

Embora Schopenhauer não formule a diferença entre belo e sublime explicitamente dessa maneira, creio que seria correto afirmar que essas categorias estéticas não são, uma em relação à outra, absolutas, mas relativas. Quero dizer com isso que, à luz de sua doutrina, podemos sempre comparar dois objetos com vistas a determinar em que medida um é “mais sublime”, se resiste mais à contemplação estética, ou “mais belo”, se a resistência é menor. Cada um deles representaria, nesse sentido, um ponto em uma escala que vai da menor à maior resistência, no contínuo que representa a passagem a que o filósofo se refere da beleza à sublimidade. Permanece um problema, a que não poderei senão aludir aqui, saber se é possível ou mesmo necessário determinar objetivamente quanto dela deve estar presente para que se possa empregar um ou outro termo.

De um modo ou de outro, essas considerações me parecem suficientes para mostrar as profundas rupturas que a doutrina estética schopenhaueriana estabelece em relação à tradição moderna. Uma passagem entre belo e sublime, em termos de continuidade, seria impensável à luz do que é dito na *Crítica da faculdade de julgar*, pois as condições subjetivas para a manifestação de cada uma dessas duas categorias são ali incompatíveis entre si. A confusão entre elas era, na verdade, aquilo que Burke pretendia remediar em seu *Enquiry*. Considerando-se que sua separação radical é, como sustentei mais acima, um traço fundamental dessa tradição, seria lícito investigar, em um estudo mais aprofundado, se há mesmo alguma propriedade em empregar o termo “estética”, em sentido pregnante, para descrever as ideias expostas em *O mundo como vontade e representação*.

REFERÊNCIAS

- BOILEAU, N. “Prefácio ao *Tratado do sublime*”. In: *Revista Viso*, n. 14 (jul-dez/2013), Rio de Janeiro.
- HARTMANN, P. *Du Sublime: de Boileau à Schiller*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

JACQUETTE, D. (org.) *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University, 1996.

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

MAGEE, B. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Oxford University, 1997.

SCHILLER, F. "Über Anmut und Würde". In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Edição organizada por Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert e Herbert Stubenrauch. München: Hanser, 1962, pp. 433-488.

SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. *Sämtliche Werke*, Bd. I. Edição crítica organizada por Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

A trama das imagens - O cinema contrariado de Jacques Rancière

Laísa Roberta Trojaike

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Fazer cinema, no sentido lato do termo, não é o suficiente. Há, ainda, uma constante busca pelo cinema puro, autônomo. Em uma pequena entrevista ao *Fronteira do Pensamento*, o cineasta Peter Greenaway afirmou que “[t]ivemos 112 anos de textos ilustrados. Em um momento pessimista, eu diria que nenhum de nós jamais viu um filme, apenas vimos textos ilustrados”¹, o que significa dizer que o sonho de um cinema puro, desvencilhado das demais artes, sobretudo da literatura, ainda é um sonho a ser alcançado, posto que “todo e qualquer filme que você tenha visto começa com a noção da palavra, não da imagem. [...] O que temos são histórias de ninar para adultos que copiam o teatro e arranjam os enredos nas livrarias”². Mas o que significa fazer um cinema autônomo? Podemos pensar em um cinema puramente subjetivo? Ou, no oposto, um cinema puramente objetivo? Ou, ainda, em um cinema de pura imagem, capaz de anular a fábula?

Quando Greenaway diz que “[a] busca por um cinema autônomo falhou”³, podemos remeter a Epstein, que em *O Cinema e as Letras Modernas*⁴ (1921), denunciou que “[a] literatura moderna está saturada

¹ FRONTEIRAS DO PENSAMENTO, 2014.

² ibidem

³ ibidem

⁴ XAVIER, 1983, p. 269

de cinema”⁵, mas que, “[r]eciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”. A partir disso, Epstein sugere as regras de um cinema livre de fábula e propõe uma estética de proximidade: “[e]ntre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa”⁶; uma estética da sugestão: “[n]ão se conta mais nada, indica-se”⁷; uma estética de sucessão: “[m]ovies, dizem os ingleses, tendo talvez entendido que a primeira fidelidade ao que a vida representa é fervilhar como ela”⁸; uma estética da rapidez mental: “os filmes passados rapidamente os fazem pensar rápido”⁹; uma estética de sensualidade: “[n]o cinema a sensibilidade é impossível”¹⁰; uma estética de metáforas, mas sem simbolismo: “[o] princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe”¹¹; e uma estética momentânea: “[u]ma imagem não pode ser durável”¹².

Epstein tentou criar um cinema isento de fábula. Rancière faz uma análise que remete, primeiramente, à raiz do termo: fábula (do latim *fabula*), mythos/muthos, enredo, trama ou intriga, são palavras distintas para o que Aristóteles descreve como o “agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade”¹³¹⁴. Na *Poética*, há um discurso acerca dos modos pelos quais os enredos (fábulas) podem ser estruturados, categorizando regras e seus respectivos exemplos e distinguindo, dentre os elementos de uma trama, os que melhor desempenham o papel mimético, com o objetivo de tornar claras as características que fazem de uma história uma boa tragédia (ou uma

⁵ ibidem

⁶ XAVIER, 1983, p. 270

⁷ XAVIER, 1983, p. 271

⁸ ibidem

⁹ XAVIER, 1983, p. 272

¹⁰ XAVIER, 1983, p. 273

¹¹ XAVIER, 1983, p. 273

¹² XAVIER, 1983, p. 274

¹³ RANCIÈRE, 2013, p. 7-8

¹⁴ “Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio de verossimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa.” (1451a 15)

boa comédia¹⁵). A fábula, no pensamento aristotélico, “é a imitação da ação” (1450a 4) e, para cumprir satisfatoriamente esse papel, faz-se necessário um encadeamento lógico das suas partes. A fábula não é facultativa, ela é uma parte necessária (1450a 9) e o objetivo (1450a 22) da tragédia (posteriormente Rancière irá ressaltar que, com o advento do cinema, apenas ignorar essa fábula não resolve o problema que surge no regime estético). Aristóteles chega a ressaltar que “o enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia” (1450a 38) e que o enredo deve estar de tal forma estruturado que, ao ser suprimida uma de suas partes, o todo fique alterado ou desordenado (1451a 30-35), ou seja, os enredos episódicos são os piores (1451b 33,34).

O que Rancière promove, de modo geral, não é uma busca metafísica pela essência da imagem. Trata-se de tentar ver as imagens segundo suas configurações e lógicas, o que pode ser feito sob diferentes pontos de vista. Em *A Partilha do Sensível*, Rancière distingue três tipos de regimes de identificação das artes. São eles o ético, o representativo e o estético. É no último regime, se livra das amarras do regime representativo, que o cinema faz surgir uma oposição à proposta aristotélica. A era do regime estético, se é que se pode falar nesses termos, já não conta com a mesma estabilidade que as artes apresentavam em períodos anteriores, quando as artes obedeciam a uma série de regras pré-estabelecidas, guiando um artista que criava para um público alvo bastante delimitado. O âmbito no qual o cinema surge já não pressupõe esse pensamento. A arte da era estética é capaz de romper qualquer limitação e transformar qualquer elemento em arte¹⁶, há um rompimento das barreiras no sentido de que a arte não está mais submetida a outra coisa. Estética e política têm, sobretudo em Rancière, uma relação íntima. Além disso, o surgimento do cinema não é apenas mais um avanço tecnológico. Tampouco o cinema é uma arte das minorias ou de algum grupo específico de apreciadores. Conforme foi ressaltado por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, é necessário que o cinema seja uma arte popular, das massas, caso contrário não poderá sustentar-se, sobretudo financeiramente. Nesse

¹⁵ Acredita-se que, originalmente, que a *Poética* era composta por duas partes: a primeira sobre a tragédia e a epopeia e a segunda, sobre a comédia e a poesia iâmbica. Essa segunda parte, no entanto, se perdeu e pouco é sabido sobre ela.

¹⁶ RANCIÈRE, 2013, p. 15

contexto, como uma arte que herda e acentua as rupturas iniciadas pela literatura, o cinema surge no epicentro do grande conflito da era estética, levantando questões sobre seu possível caráter representacional ou expressivo.

O que há de mais revolucionário no cinema é a sua capacidade de apreender a realidade de forma mais satisfatória que a fotografia. Mais do que saciar o que Bazin chamou de “uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”¹⁷, o cinema depende de um aparato mecânico que capta imagens sem a intervenção humana, que não podem ser sujeitadas às alterações que sofrem, por exemplo, a pintura, no que diz respeito à fidelidade ao real (mesmo todos os recursos de uma câmera e as habilidades de um fotógrafo não podem fazer as modificações em uma imagem das quais um pintor é capaz).

A imagem cinematográfica, tal como é captada pela câmera, não se encontra subordinada às relações causais da narrativa¹⁸. O cinema seria, em sua essência, a expressão máxima do realismo. Conforme comentou Bazin: “Em seu artigo de *Verve*, André Malraux escrevia que ‘o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca’”¹⁹. Com isso, a pintura teria sido libertada das amarras do realismo, visto que o cinema teria herdado essa responsabilidade. Mas Bazin defende que essa é uma falsa dicotomia.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental. (XAVIER, 1983, p. 124)

¹⁷ In XAVIER, 1983, p.121

¹⁸ MELEHY In DERANTY, 2010, p. 171

¹⁹ XAVIER, 1983, p. 122

O texto de Epstein, com o qual Rancière inicia o prólogo do livro *Fábula Cinematográfica*, traz à tona a dicotomia realidade-ficção no contexto do cinema. “[O] cinema está para a arte das histórias assim como a verdade está para a mentira”²⁰. Epstein simplesmente descarta a fábula aristotélica por sua inconsistência com a realidade. A vida não é uma história regular como os contos que iniciam com “Era uma vez...”, que se limitam a levar personagens de um ponto a outro, da felicidade para a infelicidade ou vice-versa. Isso é, se a fábula imita ações reais, deve levar em conta que essas ações fazem parte de “situações abertas em todas as direções”²¹. A noção Aristotélica de que a arte é capaz de dar forma à matéria é também contrariada por Epstein. No regime estético a arte torna-se reconhecida por sua passividade e, sendo essa uma das principais características do aparato cinematográfico, a câmera faz do cinema a realização do sonho da pura passividade²², segundo o qual o mundo poderia expressar-se por si mesmo, sem a intervenção de uma mente criativa.

O que o olho mecânico vê e transcreve, nos diz Epstein, é uma matéria igual à mente, uma matéria sensível imaterial, feita de ondas e de corpúsculos. Ela abole toda oposição entre as aparências enganadoras e a realidade substancial. [...] A escrita do movimento pela luz reduz a matéria ficcional à matéria sensível. (RANCIÈRE, 2013, p. 8)

O problema no posicionamento de Epstein reside no fato de que a fábula aristotélica não pode ser tão facilmente ignorada e que o cinema sempre acaba por retomar essas características que Epstein tentou abandonar. No *Espectador Emancipado*, Rancière contraria as tentativas de emancipação do espectador propostas por Artaud e Brecht, dizendo que, ao tentarem superar Platão, eles acabaram por pressupor a alegada passividade do espectador exposta n’*A República*. Algo análogo ocorre com Epstein. Quando ele descreve o que seria um cinema experimental, dizendo que

²⁰ RANCIÈRE, 2013, p. 7

²¹ RANCIÈRE, 2013, p. 8

²² TANKE, 2011, p. 111

O charuto fuma como uma ameaça na garganta do cinzeiro. Po-eira de traição. O tapete esparrama arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora, o sofrimento está em sobrefusão. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal trágico que vai criar o bloco do drama caiu em algum lugar. Sua onda avança. Círculos concêntricos. Ela rola de ponto em ponto. Segundos. O telefone toca. Tudo está perdido. (EPSTEIN *apud* RANCIÈRE, 2013, p. 7)

Rancièrè nota que Epstein não está atestando a potência do cinema, mas apenas removendo a estrutura narrativa tradicional de *The Honor of His House*, um drama dirigido por William C. de Mille e incorrendo no mesmo problema de tantas outras obras cinematográficas que não conseguiram libertar-se do regime mimético. O cinema representativo não é um uma arte que consegue reivindicar sua autonomia no regime estético. Rancièrè enumera, inclusive, três personagens do cinema representativo, que se apoia em outra coisa que não apenas ele mesmo:

os cineastas “encenando” roteiros, nos quais podem não ter tido nenhuma participação; os espectadores, cujo cinema é feito de lembranças misturadas; os críticos e os cinéfilos que compõem uma obra de formas plásticas puras, sobre o corpo de uma ficção comercial. (RANCIÈRE, 2013, p. 11)

O cinema não é capaz de se livrar do enredo, nem da sua popularidade ou dos fatores comerciais. Para Rancièrè, o cinema está inserido em uma lógica aparentemente contraditória. A fábula cinematográfica, com toda sua narrativa, roteiro, encadeamento lógico de ações e agenciamento de personagens, é constantemente contrariada pelas imagens, que contêm artifícios capazes de interromper a trama. É isso que faz do cinema uma arte tão singular e específica da modernidade.

Muitos autores, como Panofsky e Benjamin, exaltaram o surgimento do cinema como consequência do advento da câmera e essa foi, de fato, a grande novidade no que diz respeito ao sonho de uma arte puramente passiva. A máquina sempre concedeu ao cinema algo de incontrollável, como o olho que tudo vê de Vertov. Mas mesmo *Um Homem com uma Câmera*, que mostra imagens aparentemente aleatórias e que parece também refugar uma fábula cinematográfica, traz imagens de uma câmera trabalhando sozinha. E não demora para que um

homem apareça, fazendo jus ao título. Embora a câmera sempre seja o foco principal, captando tudo que passa em frente à sua lente, não é fácil ignorar a presença do homem que a posiciona e gira a manivela. O cinema não é uma arte puramente passiva, pois ainda depende de deliberações de um autor, que decide quando começar a filmar e quando parar, que posiciona a câmera e a configura. O mérito do cinema está em conciliar, em uma única arte, essas duas características aparentemente opostas.

Rancière descreve a ficção cinematográfica como a relação entre dois tipos de sequências: aquelas ordenadas segundo a montagem, obedecendo a uma ordenação de ações, e aquelas sequências que suspendem a ação, escapando ao imperativo da significação e mostrando a vida sem vistas a um objetivo específico.²³

Ainda que o cinema seja a melhor forma de colocar em prática os princípios do regime estético, resíduos dos outros dois regimes persistem nas obras. Ressaltar isso significa livrar o cinema do seu caráter mágico: ao mesmo tempo em que o cinema não é apenas a fábula aristotélica, com imagens que imitam ações na expectativa de gerar uma *kátharsis*, o espectador não é um ser passivo, como os homens acorrentados da *alegoria da caverna*. Nem espectador e nem imagem correspondem à noção que se tinha deles no sentido do senso comum. *O Espectador Emancipado* e *A Fábula Cinematográfica* preenchem duas lacunas fundamentais para pensar a relação entre estética e política. A partilha do sensível lida com partes e visibilidades.

De certo modo, Greenaway está certo. Tentativas como as de Epstein falharam: nenhuma série de regras de como o cinema deve ser feito foi, até então, capaz de livrar o cinema da *fabula*. Greenaway delega essa missão para o futuro: “acredito que com as novas tecnologias e a revolução pós-digital, encontraremos a tão almejada oportunidade para o cinema ser autônomo por inteiro”²⁴.

²³ “A cinematographic fiction is in effect the specific linking [enchaînement] of two types of sequences: sequences finalized according to the Aristotelian representative logic, that of assemblages of actions, and of non-finalized sequences, lyrical sequences that suspend action and escape the imperative of meaning to allow one to simply see “life” in its “stupidity,” in its raw existence, without reason.” (RANCIÈRE *apud* TANKE, 2011, p. 113)

²⁴ FRONTEIRAS DO PENSAMENTO, 2014

REFERÊNCIAS

- FRONTEIRAS DO PENSAMENTO. Peter Greenaway - *Ainda não vimos o verdadeiro cinema*. Disponível em: <<http://youtu.be/zbhXug5OigU>>. Acesso em: 30 nov. 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*; tradução Christian Pierre Kasper – Campinas, SP: Papyrus, 2013. – (Coleção Campo Imagético)
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005
- TANKE, Joseph J. *Jacques Rancière: an introduction*. New York, NY: Continuum, 2011
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura; v. nº 5)
- DERANTY, Jean-Philippe (editor). *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010.

Mutação antropológica e dimensão estética no espaço social: o diagnóstico de Pier Paolo Pasolini

Paula Tárzia Fonteles Silva

Universidade Estadual do Ceará

A presente proposta de comunicação objetiva abordar na obra de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) o último período de sua produção, ou seja, o do intelectual corsário, tendo como base os seus escritos e filmes. Em tais obras, Pasolini identifica, na forma de um diagnóstico, alguns sintomas que afetaram cotidianamente os indivíduos nas suas disposições e faculdades, em virtude da mutação antropológica decorrente do avanço tecnológico no neocapitalismo, ou seja, do processo de modernização da Itália no final da década de 60'. Entre esses sintomas destacam-se a crise do sentido, a inexpressividade, o conformismo, a agressividade, o mimetismo, a nova delinquência e diversas degenerescências do corpo e da individualidade algo que pôs em risco o estatuto e a integralidade antropológica. Pasolini identificou essas transformações decorrentes de tal mutação antropológica no âmbito do espaço social, e interpretou o cotidiano dos indivíduos com base em certos elementos antropológicos, estéticos, éticos e políticos. Era preciso compreender aquilo que afetou o modo de vida anterior, após a presença dos novos estilos de vida oriundos de tal modernização: nos sentidos, nos corpos, na fala, nos comportamentos, nos liames sociais e relações comunitárias. Restava apenas a ruína de valores e sentidos sociais, produzidas por essa mutação antropológica.

Para tratar da problemática modernização e mutação antropológica na dimensão estética no espaço social em Pasolini, é necessário

que entendamos o processo de modernização italiana ocorrido no final da década de 60'. Esse período da Itália, corresponde ao *boom econômico*¹ ou chamado "milagre econômico" italiano, que seria a consolidação de nova forma do capitalismo. Pasolini vai identificar que, devido a modernização uma tradição cultural está sendo destruída e nascendo uma nova cultura, ou seja, também uma nova linguagem, de natureza evidentemente tecnológica e com padrões burgueses. Trata-se aqui da mudança que Pasolini identifica, em seu período "corsário", após as transformações do capitalismo e a presença de fenômenos decorrentes da modernização. Para Pasolini a mutação antropológica ocorreu na sociedade italiana, a partir do processo de modernização, gerando uma dominação completa de uma lógica capitalista e burguesa, provocando o consumo e o desenvolvimento econômico sem progresso social e cultural².

Dessa maneira, Pasolini relata como as novas formas de relações sociais, estabelecidas nesse novo contexto, isto é, da passagem do capitalismo para o neocapitalismo, acarretam uma crise no âmbito antropológico, algo que influência, decisivamente, a prática cotidiana, o sentimento de comunidade e toda uma cultura anteriormente constituída e vivenciada. Desse modo, o autor afirma que a Itália passa por uma "homogeneização cultural" impulsionada pelas elites e que o contexto social se modificou, transformou-se em algo extremamente unificado e homogêneo. Daí Pasolini afirma:

Na passagem do capitalismo para o neocapitalismo, através da sua <revolução interna>, que coincide com a revolução tecnológica, a função de irradiação e de homogeneização linguísticas das elites intelectuais (o direito a religião, a escola, a literatura) está em vias deter-se bruscamente, e tem vindo a ser substituí-

¹ LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagem e realidade segundo Pasolini*, p. 71. Enzo Siciliano descreveu em seu livro sobre Pasolini essa face embrutecida do país correspondente ao período do *boom econômico* e da difusão dos *mass media*, pois contribuíram para uma completa e nova barbárie. Cf. SICILIANO, Enzo. *Vita de Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1981, pp.345-346.

² Ver aqui o que Pasolini escreve em um artigo intitulado *Desenvolvimento e progresso*. Para Pasolini o desenvolvimento da Itália significa uma promoção social e liberação, com consequente abjuração dos valores culturais que lhes tinham sido fornecidos pelos modelos do 'pobre', do 'trabalhador', do 'poupador', do 'soldado', do 'crente'. A massa é, portanto, a favor do desenvolvimento, mas vive essa ideologia só existencialmente, e é existencialmente portadora dos valores de consumo. Cf. PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari. il progresso come falso progresso*. p. 95.

da pela função análoga doravante preenchida pelas dos técnicos. (...) Consideramos justamente agora a transformação de uma sociedade capitalista em sociedade neocapitalista. O que seria uma simples evolução, se se tratasse de um fenômeno puramente extensivo, de melhoramento de tipo reformista, etc., mas que, pelo contrário, é uma revolução, porque a transformação de uma sociedade capitalista em neocapitalista coincide com a transformação do <espírito científico> em <aplicações da ciência>, e com as modificações de âmbito antropológico decorrentes³.

Para Pasolini o neocapitalismo fez com que toda uma realidade cultural (uma cultura camponesa, pré-católica e paleocapitalista, ou seja, uma cultura popular) deteriorasse para dar lugar a uma nova realidade, a saber: cultura de massa (sociedade dos consumos). De acordo com Pasolini o neocapitalismo destruiu qualquer forma de resistência cultura popular que nele existia, e que no presente só resta uma cultura de massa que tem como imperativo o consumo das mercadorias. Numa entrevista concedida a Dufлот, Pasolini é questionado: “Que foi feito da resistência das camadas populares a esta cultura de massa? E da dinâmica de baixo, e da esperança de que a Itália pobre era depositaria até os anos 60?”⁴

Dia após dia assistimos a um massacre sistemático dos valores antigos, dos valores positivos, originais... É isto o que vemos nesta sociedade em via de nivelamento. A partir de então, a cultura popular aparece como objeto arqueológico, recoberta com está pela cultura secreta diretamente pelos imperativos do consumo das mercadorias. Todos os valores ligados à pátria, à igreja ou aos modos de vida agrários ou proletários foram enterrados; as únicas clivagens que subsistem mais ou menos artificialmente entre estes estratos, no grande metamorfismo neocapitalista, são aqueles das opções políticas ou antes aqueles que simbolizam as escolhas deste ou daquele partido⁵.

Nos seus últimos escritos Pasolini denuncia o avanço brutal do neocapitalismo, que provou destruição completa de valores culturais

³ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, [1972]. Trad. Pp. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.51.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 157-158.

⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 157-158.

particulares⁶ do povo italiano, gerando uma total padronização dos indivíduos, pois todos estes, agora, querem se comportar da mesma maneira. Tal maneira está imposta pelo neocapitalismo e os *mass media*, impondo a todos italianos um comportamento *mimico*, a saber: nos cabelos, nos gestos, nas vestimentas e na língua. Dessa forma, Pasolini vai afirmar que ocorre na Itália e uma total normalização a partir de um único modelo. Daí Pasolini afirmar:

A Alemanha a Hitler. Ali também os valores ligados aos diversos particularismos culturais foram destruídos pela violenta homologação da industrialização: o que teve por consequência a formação destas enormes massas que eram mais antigas (camponesas, artesãs) e ainda não eram modernas (burguesas) e que constituíram o corpo selvagem, aberrante, imponderável das tropas nazistas. Alguma coisa de parecido acontece na Itália: com uma violência ainda maior, porque a industrialização dos anos 70 constitui uma “mutação” decisiva, mesmo em comparação com a mutação alemã de cinquenta anos atrás. Não nos encontramos mais, como aliás todos sabem, diante de “novos tempos”, mas diante de uma nova época da história humana: desta história humana que se mede por milênios. Os italianos não poderiam reagir de forma pior diante deste trauma histórico. Em alguns anos, eles se tornaram (particularmente no Centro-Sul) um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminosos. Basta sair à rua para compreendê-lo. Naturalmente, para compreender as mudanças destas pessoas é preciso amá-las. Infelizmente, de minha parte, amei os italianos: tanto fora dos esquemas do poder (ou seja, opondo-me desesperadamente a eles), quando fora dos esquemas populistas e humanitários. Tratava-se de um amor real, enraizado na minha maneira de ser. Eu portanto vi com os meus sentidos o comportamento do poder de consumo recriar e deformar a consciência do povo italiano, até um estágio de irreversível degradação⁷.

Nesse sentido, Pasolini vai afirmar que esse momento é de um vazio histórico e que acabou com um tipo de sociedade italiana, assim, com esta destruição, encontrasse em vias de formação e consolidação um outro tipo de sociedade italiana. Dessa forma, Pasolini vai identificar que essa “nova civilização” se realiza no ato do consumo como nova felicidade, pois esta mutação antropológica é oriunda do avanço

⁶ A destruição de valores culturais italianos foi tratado no ponto 1.2.

⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 153-154.

tecnológico do capitalismo contemporâneo. Os sintomas dessa nova civilização de consumo nos corpos das subjetividades passariam então a resumir a composição da ordem das relações individuais e coletivas sob os signos do desenvolvimento econômico. De acordo com os argumentos pasoliniano:

Sabem que a cultura produz códigos; que são os códigos que produzem o comportamento; que o comportamento é a linguagem; e que num momento histórico em que a linguagem verbal é toda ela convencional e esterilizada (tecnizada), a linguagem do comportamento (físico e mimico) assume uma decisiva importância. Assim, para tornarmos ao princípio do nosso discurso, parece-me que há boas razões para afirmar que a cultura de uma nação (neste caso concreto a Itália) se exprime hoje em dia sobretudo através da linguagem do comportamento, ou linguagem física, mais um certo quantitativo – completamente convencionalizado e extremamente pobre – de linguagem verbal. É a esse nível de comunicação linguística que se manifestam: a) a mutação antropológica dos italianos; b) a sua total normalização a partir de um único modelo. Portanto: decidir deixar crescer o cabelo até aos ombros, ou cortar o cabelo e deixar crescer uns bigodes à fim-de-séculos; decidir atar uma fita à volta da cabeça ou enfiar um boné com a pala a tapar os olhos, decidir sonhar com um Ferrari ou com um Porsche; seguir atentamente os programas de televisão; conhecer os títulos de um ou <best-seller>; vestir-se com as calças e camisolas imperiosamente na moda; ter relações obsessivas com moças que trazem ornamentalmente ao lado, mas ao mesmo tempo com a pretensão de serem <livres>, etc., etc., etc.: todos estes são atos culturais. Ora bem, todos os italianos mais jovens praticam estes idênticos atos, têm esta mesma linguagem física, são intercambiáveis; o que seria uma coisa velha como o mundo se estivesse limitada a uma classe social, a uma categoria: mas o fato é que estes atos culturais e está linguagem somática são interclassistas. Numa praça cheia de jovens, já ninguém é capaz de distinguir, pelo corpo, um operário de um estudante, um fascista de uma antifascista, coisa que ainda era possível em 1968.⁸

Diante da constatação da brusca mutação antropológica que Itália passa no final da década de 60', devido o intenso desenvolvimento industrial e econômico, Pasolini identifica que o princípio da burgue-

⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari. il progresso come falso progresso*, p. 38.

sia é unificador e de novo espírito encarnado pela cultura de massa e das novas tecnologias, está por sua vez com espírito homologador, que destruiu vários tipos de cultura italiana. Para Pasolini, a mutação antropológica integrar todos os indivíduos à mesma referência, o consumo, como uma redoma que envolve todas as classes sociais, dessa maneira, todos passam a cumprir o modelo pequeno-burguês, aquele associado ao consumo incessantemente. Diante disso, Pasolini afirma:

Em quinze anos, uma enorme mutação subverteu as estruturas sociais da Itália: uma revolução antropológica. Esta revolução realizou-se na fase mais intensa de desenvolvimento industrial e econômico que este país já conheceu. Ao analisá-la, dois fenômenos parecem-me exprimir esta transformação em profundidade. Em primeiro lugar, as camadas camponesas da sociedade, a pequena burguesia que foi durante muito tempo clerical por tradição, toda esta sociedade média mergulhou na ideologia do consumo, no novo hedonismo liberal. Esta ideologia ligada à produção e ao consumo dos bens, na maior parte do tempo supérfluos, acabou por se impor como uma moda, um verdadeiro hábito. A mídia criou a necessidade particularmente deletéria de uma informação que redundava no sentido da propaganda e da publicidade. O homem desta mutação, seja qual for sua reivindicação de autonomia e de individualismo, não se pertence mais. É homem formal, cortado de todos os seus poderes. Sua única razão de ser é justificar a abstração do poder, que ele mantém no lugar graças à aposta de tolos do sufrágio eleitoral. Este homem já não tem mais raízes, é uma criatura monstruosa do sistema; eu creio capaz de tudo.⁹

Dessa forma, Pasolini afirma que devido a homologação cultural, gerada pela mutação antropológica, os italianos passam a vivenciar uma aparente igualdade social, visto que todos passam a ser padronizados em sua forma de vestir, de falar, de se comportar, de cortar os cabelos, parecendo que todos são iguais. Essa nova realidade, imposta aos italianos, pela mutação antropológica (homologação cultural) está associada a sociedade do bem-estar e de uma felicidade no ato de consumir, fazendo com que os indivíduos velem a realidade para viverem no mundo de “encantamento” do neocapitalismo. Com isso,

⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 156-157.

Pasolini identifica que todos estamos em risco, dada as psicopatias¹⁰, algo que não existia quando os antigos valores predominavam. Daí Pasolini afirma:

A ideologia começa com a seguinte constatação: a sociedade industrial formou-se em contradição total com a sociedade precedente, a civilização camponesa (representada no filme pela criada), que possuía o sentimento do sagrado. Em seguida, este sentimento do sagrado foi se ligando às instituições eclesiásticas, degenerando-se até a ferocidade, sobretudo assim que foi alienado pelo poder. Pois bem. Seja como for, este sentimento do sagrado estava no coração da vida humana. A civilização burguesa o perdeu. Pelo que ela substituiu este sentimento do sagrado depois da perda? Pela ideologia materialista do bem-estar e do poder. Pois bem. Por ora, vivemos um momento negativo do qual ainda ignoro a saída. Só posso então propor hipóteses em lugar de soluções. E tudo o que posso dizer é que uma era nova começou, tão distinta da precedente como a época da agricultura se distingue daquela da coleta.¹¹

Nesse sentido, a nova realidade, impulsionada pela “burguesia neocapitalista se arranja para fazer desaparecer aqueles seus filhos que não são nem ‘obedientes’ nem ‘desobedientes’ o mundo da produtividade, a sociedade de consumo os expulsa, à sua maneira. A ordem exige a obediência total”¹². Dessa maneira, a nova realidade significa uma total padronização dos indivíduos, envolvendo sua dimensão objetiva e subjetiva, como exemplo o comportamento.

Dessa forma, Pasolini tem uma visão pessimista do futuro, devido a mutação antropológica que ocorre na Itália. Pasolini percebe que devido a mutação antropológica antigos valores culturais estão sendo

destruídos, dando lugar a novos valores do neocapitalismo. O que interessa para os indivíduos agora é tentar cumprir uma cultura imposta pelos *mass media*, deixando de lado aquela cultura com valores comu-

¹⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

¹¹ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 98.

¹² PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 101.

nitários e populares, visto que ela não se adequa aos novos modelos de vida do neocapitalismo, ou seja, um modelo pequeno-burguês. Tratando sobre isso, em uma entrevista à Duflot, Pasolini é questionado: “Este pessimismo a respeito dos bens alienantes, dos produtos falsamente míticos, se inscreve numa escatologia pessoal, em virtude da qual você presente o desastre de nossa civilização?” Pasolini respondi:

Na medida em que reajo afetivamente, praticamente, conheço muito pouco o conteúdo deste pessimismo. Não me coloco o problema numa perspectiva escatológica próxima. Seria preciso, com efeito, colocá-lo em termos de decênios ou de séculos. Ora, sempre me fixei, enfim, num horizonte situado a milhares de anos. Como falar neste caso de escatologia? Todo o problema está aí: como nascem os novos valores, e sob que formas? Quando terminam os valores antigos e deles nascem outros? Estamos hoje mergulhados num mundo de transição onde os antigos valores, permanecendo ainda válidos, se degradam a olhos vistos¹³.

¹³ PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot* [1983]. Trad. br. Luiz Nazário, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 59.

Experiência estética, imagem, memória e realidade material na teoria fílmica de Siegfried Kracauer

Rita Márcia Magalhães Furtado

Universidade Federal de Goiás

Este trabalho busca, a partir de uma matriz teórica específica, analisar a teoria fílmica de Siegfried Kracauer na qual ele expõe os problemas estéticos mais complexos revelados sob a ótica da vida cotidiana. Para Kracauer, o filme não é um reflexo fiel da sociedade, é apenas um fragmento da realidade, e é nesse fato que reside o tensionamento de sua possibilidade onírica vinculada ao senso de realidade, esse duplo movimento que valoriza a realidade concreta e incita uma reconfiguração da experiência cotidiana bem como das relações sociais e políticas, na medida em que enriquece a reflexão sobre as coisas do mundo e a sensibilidade em senti-las através de seus elementos formais e estilísticos. É justamente nessa tensão das imagens que se constitui, ao mesmo tempo, o senso da realidade e a suspensão provisória do real, propiciando, segundo Kracauer, uma percepção mais apurada da realidade.

Com uma formação ampla que perpassa pela sociologia, pela filosofia e pela arquitetura, Siegfried Kracauer imprime sua marca intelectual buscando na história e na teoria do cinema uma crítica à exacerbação da técnica, ao culto consumista e à espetacularização da cultura. Sua teoria consiste basicamente em enaltecer o realismo como base de sustentação da criação artística balizada pelos acontecimentos cotidianos. Militando na esquerda vanguardista de Weimar, e atuando como crítico do conceituado jornal *Frankfurter Zeitung*, vivencia a

efervescência cultural de sua cidade com olhos já voltados para o cotidiano do lugar. Com o exílio na França, no período de 1933 a 1941, e posteriormente nos Estados Unidos, onde atua como pesquisador em instituições culturais e acadêmicas, sua escrita volta-se cada vez mais para os aspectos que fazem de suas crônicas, um retrato vivo dos acontecimentos da época.

A apreensão do real, a relação entre estética ordinária e pensamento crítico, a modernidade analisada em seu conjunto, caracterizam de modo geral sua teoria fílmica que será abordada a partir desses elementos e criticada como ingênua, pois é comparada às teorias fílmicas contemporâneas a ela que se apresentam como mais complexas e estão bastante em voga naquele momento histórico, como a semiótica e a psicanálise.

A nítida influência da sociologia de Simmel é revelada no modo de pensar a realidade como fenômeno, como uma apreensão do real desvinculado de convenções preestabelecidas, bem como no modo de pensar a riqueza dos elementos apresentados na superfície das coisas, na diversidade revelada, através das formas, nas cenas de rua, na atmosfera específica da cidade e no comportamento de seus cidadãos.

No capítulo "Georg Simmel", em *O ornamento da massa*, que fora publicado originalmente na revista *Logos* em 1920, a forte influência da sociologia deste teórico é justificada quando Kracauer busca estruturar o pensamento de Simmel em três grandes níveis de interesse: o primeiro é centrado nos aspectos sociais da vida em comunidade, os fatos sociais e as determinações capitalistas que afetam diretamente no modo como o comportamento exterior do indivíduo é moldado; o segundo nível de interesse volta-se para as singularidades do indivíduo, os aspectos psicológicos a ele inerentes; o terceiro nível volta-se para a análise dos valores objetivos e o processo criador humano circunscrito a essa esfera, de maneira simplificada, na relação sujeito/objeto. Nesse sentido, estabelece que para Simmel há, de forma clara e distinta, dois modos como as coisas se relacionam, sendo que na primeira, que Kracauer chama de *congruência essencial*, ele reforça a impossibilidade de compreensão de um fenômeno de modo isolado por si mesmo senão pela relação entre as várias partes isoladas mas em suas múltiplas conexões. Em contraposição a esse modo de relação das coisas, Kracauer

analisa as possibilidades contidas na *analogia*, percebendo o que é essencial naquilo que é mostrado, que pode ser útil e a que se destinam em sua unilateralidade. Tal analogia só pode ser feita a partir de um corte transversal no tema estudado.

Como base para as suas incursões no mundo, o filósofo escolhe certos conceitos gerais que lhe possibilitam descobrir a conexão reguladora dos fenômenos. Para mostrar essa conexão, não se pode vivenciar o evento singular concreto em sua incomparabilidade única, mas se deve interpretá-lo como manifestação da essencialidade geral, situada nos vastos espaços dos mundos, essencialidade que, justamente por seu caráter universal, pode ancorar as leis. Simmel tenta resolver primeiramente a tarefa ligada a seu fim cognitivo, ascendendo até conceitos de fenômenos existentes na realidade sem, no entanto, expressar o conteúdo puramente individual. (Kracauer, 2009, p.260)

Nesse sentido, essa influência direciona sobremaneira o pensamento de Kracauer em suas crônicas cotidianas escritas ao longo de treze anos nas quais busca não apenas a descrição fílmica, em seus detalhes daquilo que o filme se deixa mostrar mas, em sua *congruência essencial*, naquilo que ele deixa de mostrar e se revela num estudo minucioso do modo de vida da cidade, dos modos de produção e dos modos de compreensão destes filmes, sobretudo pelos trabalhadores que Kracauer acompanhava ao cinema e após a sessão, “colhia” suas impressões fílmicas.

Para Kracauer o cotidiano urbano, as viagens, as danças exóticas, a fotografia, o culto às celebridades, as atividades esportivas, as revistas, enfim, a cultura de massa e a estética ordinária dos signos são reveladores de uma mutação da sociedade, o que faz do realismo um valor estético que caracteriza essa vinculação do cinema com o registro do real e presentifica o passado pela experiência da história. Assim, o cinema, como as outras artes, mas em maior intensidade, oferece como possibilidade o incomparável privilégio de enriquecer constantemente a reflexão e a sensibilidade para as inúmeras perguntas que não cessam de se colocar.

O filme torna visível o que não tínhamos visto, e talvez não pudessemos ver, antes que ele estivesse lá. Ele nos ajuda podero-

samente a descobrir o mundo material, juntamente com suas correspondências psicofísicas. Nós literalmente resgatamos este mundo de sua condição estagnada de seu estado de inexistência virtual, quando tentamos experienciar através da câmera. E nós somos livres para ter essa experiência, pois nos encontramos em um estado fragmentado. O cinema pode se definir como o meio mais adequado para promover a redenção da realidade material. Por suas imagens, ele nos permite, pela primeira vez, levar conosco os objetos e acontecimentos que constituem o fluxo da vida material. (Kracauer, 2010, p.423)

Se do horizonte do nosso mundo são subtraídos conteúdos significativos da realidade, a arte deve necessariamente trabalhar com os que restaram, pois uma representação estética é de fato tanto mais real quanto menos renuncia àquela realidade que se situa fora da esfera estética. A despeito do escasso valor que sempre se atribui ao ornamento da massa segundo o seu grau de realidade, ele se situa acima das produções artísticas, que cultivam os sentimentos nobres obsoletos em formas passadas, também não quer ter em si nenhum significado ulterior. (Kracauer, 2009, p.95)

Na introdução da edição francesa de *Teoria do filme*, editada e apresentada por Philippe Despoix e Nia Perivolarapoulou, estes afirmam que Kracauer

Não capta o significado da estética da realidade material somente através da categoria fundamental, criada a partir do princípio de *câmera-realidade*. Este termo é especialmente forjado para exacerbar uma relação, de um aporte fotográfico ou cinematográfico com o mundo, do modo específico da realidade que aparece quando o homem está emparelhado com uma câmera.

É, inicialmente, uma realidade outra, estranha, se não estranheira, e que obedece às leis e afinidades de ordem óptica. Não há dúvida, para Kracauer, de que a introdução da câmera no mundo e a produção de uma realidade foto-fílmica constitui uma forma de alienação, que corresponde a um modo de estranhamento. Outra categoria fundamental da teoria, o *estranhamento* opera em duas direções: a tendência que a dissolução do sujeito, sua adequação ao mundo revelado assim, mas também o contrário, que de há uma outra auto-percepção neste movimento de dissolução / objetivação. Kracauer fala mesmo da auto-alienação e, portanto, pressupõe um movimento paradoxal, mas possível de auto-reflexão. (2010, p.XIV)

No ensaio “culto da distração”, Kracauer faz referência aos cineteatros de Berlim e ao analisá-los, afirma que a tarefa estética destes deve coincidir com sua tarefa social de inovação, de livrar-se da tarefa de reproduzir uma cultura ultrapassada, pois “o filme, pela sua própria natureza, requer que o mundo nele refletido seja único; necessita subtraí-lo a todo ambiente tridimensional, pois de outra forma, apaga-se como ilusão” (2009, p.348).

A experiência estética do filme não significa necessariamente uma “fuga da realidade”, mas decompõe o discurso sobre a realidade para, posteriormente, alterá-lo. Nesse sentido, a experiência estética tem lugar entre o saber histórico do espectador e a experiência vivida na reconstrução memorial afetiva e emocional da realidade, no qual encontra a experiência vivida do passado através da transmissão cultural e de uma memória histórica individual e coletiva na experiência partilhada do cinema. Esta se constitui, incessantemente, entre o saber histórico e a experiência vivida.

É pelas imagens do filme, mais do que pelas imagens de qualquer outra arte, que se apreende os objetos e os acontecimentos que constituem o fluxo da vida material. O filme funciona, assim, como uma extensão do mundo cotidiano virtual, só que mais intenso no sentido de fazer ver o que no cotidiano real passa despercebido. O autor considera que o filme traz a imagem portadora de sentido que sintetiza a memória coletiva, e justamente por isso, implica na síntese do saber do espectador pautado na relação que é desenvolvida, estimulada ou dissimulada pelo narrador/diretor. Desse modo, os argumentos que constituem sua teoria fílmica explicitam uma construção estética presente na interação com as imagens, na correlação sujeito-mundo, no regime representativo construído sobre a realidade concreta que se alterna entre um retorno a si e um sair de si, explorando intensamente a “textura” da vida cotidiana.

Se a alteração do modo de vida tradicional, a necessária interrogação sobre a racionalidade instituída pela modernidade, seus sentidos e valores, as visíveis influências comportamentais trazidas pela cultura de massa, o surgimento e o aperfeiçoamento dos usos da fotografia, a descoberta do cinema e o culto à distração das massas, apontam, segundo Kracauer, para as alterações nos modos de sensibilidade e de percepção desse novo sujeito da modernidade.

Mesmo com a tendência a “enfraquecer” a consciência do espectador pela supressão, ou atenuação, de alguns sentidos, até mesmo pela manipulação espacial e temporal que lhe é inerente ao espaço cinematográfico, o filme faz com que o desejo do espectador evolua para desdobramentos que o conduza a encontrar seus múltiplos significados.

A experiência fílmica está, assim, próxima da experiência do sonho, sobretudo quando evoca a presença dos objetos do mundo material, estando estes ausentes, assim, é “como se a câmera tivesse acabado de lhes extirpar a matriz da existência material e que o cordão umbilical entre a imagem e a realidade atual não tivesse sido ainda cortado.” (2010, p.246). Esses movimentos do sonho, segundo Kracauer, apesar de parecerem opostos, são, por sua vez, “quase inseparáveis”, uma vez que desvia o espectador do centro de sua existência, deslocando-o para a realidade da câmera, no qual a película, substituindo a coisa em si, tece variações possíveis de sensações nesse novo mundo dos objetos concretos. Nessa experiência de realidade, expandida em várias dimensões, “os acontecimentos representados na tela possuem uma correspondência com os esquemas oníricos existentes, favorecendo assim a identificação.” (2010, p.244)

Quando Kracauer analisa as ações exercidas sobre os sentidos pelas imagens fílmicas, ele reconhece que as reações a tais ações são diferenciadas nesse tipo de imagem pois se dirigem diretamente ao fisiológico antes que aconteça a reação intelectual a estas. Diante dessa hipótese, Kracauer se utiliza de três argumentos que sustentam sua tese: Primeiramente, “o filme registra a própria realidade física” (2010, p.236), ou seja, o espectador reage ao filme como reagiria à realidade física da natureza em estado bruto, pois mesmo que reproduzida fotograficamente, o efeito é “quase-real”. Em segundo lugar, “o filme restitui o mundo em seu movimento”, as imagens em movimento, em constante mutação em seu conjunto “dão a impressão de um fluxo, de um movimento ininterrupto”. Assim, podemos pensar o filme com uma tarefa de registro das coisas do mundo. Em terceiro lugar, “o filme não se contenta em registrar a realidade material mas se revela nas áreas que nos mantêm normalmente escondidos.” (2010, p.237).

Para Didi-Huberman, que analisa o pensamento de Kracauer em seu livro *Imagens apesar de tudo*, a redenção a que o teórico do filme se

refere é a redenção que é própria da imagem, de tem o propósito de “salvar o real do seu manto de invisibilidade”, que institui a coragem de conhecer que se torna, por consequência, fonte de ação. Trata-se “de abrir o próprio ver a uma movimentação do saber e a uma orientação da escolha ética”. (Didi-Huberman, 2012, p.224). Essa ética das imagens, diretamente vinculadas ao estatuto de conhecer também redime a memória, a memória dos tempos, ainda que esta imagem esteja permanentemente em movimento.

Por um lado, portanto, *a imagem desconstrói a realidade*, e isso graças aos seus próprios efeitos de construção: objectos inobservados invadem subitamente o ecrã, mudanças de escala alteram o nosso olhar sobre o mundo, agenciamentos inéditos produzidos pela montagem fazem-nos compreender as coisas doutro modo. As situações familiares veem-se esvaziadas do seu significado, mas, “subitamente, esse vazio explode”, e é então que o caos empírico se transforma em “realidade fundamental”. É por meio da sua construção de estranhezas – que Kracauer denomina extraterritorialidade – dos seus “cortes transversais” no *continuum* espacial e temporal que a imagem toca num real que a própria realidade nos ocultava até então. (2012, p.220)

Desse modo, para Kracauer, a adesão do cinema ao fluxo da vida é percebida quando o cinema é apreendido como um suporte que permite que o mundo seja analisado a partir de sua realidade histórica, de acordo com o princípio estético básico da fotografia que é o de registrar a realidade física, mostrando aí, a possibilidade estética da imagem mecânica cuja essência se sustenta no registro e na revelação da realidade física da natureza. É esse objeto mecânico que institui, pela primeira vez, “a possibilidade histórica de tocar o mundo em sua materialidade”. Nesse sentido, a relação entre história e cinema é mediada pelo equilíbrio entre as tendências realista e formalista. Essa apreensão do real que o filme consegue, demonstra as afinidades do cinema com traços da realidade, do cotidiano, do material. A história, como a realidade fílmica, também é formada por uma matéria contingente e descontínua, de onde é extraída sua forma, geralmente heterogênea e obscura, e é em parte, modelada pelo universo cotidiano e em parte, representada pelas variações de sentido desse mesmo cotidiano.

REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Éditions Flammarion, 2010.

A Gramática de Artur Lescher

Ricardo Nascimento Fabbrini

Universidade de São Paulo

Procurarei ordenar impressões amalhadas nas exposições de Artur Lescher de 1986 a 2013, no intento de contribuir para a caracterização de sua obra ou imaginário artístico. De início, recorro depoimento do artista no qual dizia que há em seus trabalhos, quando os considera em conjunto, sem sobra ou resto, “uma gramática” (Lescher, 2005, s/p.). Sem prescrever, tentarei caracterizá-la recorrendo quando necessário a artistas com os quais Lescher respira ar de família, para no jogo de suas semelhanças e diferenças, evidenciar a singularidade dessa gramática.

São evidentes no artista *design* e *desígnio* próprios. Seus trabalhos, intento e traço, são claros, limpos, de boa forma – de *gestalt* cristalina - na tradição da arte construtiva. De seus projetos, executados com precisão arquitetural, resultam formas mínimas, exatas, quase irredutíveis, sem excesso, ornato ou adorno, em diversos materiais. Sem o intuito de reduzi-las a epigonismo, haja vista que essas formas são o avesso de todo maneirismo ou efeito fácil, pois nada nelas é efeito, é possível situá-las – no meio artístico no Brasil – face à arte concreta; ou, mais genericamente, à arte construtiva dos anos 1950 e 1960 que aliou a experimentação artística ao primado da construção, herdadas de Max Bill e Piet Mondrian. Formou-se no país, desde então, uma tendência construtiva na arte, como se sabe, que reuniu artistas tão

diversos como os do *Grupo Ruptura*, de 1953, como Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, ou Mauricio Nogueira Lima; e do *Grupo Frente*, de 1955, que se desdobraria na arte neoconcreta de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Reinaldo Jardim, Franz Weissmann ou Amílcar de Castro. Recorde-se ainda que a esses grupos de São Paulo e Rio de Janeiro, somou-se, no curso do tempo, na constituição dessa linhagem construtiva da arte, artistas tão diversos como Lygia Pape, que integrou o movimento neoconcreto, de 1959, e Waltércio Caldas ou Carmela Gross, que nos anos 1970 aproximaram a arte construtiva tanto da *pop art* como da *conceptual art*.

É possível, portanto, situar Artur Lescher (sem h, nele, significante desnecessário, puro gasto a fundo perdido como já aludiu outro Arthur) nessa tradição construtiva; mas com o senão de que sua arte não é *concreta*, *neoconcreta*, tampouco *popcreta*, lembrando o artifício dessas taxionomias de viés positivista, defendidas no calor da hora vanguardista por artistas e críticos com régua ou pena em riste (Nestrovski, 2002, p.15). Tampouco, nada contribui dizê-lo *minimalista*, para evocar outro ismo, embora em algumas obras suas haja seriações (como nas de Luiz Sacilotto, ou nas primeiras obras de Waldemar Cordeiro ou Hermelindo Fiaminghi); porque mesmo quando a forma matricial em Lescher é cubo, caixa ou cilindro – como, nesse último caso, em “Armadilha para Baby” de 2002 – o efeito não é o da repetição mecânica de uma mesma unidade como ocorre nas faixas, caixas, lâmpadas ou tijolos de Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, ou Carl André, respectivamente. Pois a seriação de unidades idênticas, dispostas a intervalos regulares, marca da *minimal art*, produz como efeito a monotonia; enquanto as formas de Lescher surpreendem pelo ineditismo de suas configurações, em função de uma espécie de *détourne* ou desvio, resultante da produção de tensão, como veremos, em formas tão concisas. Além disso, essas formas não se limitam a ostentar sua própria materialidade como certa arte *minimal* que, segundo alguns críticos teria assassinado a metáfora. Porque perante suas formas puras o fruidor não vive a experiência da assemia, enquanto *tabula rasa* do sentido, mas, ao contrário, a do fluxo incessante de significação, no sentido da alegoria. Não se pode afirmar, também, que sua obra seja conceitual, uma vez que sua materialida-

de não se reduzir à condição de suporte sensível para a veiculação de uma ideia, seja sobre a própria arte como em Ad Reinhardt ou Joseph Kosuth; sobre o espaço da natureza ao modo de Michael Hezer, ou Robert Smithson; sobre a cidade, como em Daniel Buren ou Christo; sobre a mitologia do artista ao modo de Joseph Beuys; ou, por fim, sobre o comportamento, no sentido existencial ou contracultural, como em Yoko Ono ou o grupo *Fluxus*.

É evidente, no entanto, que as obras de Lescher possuem algo de minimal se tomamos o termo como formas elementares - como osso, só essência. Pois são formas mínimas, como dizíamos, em razão de sua limpidez ou inteireza que adquirem, nele, dimensão ética. Em outros termos, há em suas obras, como em artistas aparentados, uma imbricação entre os planos ético, estético e técnico que remonta, vale frisar também aqui, ao projeto moderno da arte construtiva. Por ora, basta destacar, no entanto, que suas formas são puras, na palavra de ordem das vanguardas históricas, no sentido de que nelas “*Il n’y a point de détails dans l’exécution*”, como afirmava Paul Valéry a propósito do arquiteto Eupalinos (Valéry, 1996, p.99). Insisto: sua obra não é *maneirista* porque não busca o procedimento meramente eficaz; mas *essencialista*, posto que Lescher firma fé em forma sem resto.

Só siso engendra essa gramática de formas limpas ou polidas. Nelas não se veem, muita vez, emendas e tampouco composição ou *hi-potaxe*, pois não há subordinação de elementos. Recorde-se, por exemplo, de “Pião”, de 1993, e “Elipse”, de 2002. Nessas obras o todo não é a soma de partes, pois só há todo sem partes. São obras, em suma, inteiriças, como também “Barca” e “Mar”, de “*In door landscape*”, também de 2002. Afinal não há nelas centro ou ponto focal em cuja direção suas partes estariam voltadas, ou em relação ao qual seriam dispostas, o que nos remete, também nesse aspecto, sem sombra de emulação, ao intento de certos artistas norte-americanos dos anos 1960, de evitarem a “composição relacional, baseada toda no equilíbrio de elementos”, característica segundo Frank Stella da “arte europeia” até então. Em síntese, destaco que a pureza das formas de Lescher resulta de estruturas não-compositivas, embora integre sua gramática, elementos de instabilidade ou tensão, tanto entre materiais em uma mesma obra, quanto entre as obras uma vez dispostas na galeria.

Essa tensão que não se resolve em composição, enquanto unidade na multiplicidade de elementos, pode ser evidenciada por verbos que indiciam uma efetuação da forma. 1. Cortar: “Elipses”, de 2001, no Campus da Universidade Cruzeiro do Sul, são elipses não apenas porque figuras geométricas, ou lugares geométricos, mas também porque nelas há supressão de parte (como na elipse enquanto figuras de estilo na literatura). São elipses, enfim, porque há secantes - arco ausente. 2. Sulcar: Do carretel ou arado em “Sem Título” (ou “Daqui para mais além”), exposto na Tomie Othake, em 2006, situado entre objeto, escultura e instalação, resulta – supondo certa recepção - lavra geométrica ou sulco concreto. Nessa charrua a tensão está no rasgo exato, aqui imaginado, do ancinho no chão. Estreitando a relação com a literatura, ou mais precisamente com a poesia, pode-se ainda supor que o sulco do arado deixe desenhado no chão o poema “terra” de Décio Pignatari (Pignatari, 1996, p.126). Paralelo que se justifica, a meu ver, porque Lescher enfatiza, em outras obras, a palavra enquanto materialidade do significante, na tradição da poesia concreta; como se evidencia tanto na escritura abrasiva da vídeo-instalação “Memória”, de 1998; quanto nas imagens-enigmas da instalação “Arte/Cidade 2”, de 1994: o vapor; o brás, o peixe; o encontro das águas e a poesia”, em parceria aberta com Lenora de Barros; Cássio Vasconcelos e Renato Cury. 3. Encravar: Em mega-estruturas como “Diálogo: 0X0”, exposta, em 2000, no Memorial da América Latina; ou em “Cote à Cote”, na CAPCMusée de Bordeaux, em 2001, a tensão é fruto do encrave de peças macho-fêmea como se diz em marchetaria, pois não decorre de puro ajuste – como em um simples *puzzle* - mas de encaixe por perfuração. 4. Alçar: Nos “Aerólitos”, de 1987, exposto no pavilhão de Oscar Niemeyer, na XVII Bienal Internacional de São Paulo, assim como na peça “Sem Título”, de 1998, exposta na galeria Roesler, têm-se formas suspensas, que gravitam no espaço de exposição. 5. Picar: As “paisagens mínimas”, da mesma exposição, são obras que remetem a estalactites, lanças, agulhas ou raios, pois, destituídas de peso, ou, extremando, situando-se no limiar do imaterial, só apontam para o piso. 6. Desenrolar: “Cachoeira”, de 2006, obra que é faixa que se desdobra, ou “Rio-Máquina” de 2010 que é “malha de aço derramada, como dobra que flui por cilindros de aço pelo chão” (Braga, 2008). É no efeito de fluxo contínuo dessas lâminas

de metal, de pororoca da engehoca, que reside, nesse último caso, a tensão da obra. De modo análogo, a fruição do observador que se desloca ao seu redor também se desenrola, mas como sensação bruxuleante, que nunca cessa, em função do reflexo de luz nas chapas metálicas, como em um espelho d'água; remetendo, aqui, ao efeito óptico, ou cinético, de Jesus Soto ou Jules Le Parc.

Essa enumeração de ações, indiciada nos verbos, que introduzem tensão, como elemento gramatical, é apenas indicativa. Pode-se também associar essa gramática a uma semântica, relacionando as obras de Lescher ao imaginário infantil. Essa ênfase em “figuras da infância” pode significar, no artista, “libertação – enquanto reação à banalização de uma existência insuportável”, na caracterização da brincadeira por Walter Benjamin (Benjamin, 2002, p. 92). Recuando ao “Pintor da vida moderna”, pode-se evocar ainda a afirmação de Baudelaire, na aurora da modernidade, em chave romântica, que o “gênio é a infância redescoberta sem limites” (Baudelaire, 2010, p.28); o que comprovariam, cabe acrescentar, no correr da arte moderna do século XX, as obras de Marc Chagall, Joan Miro, Henri Rousseau, algum Paul Klee, certo Pablo Picasso, César, Niki de Saint Phalle; ou Jean Tinguely.

Essa semelhança entre as obras de Lescher e os brinquedos ou jogos infantis à moda antiga é visível tanto do ponto de vista da forma como, no caso das peças modulares, na ideia de repetição - que é próprio ao brincar ou ao jogo. Nada torna a criança mais feliz, afinal, do que, outra vez, rodar o pião, soltar o balão, desenrolar o carretel, subir e descer escada, ou lançar a espada, raio, ou cometa como se fosse Deus ou Zeus. Pois

a obscura compulsão por repetição não é aqui, no jogo – diz Benjamin – menos manhosa do que o impulso sexual no amor (...) De fato, toda e qualquer experiência mais profunda – continua o filósofo – deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial (Benjamin, 2002, p. 96).

Destaque-se ainda que para Benjamin “entre todos os materiais, nenhum é mais apropriado ao brinquedo do que a madeira” - material usual, ao lado do metal, em Lescher – “em virtude de sua resistência”

(Idem, p. 93). Por fim, assinala o autor que “quanto mais ilimitadamente a imitação se manifesta nos brinquedos tanto mais se desvia da brincadeira viva”, o que nos permite aproximá-los, do caráter sintético, nada anedótico, ainda que alusivo, das peças do artista (Idem, p. 97).

Nesse sentido “Aerólitos”, de 1987 reenvia a balão de Julio Verne, pipa, ou Zepelin. Nas “Apropriações” do Paço das Artes, em 1990; ou em “Sem Título”, de 1991, na galeria Milan, temos grade, em madeira e ferro, que remete à cerca, portinhola ou portão; estrado de cama, ou engradado de refrigerantes. Outras obras, sem títulos, evocam caixas, gavetas, escaninhos, que remetem ao fascínio das crianças pelos esconderijos; há ainda peças que sugerem setas, flechas, lápis, varetas ou raios; e entre as obras, com títulos, temos “Escada”, de 1998 que remete a escada; ou, ainda “Pião”, de 1993 que envia à pião; ou, por fim, “Ditirambos”, de 1993, caniço de areia, que alude à flauta de Pã.

Destaque-se, ainda, como elemento da gramática de Lescher, que mobiliza o imaginário infantil, suas “casas”; como as abrigadas, em 1991, na Galeria Milan: tanto as dispostas no chão com telhado de duas águas, como as “casas-ninhos”, relevos junto à parede. Face essas casas é possível afirmar, aproximando a atividade artística da filosofia da desconstrução, que Lescher quebra a articulação de um “signo-sistema”, na expressão de Jacques Derrida - entendido, aqui, como o quadrado ou cubo: signo de base das vanguardas construtivas - para investigar em que medida essas formas geométricas podem, ainda, ser desdobradas, segundo sua própria estrutura, em imprevistas formas artísticas, no presente: ou seja, *pós-tudo*, ou ainda depois do fim das vanguardas artísticas.

Tome-se a “casa”, com telhado de duas águas, máquina de não-morar, posto que lacrada, em madeira e zinco. Nessa “casa”, Lescher incorpora do funcionalismo arquitetônico de extração geométrica, sua atuação instrumental no espaço; mas, simultaneamente, em um libelo anticorbusiano, rejeita-o, ao lacrar a casa, tornando-a anti-funcional. Sua casa é assim, paradoxalmente, fria, posto que clausura feita de módulos, e “casa-síntese” ou “casa-arquétipo”, como notou Aracy Amaral; ou seja, casa-imago-infantil como a dos jogos de armar de arquitetos mirins (Amaral, 2002, p.7). Essa efetuação, não destituída de ironia, em relação à tradição da arquitetura de viés “racionalista” permite, in-

clusive, aproximar a casa de Lescher da arquitetura da desconstrução de Peter Eisenman ou Michael Graves. Nesse sentido, a crítica interna ou imanente dessa tradição – haja vista que o artista se insere, como vimos, nessa linhagem da arte geométrica e construtiva da qual derivou o funcionalismo arquitetônico - é visível também no “construtivismo favelar” de “Sem Título” (ou “Se Movente”), em madeira e zinco instaurado no prédio da Bienal, em 1989 (Cocchiarale, 2010, p.30). Temos aqui palafita de extração popular ladeado por pilotis ou pilastras do “prédio do IV Centenário”, de extração lecorbusiana. Relação que nos remete, até mesmo, aos “Penetráveis” dos 1960 ou 1970 de Hélio Oiticica; ou seja, à arquitetura das favelas apropriada pela estética construtiva de Mondrian. Por fim, a desconstrução dos elementos tectônicos da arquitetura moderna é perceptível na acidez das colunas com fuste e capitel menos que dórico, posto que tosco, erguidas inutilmente, como um Atlas sem emprego, em “Sem Título”, de 1991, na Galeria Millan. Trata-se de colunas junto à parede, de ferro, zinco e papelão, que como a arquitetura historicista dita pós-moderna de um Charles Moore, remete, em chave irônica, a arquitetura clássica, neoclássica, ou dos “grandes líderes” (*Führerarchitektur*).

Essa relação de Lescher com a arquitetura não se resume, entretanto, à desconstrução do funcionalismo, pois suas obras intervêm também no próprio espaço expositivo. É o que ocorre nas instalações “Aerólito”, de 1987, ou “Se Movente”, de 1989, que atuam na estrutura do pavilhão da Bienal de São Paulo, ou em esculturas sem título (aqui consideradas como “campo expandido” no sentido de Rosalind Krauss) que atuam, em diversas mostras, sobre o cubo branco da galeria. As obras de Lescher, em suma, atuam sobre o espaço, ou antes, o constituem; pois não são instalações em espaços já dados, como galeria ou museu, mas “instaurações” - no achado verbal do artista Tunga - de espaços qualitativamente diversos. Limito-me, no momento, a pensar essa “instauração”, ou positividade atribuída por Lescher ao espaço circundante em relação às obras de Waltércio Caldas. É possível aproximar, por exemplo, a escada em metal cromado do artista (“Escada”, de 1998) das esculturas de Caldas em aço inoxidável, em ferro de pouca espessura, em tiras de madeira ou até em fios de lã ou nylon. Porque, nos dois casos, temos desenhos tridimensionais que conduzem o

olho de cá para lá, impedindo-o de fixar-se num ponto que o ancore. Em Caldas temos lâmina de vidro sustentada por fios de nylon, e, em Lescher, lança de madeira que pende do teto com cabo de aço (“Sem título”, 1998), sendo que nos dois casos, as duas peças – fio ou lança - jamais tocam o chão. É mais: face as grafias no ar de Caldas, ou, no caso de Lescher, frente as obras mínimas distribuídas no espaço da galeria, o olhar errante do observador de tanto experimentar as distâncias, acaba por atribuir densidade ao vazio. Centrando-se no lapso entre as linhas, em Caldas, ou entre as peças, em Lescher, ou seja, dissolvendo a compacidade do mundo, o observador faz do espaço que circunda as obras, ou da distância que as separa, “presença”. As peças de Lescher e Caldas incitam, assim, o observador a ressemantizar o entorno, à medida que se desloca pelo espaço da exposição, mas não a deslanchar suas vivências pela participação sensório-motora, no sentido da tradição de raiz neoconcreta que remonta às proposições de Lygia Clark, Lygia Pape ou Hélio Oiticica dos anos 1960.

Dito de outro modo: face às figuras filiformes, aríetes ou agulhões, de Lescher, - como as obras expostas na galeria Roesler, em 1998 - o observador mede a contração, por exemplo, do espaço entre a ponta da agulha e o chão, sua distensão acima dele, e a tensão entre a ponta da agulha e o teto, e então os relaciona ao entorno sempre em busca do segredo da leveza. Tanto em Lescher quanto em Caldas há, portanto, a busca do mínimo, acentuada pela ausência da cor, salvo nas obras em azul e verde em sal marinho ou sal de cobre, de 1993 e 1995. Para caracterizar essas obras que dão positividade ao vazio, pode-se evocar como figuras a reflexão de Lucrécio, que introduziu o vácuo no coração da matéria; a ontologia negativa de Lacan que rasgou o ser com sua falta simbólica; a brancura da página de *Un Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé, poema fechado à prosa do mundo, porém aberto ao espaço sem nome; “O quadrado branco sobre fundo branco” de Kasimir Malevich; ou, por fim, o silêncio de John Cage.

No tocante aos materiais, Lescher utiliza, entre outros, madeira, ferro, zinco, bronze, porcelana, fotografia, lona vinícola, sal marinho, sal de cobre, areia, e até mesmo luz, hélio e água. Por vezes há incrustação de materiais como em “Sem título” de 1990, e “Sem título” de 1991, em que aço e motor elétrico, no primeiro caso, e cilindros de

ferro, no segundo, são envolvidos em gradis de madeira; ou em “Armadilha para Baby”, de 2002, já citado, em que a madeira é envolta por porcelana. Em outras obras, os materiais são apenas justapostos como “paisagem interior (*In door landscape*)” em que madeira (casco de barco) ladeia água em lona (onda). Mesmo ocorrendo, nesses casos, combinação (amálgama ou justaposição) de materiais, não há que se falar, no artista, do procedimento da *bricolage* indiciando pensamento mágico, ao modo dos *bric-a-brac* *dadá* ou *naif*. Vale destacar, também, que em trabalhos como “Sem Título” de 1993, e “Sem Título” de 1995, Lescher emprega materiais que passam uns nos outros, como ferro, sal marinho e sal de cobre; ou seja, nessas obras a passagem do tempo exsuda da vida da matéria. Nessa direção, associando mutações químicas a alterações de ânimo, Paulo Venâncio alude à “vontade do ferro” ou ao “humor da madeira” nas obras do artista; ou, ainda, a propósito dos materiais, refere-se ao “metal líquido” de “Rio-Máquina”, de 2010 (Venâncio Filho, 2008, s/p.).

Essa ênfase na vida dos materiais imersos na torrente do tempo – presente também na escritura calcinada da vídeo-instalação “Memória”, de 1998 - não aproxima, todavia, as obras de Lescher da arte processual, ou da arte como *formless* no sentido de Yve-Alain Bois ou Rosalind Krauss; porque há, nelas, container ou grade que contém a matéria impedindo-a de verter-se no entorno. É preciso examinar, e de modo análogo, como se articula, no imaginário do artista, a relação entre o artifício (*tékhné*) e a natureza (*phýsis*); ou, ainda, a relação entre o mundo da máquina (metonímia para a racionalidade instrumental, técnico-científica, no sentido de Theodor Adorno ou Max Horkheimer) e o mundo natural, manifesto nas obras citadas, na passagem do tempo nos materiais.

Essa relação é nítida em “Rio-Máquina”, de 2010, em que malha de aço inoxidável, suspensa por cilindros metálicos, flui caudalosamente. Nessa queda de aço há algo de engenharia gaiata; de máquina-irônica ou de “inutensílio”, no sentido de Marcel Duchamp, Francis Picabia; ou Jean Tinguely; ou, ainda, dos bichos metálicos de Lygia Clark. Nessa instauração, elaborada com fino rigor construtivo o artista parece tirar séria onda (como em “Sete ondas” de Amélia Toledo, de 1995) da aposta cega nos poderes supostamente emancipadores da ra-

cionalidade técnico-científica. Não existe, portanto, nessa obra de matriz construtiva o encômio da técnica ou da máquina, seja da linha de montagem no sentido fordista, ou da robótica, pós-fordista; pois o que se tem é máquina irônica: uma forma híbrida, magma entre o mundo mecânico e o mundo orgânico – indiciada no próprio título: “Rio-Máquina” – que opera, acidamente, em chave lúdica. Pode-se perceber, também aqui, o procedimento do *desvio*; pois essa obra assume o mundo da máquina para efetuar uma crítica ao imaginário futurista e funcionalista, como na casa-clausura, já citada; ou ainda, em “Aerólito” que figura a visão de futuro que se teve no passado, ou seja, de futuro do pretérito: a única visão possível de futuro, segundo, alguns autores, em tempos pós-utópicos.

Esse desvio em relação à utilidade dos objetos faz com que das obras de Lescher resulte como efeito, o insólito: Casa sem porta; escada a Lewis Carroll; Pião parado; pilar que é só cenário; metal-líquido, entre outros, produzem estranhamento (“*Das Unheimliche*” ou “esquisita familiaridade”, no sentido de Sigmund Freud, Franz Kafka, ou E. T. A. Hoffmann) (Freud, 2010, p. 358). Esse efeito de inquietude não é, contudo, o mesmo dos *objets trouvés*, pois suas obras são construídas regidamente segundo projeto; e, nesse aspecto, nada possuem de dadá ou neodadá; ou seja: embora compartilhem com as vanguardas oníricas ou destrutivas, a crítica ao descarrilamento da razão científica em sua pretensão em quantificar a vida, dessas se distanciam, pois se fundam, em aparente contradição, em *design* construtivo. Frente à estranheza dessas obras, que nunca soçobra, o observador reage, muita vez, com um sorriso, que não é nem riso desbragado, nem riso mascado; mas discreto esgar de lábios de quem, intrigado, teve o imaginário acionado pela “vertigem de analogias”, como diz Valéry (Valéry, 1991, p. 139). Dito de modo brutalista: o fruidor da obra de Lescher, que não é simbólica, mas alegórica – tomando-se a alegoria, aqui, como usina de sentido - deve desentranhar o enigma da imagem, no intento de aplacar a inquietude que resulta daquilo que, sendo familiar, é também estranho.

É o que está presente também, em suas últimas obras, como “*Inabsencia*”: uma cúpula invertida de 12m x 14m, em latão e madeira, que ocupou em 2012 o átrio octogonal da Pinacoteca do Estado de São Paulo, revestido por uma claraboia desde sua reforma de 1998. É uma

instalação em *site specific*, que remete a majestosa cúpula neorrenascentista projetada, mas nunca edificada, por Ramos de Azevedo, para o antigo Liceu de Artes e Ofício, inaugurado, incompleto, em 1900. Esta cúpula cujos arcos convergem para uma agulha central metálica – forma recorrente em Lescher – que aponta não para o céu, mas para o chão, produz, também aqui, estranhamento, pois o observador toma de início esta inversão por mera bizarria. Só no curso da observação, quando imaginariamente devolve o objeto ausente (a cúpula de Ramos de Azevedo) ao edifício, tal inversão se muda em mirabilia. Este espelhamento que afeta a percepção que o observador tem do espaço circundante também está presente, porém de outro modo, na obra de 2011, “Pantográfico #2”, da série “Metaméricos”. Nesta obra a dobra não resulta da relação entre o dito “real” e o “projetivo”, como na especularidade de “Inabsencia”, mas do caráter expansível e retrátil de um pantógrafo, aparelho de origem seiscentista, articulado por dobradiças que permite, como se sabe, ampliar ou diminuir desenhos. Nestas obras temos diferentes níveis de dobras que mobilizam, nas palavras de Lescher, o “pensamento pantográfico” do observador, ou seja, sua “capacidade de estender e retrair o pensamento”, ou, como aqui preferimos, o riocorrente das significações, em busca de decifrações.

Em vinte e cinco anos de atividade, Lescher construiu, em vários materiais, uma obra una e múltipla a partir de projetos certos dos quais resultaram formas depuradas, matutadas, substantivas. Tudo, nele, é claro e parece fácil. Lescher parece nutrir, em suma, desprezo pelas coisas vagas, porque nada em sua obra é volteio, diadema ou corolas. Não há que se falar, nele, em modismo ou pavoneada: “Certamente, o fácil o enfada. E é o difícil que o guia” (Paul Valéry via Augusto de Campos) (VALÉRY, 1984, p. 72). O fácil é o espetaculoso, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor: a forma aberta, clara. Sua obra é, enfim, admiravelmente exata: mas “que há de mais misterioso”, enigmático ou primaveril – como indagava Valéry – “que a claridade?” (Idem, p. 75). Dessa gramática salta, nessa direção, claro enigma, pois o artista introduz em cada forma um desvio ou tensão, como vimos, que, impedindo a pronta significação, abre-a à alegoria.

A obra de Lescher está entre as raras que enfrentam questão cara à teoria da arte, a saber: a do destino ou sentido da imagem (ou forma

artística) na contemporaneidade. Sua busca é a de um signo que escape ao simulacro, na expressão de Jean Baudrillard furtando-se, desse modo, à hiperrealidade dos signos, ou ainda, à pletora de imagens estandardizadas que, paradoxalmente, produzem cegueira em nossa sociedade do espetáculo: ou, em outros termos, Lescher examina, com sua gramática clara, se é possível devolver ao olho saturado de signos da cultura de consumo, o ato de ver enquanto percepção, ao mesmo tempo, natural e cultural. Nesse último caso, se aceitarmos a idéia da desconstrução da tradição construtiva, acima sugerida, pode-se concluir que o artista penetra no âmago de cada código para então desprogramar suas bulas e posologias. É nessas efetuações, inclusive, que reside o poder de negatividade, de crítica social ou política de sua arte. Basta destacar, por exemplo, que o espaço como presença do vazio em sua obra se opõe à concreção física, estrepitosa e agressiva do mundo da moeda e da mercadoria. É nesse sentido que sua obra cria um espaço que está em sintonia com outras formas de resistência por vir. Mas essa é apenas uma face de sua lúcida força.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. "A tática da elegância: entre o espacial e o serial". In *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica; 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34; 2002.
- BRAGA, Paula. *Rio-Máquina*, São Paulo: Galeria Nara Roesler. 2008 (disponível em www.nararoesler.com.br).
- COCCHIARALE, Fernando. "Da contemplação ao suprassensorial". In *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- FREUD, Sigmund. "O inquietante". In *História de uma neurose infantil ('O Homem dos Lobos')*, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920". São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LESCHER, Artur. "Artur Lescher". In *Documenta Vídeo Brasil; s/d. "Enciclopédia Itaú Cultural Artes Vídeos"*, 2005 (disponível em www.itaucultural.org.br).

_____, “Artur Lescher e o seu pensamento pantográfico na galeria Nara Roesler em São Paulo”. Entrevista a Camila Belchior e Livia Debbané. In *Bamboó: plataforma: site, mídias sociais e revista impressa*. (disponível em www.bamboonet.com.br).

NESTROVSKI, Arthur. “Silêncio e matéria”. In *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois É Poesia*. São Paulo: Ateliê Editorial; 1996.

VALÉRY, Paul. *Les Cahiers de Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____, “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”. In *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____, *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34; 1996.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Metal Líquido*. São Paulo: Galeria Nara Roesler. 2008 (disponível em www.nararoesler.com.br)

Condição humana e cristianismo em Machado de Assis – uma análise filosófica da religião, na perspectiva de Franz Rosenzweig

Viviane Cristina Cândido

Universidade Federal de São Paulo

Muitos debruçaram-se sobre a obra de Machado de Assis (1839/1908), um dos maiores expoentes da literatura brasileira e fundador da Academia Brasileira de Letras, perscrutando vários aspectos como a psicologia em suas personagens; a aproximação ou distanciamento de uma abordagem social; seu caráter filosófico; seu lugar na crítica literária; entre outros que se apresentam aos leitores em razão da grandiosidade dessa obra, que, desde o final do século passado, vem sendo traduzida para muitas línguas, conferindo ao seu autor o merecido reconhecimento internacional.

Seja qual for o aspecto analisado, é destacado por seus comentadores o fato de Machado de Assis sondar a condição humana, o que se evidencia claramente no conto *A Igreja do Diabo*: “— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana”.

Outros reconhecem a presença marcante do cristianismo, o que se pode constatar em títulos de contos como *Frei Simão* (1870); *A Igreja do diabo* e *Manuscrito de um sacristão* (1884); *Entre Santos, Adão e Eva e O cônego ou metafísica do estilo* (1896); *Eterno* e *Missa do Galo* (1899); no título para o teatro *Os deuses de casaca* (1866); na *Carta ao Sr. Bispo do Rio de Janeiro* (1862) e *A paixão de Jesus* (1904); nos romances *Ressurreição* (1872)

e *Esau e Jacó* (1904); na estrutura de personagens como Virgília e tio Cônego (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*), Bentinho e D. Glória (*Dom Casmurro*), entre outros; nas referências usadas pelos narradores, como em *Quincas Borba* e, ainda, em seus romances como um todo, sempre permeados pela questão religiosa.

De nossa parte, temos nos detido nesse aspecto, a presença marcante de elementos do Cristianismo, todavia, queremos responder a questão acerca de até que ponto Machado de Assis simplesmente critica o cristianismo ou faz dele uma nova leitura – e esta é nossa hipótese. Iniciamos esse trabalho em nosso livro *O mal em Machado de Assis – cristianismo versus condição humana* (2011), detendo-nos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* buscando, fundamentados na Filosofia da Religião e da Educação, apontar a literatura como lugar privilegiado para tratar os grandes temas que apontam para as possíveis interfaces entre Educação e Religião.

Pretendemos ampliar nosso olhar, procurando evidenciar nossa hipótese – Machado de Assis faz uma nova leitura do cristianismo -, em dois aspectos, tomando a obra de nosso autor de maneira mais ampla e fundamentando-nos, desta feita, na filosofia da religião.

Como referência teórica, para a compreensão do cristianismo na perspectiva filosófica, trazemos Franz Rosenzweig (1886-1929) que influenciou pensadores como Martin Buber, Emmanuel Lévinas, Walter Benjamin entre outros, autor de obras como *Hegel e o Estado* (1920), *El libro del sentido común sano y enfermo – ‘O Livrinho’* (1921, publicado em 1964), *La Estrella de la Redención – ‘A Estrela da Redenção’* (1921) e *El Nuevo Pensamiento – ‘O Novo Pensamento’* (1925).¹

No que concerne a Machado de Assis, privilegiaremos Alfredo Pujol (1865-1930), considerado um dos primeiros estudiosos da vida e da obra machadianas, que em uma de suas conferências assinala “Os primeiros ensaios literários do sacristão da Lampadosa revelam claramente aquela tendência para o trato das coisas divinas”. (2007, p.4), sendo exatamente esse “trato das coisas divinas”, em Machado de As-

¹ Das obras citadas de Franz Rosenzweig, *Hegel e o Estado* é a única traduzida para o português, por Ricardo Timm de Souza, autor do livro acerca do pensamento rosenzweigiano *Existência em decisão*, ambos publicados pela Editora Perspectiva, as demais não estão traduzidas para o português. Em nossos trabalhos fazemos uso das traduções espanholas, devidamente citadas em nossas referências bibliográficas.

sis, o que queremos analisar filosoficamente, fundamentados em Franz Rosenzweig.

CONDIÇÃO HUMANA COMO TEMA FILOSÓFICO

Para Newton Aquiles von Zuben, “A “condição humana” hoje impõe-se, como questão, à nossa reflexão filosófica, assim como no passado se impôs a “natureza humana” ou a questão “idéia” de homem” (1993, p.11). Para Merleau-Ponty, “Se filosofar é descobrir o sentido primeiro do ser, não se filosofa deixando a condição humana: é preciso, ao contrário, mergulhar nela. O saber absoluto do filósofo é a percepção” (1989, p.23). E ainda, para Rita Paiva, em seu *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*,

Destarte, a negligência em relação à condição humana operaria uma verdadeira mutilação da filosofia, uma vez que seu objeto primeiro e inquestionável reside na consciência e no pensamento, os quais não poderiam constituir objeto de investigação plena sem que sua interioridade fosse perscrutada com profunda atenção. (2005, p. 28).

Pierre Bouretz em seu *Testemunhas do Futuro – Filosofia e Messianismo*, em que reúne grandes expoentes da filosofia judaica, assim apresenta o filósofo que aproximaremos de Machado de Assis “A experiência filosófica de Franz Rosenzweig parece de tal maneira imbricada na trama histórica de sua época e na carne de quem a viveu que é, à primeira vista, quase impossível dissociá-las”. (2011, p.149). Mais adiante, ao tratar da possibilidade de redução do pensamento do autor “à formalização de uma série de provações existenciais contraditórias” questiona acerca do “perigo de cortar seu elã especulativo das raízes que, inegavelmente, o filósofo faz mergulhar nas condições da experiência”. (Cf. p.150).

Desta forma, Bouretz nos dá a conhecer o pensador da filosofia experimentada; uma filosofia que considera a contingência, o mundo como lugar da experiência - onde se dão as relações e que as três potências sobre as quais se volta o pensamento ocidental, Homem, Mundo e Deus, só podem ser conhecidas em suas realidades efetivas, em suas relações. (Cf. 2005, p. 29).

No que concerne à Machado de Assis, não objetivamos torna-lo filósofo,² o que ele mesmo renega em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na fala do personagem que dá nome ao romance:

[...] Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado. (p. 21)

Por outro lado, Alfredo Pujol, em sua terceira conferência (1917), contradizendo a forma como Machado de Assis, nos lábios de Brás Cubas, descreveu as *Memórias*, afirma “Não, querido Mestre! O teu livro contém uma filosofia sólida e pura, porque foi inspirada no sonho do teu pensamento augusto, debruçado sobre a frivolidade vã das coisas humanas e o fatal espetáculo da tragédia da vida...” (2007, p.133)

O que pretendemos é evidenciar que o Bruxo do Cosme Velho,³ tal como aconteceu em seu *A Igreja do Diabo* (1884), está atento à condição humana, sem objetivar explica-la e sim desejando perscrutá-la ao trazê-la à luz; sem a preocupação de ajuizar, deixando isso ao leitor desavisado, uma vez que, para o autor, o que parece mais importante é que o leitor possa compreender sua própria condição, ao defrontar-se com os personagens, fazendo parte da narrativa.

John Gledson (2007), assim comenta: “Os romances bem-educados dos anos 1870 deram lugar à sátira selvagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que mostrava realidades – adultério, prostituição, escravatura, o tratamento dado aos dependentes – com uma nitidez e uma cólera inteiramente impossíveis alguns anos antes”. E acrescenta,

² Como apontamos em nosso *O Mal em Machado de Assis* (2011): “A propósito, compartilhamos essa opinião com João Cezar de Castro Rocha (2008), que, ao introduzir os contos de Machado de Assis, por ele relacionados com a filosofia, deixa claro que não há a pretensão de considerar Machado de Assis um filósofo, uma vez que, ao menos como entendemos a filosofia até aqui, a esse último, interessam sistemas de pensamento, bem como a busca pela verdade – por dizer o que ela é, enquanto para o primeiro interessa pensar a vida sem a pretensão da verdade e sem a imposição de sistemas que a tornariam impensável”.

³⁰ Machado de Assis ficou conhecido assim, no meio literário, quando da publicação do poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “A um bruxo, com amor”, no qual o poeta fez referência à casa (número 18) da rua Cosme Velho, situada no bairro de mesmo nome, no Rio de Janeiro, onde morou.

“cada palavra do romance está ‘entre aspas’, escrita não por Machado de Assis, mas por um membro típico da alta classe brasileira da primeira metade do século XIX, que é seu pior inimigo, expondo seus próprios defeitos ao público”. (pp. 12-13).

FILOSOFIA DA RELIGIÃO

Muitas são as compreensões do que hoje chamamos de Filosofia da Religião, que podemos encontrar em autores como Padovani e Mikosz (1968), Zilles (1991), Tilghman (1996), entre outros. De nossa parte, na perspectiva da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões), a compreendemos como uma dentre estas ciências, a qual pretende fornecer elementos que possibilitem o diálogo entre a razão, como a compreendemos pelo viés da ciência e da filosofia, com a razão religiosa, ou seja, a compreensão racional advinda de conceitos originários da religião ou ainda obtida a partir de uma experiência religiosa. Essa razão que pensa a partir de conceitos religiosos e/ou da experiência religiosa é a razão religiosa e faz parte da vida da razão. Esse lugar do diálogo entre os conceitos religiosos e os conceitos filosóficos é assim evidenciado por Lima Vaz:

Estamos aqui diante de uma situação curiosa, pois muitos elementos dessas linguagens (filosofia, literatura, artes e as experiências de “contestação”), são restos desagregados das antigas linguagens religiosas. Termos como “alienação”, “perda”, “angústia”, “salvação”, “fidelidade”, “esperança” e outros são apenas destroços flutuantes dessas linguagens submersas. Reconhece-se aqui os temas do existencialismo que uma certa teologia tenta utilizar, pedindo emprestado o que é originalmente seu. [...]”. (2000, p. 188).

Portanto, para Lima Vaz, os conceitos religiosos estão presentes, foram, de certa forma, emprestados e agora são reivindicados. Traze-mos o cristianismo, presente na experiência e na forma de pensar dos dois autores que ora aproximamos. Importa então ouvirmos o que o próprio Rosenzweig tem a dizer a respeito. Uma das primeiras questões que se levanta à sua principal obra, ‘A Estrela da Redenção’, e que ele mesmo responde em seu ‘O Novo Pensamento’, diz respeito a tratar-se de um livro judaico, ao que ele responde

[...] Se ocupa por certo do judaísmo, porém não mais detalhadamente do que do cristianismo, e apenas mais detalhadamente do que do islamismo. Tão pouco tem a pretensão de ser algo como uma filosofia da religião – como poderia sê-lo se nele não aparecesse em absoluto o termo religião! É antes, meramente um sistema filosófico. [...] se trata de uma filosofia que pretende uma completa renovação do pensamento. [...]. (2005, pp.14-15).

Lendo Machado de Assis salta aos olhos que ele apresenta a condição humana em contraste com elementos religiosos, notadamente do cristianismo, o que, como descrevemos antes, se pode constatar em seus títulos, na estrutura de suas personagens e nas referências usadas pelos narradores de suas obras. Capturamos o sacristão, e talvez cristão, essa vivência de uma experiência religiosa, nos permite considerar que Machado de Assis vivencia esse cristianismo e pensa a partir dessa experiência religiosa.

Essa experiência religiosa dos autores, na perspectiva da filosofia da religião, que considera a razão religiosa como parte da vida da razão, deixa marcas em seus escritos, numa investigação acerca da condição humana que considera a vivência religiosa. Todavia, a experiência religiosa, ultrapassa, por sua vez, a linguagem e também uma determinada pertença religiosa, como afirmamos em nossa tese:

[...] A religião não existe como si mesma, nessa perspectiva estão a consideração das experiências dos indivíduos e destes nas instituições, constituindo-se ambas em respostas do Homem - em sua relação com o Mundo - de sua relação com Deus, respostas essas que se dão na vida e é em sua concretude que tais respostas podem ser analisadas. [...]. (CÂNDIDO, 2008, p. 222).

CRISTIANISMO: INSTITUIÇÃO E EXPERIÊNCIA

A compreensão rosenzweiguiana da religião (ou das religiões), apresentada em sua “Estrela da Redenção” evidencia que ela deve conduzir o homem a dar uma resposta em sua experiência na relação com o mundo e com os outros homens. O autor não apenas questiona a forma como a história, a sociologia ou a psicologia compreendem o judaísmo e o cristianismo, a *Lei*, os *Mandamentos*, a *vida em comunidade*,

como questiona essas instituições religiosas⁴ evidenciando, por exemplo, que a *Lei* sozinha não garante a unidade do povo no espaço e através do tempo.

É preciso a ação que decorre da gratidão e de um sim a Deus. Esta ação, por sua vez, está nas mãos dos indivíduos não apenas isoladamente mas em coletividade, há que se repensar a ética e a própria lei; o indivíduo e sua relação com o outro. “O que sabemos quando agimos? Certamente todas essas explicações históricas e sociológicas não são falsas. Mas à luz da ação, da ação certa na qual nós experienciamos a realidade da Lei, as explicações são de superficial e subsidiária importância”. (ROSENZWEIG, 2002, p. 122).

Para o autor, amar o próximo é o principal mandamento de judeus e cristãos, fazendo deles mandamentos vivos para além das leis. Para tanto é necessário o ato de amor, o qual, não pode acontecer se não houver a superação de si mesmo. (Cf. 2006, p. 253).

Em nossa pesquisa de doutorado, fundamentamos uma epistemologia da controvérsia para o ensino religioso / estudo da religião na escola, em quatro teses principais, a segunda propõe que, ao estudarmos a religião/as religiões, devemos fazê-lo considerando tanto a instituição quanto a experiência religiosa (pessoal, religiosidade, negação da religião...). E evidenciamos que

Nessa perspectiva ser religioso ou não deixa de ser um *a priori*, uma vez que as instituições e as experiências religiosas existem independentemente da fé, por outro lado, conhecer as instituições e as experiências religiosas e suas buscas reais para, de fato, serem experiências religiosas pode vir a ser um contraponto para o embate, no ambiente das controvérsias, com as imposições da razão moderna, das diversas formas de hedonismo, entre outras coisas que nos impedem de sermos o que somos e vivermos numa verdadeira comunidade de homens, no que, aliás, deveria constituir-se a escola como espaço/tempo de relações. (CÂNDIDO, 2008, p. 388).

⁴ Vale salientar que, como apontado no livro de J. GUINSBURG., 1970, pp. 516-517, para Rosenzweig, o Judaísmo e o Cristianismo possuem uma posição peculiar em comum: “mesmo depois de convertidos em religiões, encontram em si mesmos o impulso para ultrapassar a fixidez de uma instituição religiosa e de retornar ao campo aberto da realidade”.

Estas relações são mediadas pela contingência que, do ponto de vista do estudo da religião mediado pela tensão instituição e experiência, significa que a religião é local e não universal do que decorre assumir que seres humanos reais vivem, afirmando ou negando, sob a influência dos dois grandes monoteísmos, judaísmo e cristianismo, bem como sob influência de tradições indígenas e afro-descendentes, espíritas e espiritualistas (sendo esses últimos, termos mais instáveis do que o termo religião, estabilizado pelo uso) que, de uma forma diferente, vivem essa institucionalização de suas práticas, na medida em que estas vão sendo universalizadas e retiradas de seus contextos próprios, perdendo o caráter local que, contraditoriamente, era o que as caracterizava. (Cf. CÂNDIDO, 2008, 230).

A partir dessa nossa tese levantamos a hipótese de que Machado de Assis não é, pura e simplesmente, um crítico do cristianismo e sim, faz dele uma releitura, na qual o que critica é exatamente a perspectiva institucional do cristianismo, reconhecendo a autenticidade da experiência cristã feita pelos indivíduos reais que buscam sentido para suas vidas, imersos em sua condição. A seguir, elencamos algumas chaves do pensamento rosenzweiguiano que nos ajudarão a reler Machado de Assis e verificar se podemos validar nossa hipótese.

A PERSPECTIVA DE FRANZ ROSENZWEIG

A filosofia rosenzweiguiana é bastante singular porque fincada na realidade, dela faz parte uma crítica à metafísica, no que concerne à busca pela essência como forma de definir o que as coisas são, “a doença do entendimento não é que busque o “espiritual” como a essência escondida atrás do real, mas que simplesmente busque algo atrás do real”. Desta forma, aquilo que pretendemos conhecer é retirado da vida, logo, deixa de ser o real. (Cf. 2001, p.36).

Considera a facticidade, da realidade, da contingência. Ao propor uma filosofia experimentada, evidencia como a filosofia, em sua história, retira o Homem, o Mundo e Deus de sua contingência, de seu sendo no mundo – lugar da experiência, onde se dão as relações entre esses conceitos, lançando-os ou para a supervalorização de suas individualidades, ao isolá-los ou para a abstração, a que está fadado todo aquele que é retirado da contingência.

A experiência, portanto, não experimenta coisas, as quais por certo se tornam visíveis como facticidades últimas mais além da experiência por obra do pensamento; mas o que ela experimenta, o experimenta em suas facticidades. Por isso é tão importante para uma representação nítida e completa da experiência haver posto previamente em evidência aquelas facticidades em sua pureza e haver saído ao encontro da tendência do pensamento a confundi-las. [...]. (2005, 21-26).

Compreende Homem-Mundo-Deus como três potências que só podem ser conhecidas em suas relações, não havendo como conhecê-los *em si*. No 'Novo Pensamento', Rosenzweig, afirma que o ponto culminante do Primeiro Volume da 'Estrela' é mostrar que nenhum dos três grandes conceitos fundamentais do pensamento filosófico – Deus, Mundo e Homem, podem ser reduzidos ao outro ou a si mesmo. O que deles sabemos de modo mais exato, tomados por si mesmos, o sabemos com o saber intuitivo da experiência e o que deles podemos conhecer é sua realidade efetiva. Segundo o autor, este volume procura expor os conteúdos elementares da experiência depurada das mesclas que o pensamento tem introduzido nela. (Cf. 2005, pp.21-26).

Assim, evidencia que a experiência mostrou os limites dos impulsos unificadores do pensar filosófico, traduzidos na busca pela essência - velha pergunta da filosofia acerca do que Deus, Mundo e Homem são, e pela visão do Todo como algo absoluto. (2005, p.27).

Reconhece as instituições religiosas como compostas por pessoas, do que decorre ser a experiência religiosa algo pessoal, não se tratando, por exemplo, do cristianismo, mas do cristão.⁵ Esse *Novo Pensamento* impõe a necessidade do outro, pensamos e falamos para alguém que, por sua vez, também pensa e fala. (2005, pp. 34-35). Considera o tempo, visto que é nele que ocorre a relação e a ação.

Na mesma obra, Rosenzweig aponta que o Segundo Volume da 'Estrela da Redenção' representa a realidade efetiva experimentada, superando a velha filosofia que perguntava sobre o que as coisas são ao entender que o real não "é". Por esta razão, o método que ele ado-

⁵ Para Rosenzweig não existem judaísmo e cristianismo em geral. A consideração dos seres como reais – e não ideais –, ou seja, tendo como ponto de partida a contingência e a concretezude da experiência, torna possível apenas que nos reportemos ao judeu e ao cristão, àquele que está a nossa frente, de quem podemos ver o rosto.

tará neste volume será o relato. Trata-se de uma filosofia narrativa por ter em conta que o que se narra está efetivamente acontecendo. Na narração interessa o verbo que é a palavra que indica o tempo e o tempo é real. Precisamente a essência não é real porque não quer saber do tempo. (2005, pp. 27-29).⁶

Rosenzweig faz uma abordagem mais pragmática da religião, compreendendo que ser religioso implica numa ação, que é resposta, afirmação ou negação de sua experiência religiosa ou pertença.

Se, por exemplo, o antigo [pensamento] se propunha a questão se Deus é transcendente ou imanente, o novo procura dizer como e quando Deus passa de estar longe para estar próximo e de estar próximo a estar longe de novo. Ou se a antiga filosofia propõe a alternativa determinismo-indeterminismo, a nova segue o caminho da ação. (2005, p. 29)

Compreende que a razão, como a entendemos filosoficamente, diz respeito às experiências, inclusive a religiosa. Somente é possível conhecer no tempo, inclusive as coisas últimas e supremas. Conhecer a Deus, ao mundo e ao homem significa conhecer o que eles fazem nos tempos da realidade, o que fazem e o que lhes acontece é a experiência de seus vínculos. O Segundo Volume, intitulado *A rota ou o mundo sempre renovado*, é, então, a temporalidade do novo pensamento. (Cf. 2005, pp.30-33).

Assim, Rosenzweig aponta que é um milagre que haja algo que seja uma figura permanente e não algo passageiro. Judaísmo e Cristianismo são assim dois quadrantes sob os ponteiros do tempo constantemente renovado. No tempo judaico e no tempo cristão, o transcurso do tempo do mundo pode ser vivenciado e narrado somente adquirindo uma figura de formas precisas que o reproduz; “em seu Deus, em seu mundo e em seu homem se pronuncia o oculto de Deus, do mundo e do homem, que no curso da vida é inefável e só pode ser experimentado”. (Cf. 2005, p.41). E mais

⁶ Dessa compreensão acerca da importância da narrativa decorre o fato de que Franz Rosenzweig, na ‘Estrela da Redenção’ entenderá, do ponto de vista estético, a Literatura como a Arte dentre as Artes.

Conseqüentemente, em nenhum dos casos a apresentação parte da própria consciência que têm de si mesmos, no caso do judaísmo não parte da lei e no do cristianismo não desde a fé, e sim do que faz a figura exterior e visível através da qual eles arrancam sua eternidade ao tempo; de acordo com isto, no judaísmo a apresentação toma como ponto de partida o fato da existência do povo, e no cristianismo o acontecimento que funda a comunidade e somente a partir dessas figuras chegam a fazer-se visíveis neles a lei e a fé. [...]. (2005, p. 42).

MACHADO DE ASSIS LIDO NA PERSPECTIVA DE FRANZ ROSENZWEIG

Percebemos então que Rosenzweig aponta para a realidade da experiência religiosa, que só é real se for responsiva, ou seja, caso se torne ação, superando assim a tensão entre instituição e experiência religiosa, como apontamos em nossa tese,

Assim, entendemos que, na medida em que superamos a compreensão meramente institucional da religião, podemos perscrutar o que acontece ao homem em relação com a religião, como ele dá respostas ao que se lhe acontece e, ao mesmo tempo, considerando que essa resposta se dá no mundo, extrair da mais acurada compreensão da instituição e da experiência religiosas [...] e questionar, via categorias e conceitos religiosos, suas proposições universalizantes e que, ou retiram o homem do seu lugar na corrente da vida ou o colocam demasiado no centro, sendo que é preciso circularidade para haver relação e diálogo – experiência significativa. (Cf. CÂNDIDO, 2008, p. 393).

De sua parte, Machado de Assis questiona o cristianismo institucionalizado e, fundamentalmente, revela a condição humana em tudo o que pode comportar, para o bem e para o mal. Rosenzweig traz essa chave de leitura para o cristianismo: “Conhecer a Deus, ao mundo e ao homem significa conhecer o que eles fazem ou o que lhes sucede nos tempos da realidade”. Voltemos aos tópicos citados em Rosenzweig, agora revistos em trechos pinçados de três romances machadianos, em virtude dos limites desse trabalho.

Machado de Assis faz uma crítica à metafísica, oriunda de seu olhar aguçado para a condição humana, marcada pela contingência, pela realidade. Em *Memórias Póstumas*, ao falar do padecimento de Virgília, que lhe parecia ser desproporcional à realidade dos fatos, define metafísica

Havia alguma afetação naquele desdém; era um arrebique do gesto. Lá dentro, ela padecia, e não pouco, — ou fosse mágoa pura, ou só despeito; e porque a dor que se dissimula dói mais, é muito provável que Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer. Creio que isto é metafísica. (1995, p.73).

Ou ainda,

Outra coisa que também me parece metafísica é isto: — Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda boa a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, — é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, — o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar — solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles? (1995, pp.73-74).

No capítulo de seu *Dom Casmurro, A ópera*, em que descreve a visão de um “velho tenor italiano que aqui viveu e morreu”, segundo o qual “A vida é uma ópera”, resume a história da Criação em contraste com o problema do mal e da “culpa” de Deus, contada pelo tenor e assim inicia o capítulo seguinte, *Aceito a teoria* “Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados. (2008, p.55).

Considera a facticidade. Como apontamos em nosso trabalho anterior, Machado de Assis, em suas *Memórias Póstumas*, zomba dos princípios, dos tratados, das definições que tendem à metafísica, dos

postulados éticos, das esperanças religiosas, das coisas seculares que assumem ares de religiosas e vice-versa. É descrevendo o seu *Delírio* que dá o tom do espetáculo humano marcado pelo tempo e pela luta para sobreviver, sabendo-se, afinal, que se não é nada e que o que deve ser considerado é a facticidade, a realidade, a contingência e a relação com o tempo. (Cf. 2011, p. 82).

Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem.⁷ O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha. (p. 27).

Compreende Homem-Mundo-Deus em relação, impossível de conhece-los *em si*. Se em Esaú e Jacó, Machado de Assis afirma que “O que se deve crer sem erro é que Deus é Deus; e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-lhe Alá. Todas as línguas vão dar ao Céu” (2011, p. 64), em capítulo anterior aponta que o que se pode conhecer são as relações

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.

⁷ Também essa concepção machadiana do tempo o aproxima de Rosenzweig para quem “Os enormes plenos poderes do homem consistem em que tudo o que ele necessita para ser homem... ele tem. Tem o instante. Tudo o mais, seja Deus, seja mundo, lhe serve para tê-lo. E nele ele tem tudo. Pode cumprir o mandamento que lhe é dado. Pois lhe está dado para o instante e sempre só para o instante”. (2001, p. 70).

Reconhece as instituições religiosas como compostas por pessoas do que decorre ser a experiência religiosa algo pessoal, no sentido de que não se trata, por exemplo, do cristianismo, mas do cristão. Em *Esau e Jacó*, o futuro pai assim trata tensão entre instituição e experiência religiosas

Santos [...] fez-se sério e conversou da missa e da igreja. Concordeu que esta era decrépita e metida a um canto, mas alegou razões espirituais. Que a oração era sempre oração, onde quer que a alma falasse a Deus. Que a missa, a rigor, não precisava estritamente de altar; o rito e o padre bastavam ao sacrifício. Talvez essas razões não fossem propriamente dele, mas ouvidas a alguém, decoradas sem esforço e repetidas com convicção [...]. (2011, p. 30).

Numa perspectiva pragmática, compreende que ser religioso implica numa ação, que é resposta, afirmação ou negação de sua pertença religiosa. Em *Esau e Jacó*, Machado toca na problemática da troca de religião em busca do mais fácil e conveniente “Cada ação trazia a vida intensa e liberal, alguma vez imortal, que se multiplicava daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas”. (2011, p.139).

Compreende que a razão filosófica diz respeito às experiências, inclusive a religiosa. É na fala de João Dias, em *Dom Casmurro*, que trata da possibilidade de Bentinho pedir dispensa ao Papa para poder juntar-se à Capitu, e no pensamento seguinte de Bentinho, esse pensar que se origina na experiência religiosa e, como parte da razão, atinge a experiência de viver

— Quem tem boca vai a Roma [...] Levaremos cartas do internúncio e do bispo, cartas para o nosso ministro, cartas de capuchinhos... Bem sei a objeção que se pode opor a esta idéia; dirão que é dado pedir a dispensa cá de longe; mas, além do mais que não digo, basta refletir que é muito mais solene e bonito ver entrar no Vaticano, e prostrar-se aos pés do papa o próprio objeto do favor, o levita prometido, que vai pedir para sua mãe terníssima e dulcíssima a dispensa de Deus. Considere o quadro, você beijando o pé ao príncipe dos apóstolos; Sua Santidade, com o sorriso evangélico, inclina-se, interroga, ouve, absolve e abençoa. Os anjos o contemplam, a Virgem recomenda ao santíssimo filho que todos os seus desejos, Bentinho, sejam satisfeitos, e que o que você amar na Terra seja igualmente amado no Céu...

Não digo mais, porque é preciso acabar o capítulo, e ele não acabou o discurso. Falou a todos os meus sentimentos de católico e de namorado. Vi a alma aliviada de minha mãe, vi a alma feliz de Capitu, ambas em casa, e eu com elas, e ele conosco, tudo mediante uma pequena viagem a Roma, que eu só geograficamente sabia onde ficava; espiritualmente, também, mas a distância que estaria da vontade de Capitu é que não. Eis o ponto essencial. Se Capitu achasse longe, não iria; mas era preciso ouvi-la, e assim também a Escobar, que me daria um bom conselho. (2008, p. 203).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No pensamento de Rosenzweig, a religião tem um caráter responsivo, as experiências religiosas dos indivíduos, e destes nas instituições religiosas, é que se constituem como respostas do Homem na concretude. Buscamos evidenciar que Machado de Assis questiona o cristianismo institucionalizado, revelando a condição humana em tudo o que comporta, para o bem e para o mal traduzindo na trajetória de suas personagens o que afirmou Rosenzweig “Conhecer a Deus, ao mundo e ao homem significa conhecer o que eles fazem ou o que lhes sucede nos tempos da realidade. O que cada um deles faz aos outros e o que a cada um lhe sucede por causa dos outros”.

Em ambos, a mesma leitura do cristianismo, como afirmada por Bernhard Casper, explicitando o pensamento de Rosenzweig:

Se tudo se reduz à *realização* da existência vivida, ou seja, ao testemunho – “Se derdes testemunho de Mim, eu serei Deus; de outra maneira não” – é possível então que possamos distinguir duas *Figuras de Seguimento*, que resultam do nosso sentirmo-nos interpelados pelo acontecimento realizado da Revelação do incondicionado amor de Deus [...].(2006, p. 783).

A perspectiva aqui é de vivência, a vida e obra de Rosenzweig e de Machado de Assis são materializações da compreensão da religião como resposta nas relações. Machado de Assis critica a instituição cristã, mostra suas mazelas relacionando-as à miséria humana e, ao mesmo tempo, sua experiência religiosa, de um sacristão que se casou, lhe acrescenta um novo olhar, aquele da experiência que transforma o

pensamento e lhe faz ver a experiência religiosa para além da instituição religiosa.

É comum admitirmos que à hora da morte conhecemos verdadeiramente o homem... O homem Machado de Assis, revela e testemunha o que pensou e escreveu ao longo de sua vida. Se, de um lado, fiel à crítica que fez à instituição cristã, no momento de sua morte, recusou a extrema unção, de outro, quatro anos antes, no momento da morte de sua esposa, Carolina Novaes (1904), assim escreveu ao amigo Joaquim Nabuco, testemunhando sua visão cristã no reencontro com sua amada

[...] Foi-se a melhor parte da minha vida e aqui estou só no mundo. Note que a solidão não me é enfadonha, antes me é grata, porque é um modo de viver com ela, ouvi-la, assistir aos mil cuidados que essa companheira de 35 anos de casados tinha comigo; mas não há imaginação que não acorde, e a vigília aumenta a falta da pessoa amada. Éramos velhos, e eu contava morrer antes dela, o que seria um grande favor; primeiro, porque não acharia a ninguém que melhor me ajudasse a morrer; segundo, porque ela deixa alguns parentes que a consolariam das saudades, e eu não tenho nenhum. Os meus são os amigos, e verdadeiramente são os melhores; mas a vida os dispersa, no espaço, nas preocupações do espírito e na própria carreira que a cada um cabe. Aqui me fico, por ora na mesma casa, no mesmo aposento, com os mesmos adornos seus. Tudo me lembra a minha meiga Carolina. Como estou à beira do eterno aposento, não gastarei muito tempo em recordá-la. Irei vê-la, ela me esperará. [...]. Aceite este abraço do triste amigo velho, Machado de Assis. (2003, p. 133).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *50 contos*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Editora Ática, 2011.

Assis, Machado de; NABUCO, Joaquim. *Correspondência - Machado de Assis / Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2003.

BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. Tradução J. Guinsburg, Fany Kon, Vera Lúcia Felício. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CÂNDIDO, Viviane C. *Epistemologia da Controvérsia para o Ensino Religioso: aprendendo e ensinando na diferença, fundamentados no pensamento de Franz Rosenzweig*. 2008. 412 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. *O mal em Machado de Assis Cristianismo versus Condição Humana: As Memórias Póstumas de Brás Cubas na perspectiva da Filosofia da Religião e da Educação*. 1. ed. São Paulo: Musa Editora, 2011. v. 1. 128p .

CASPER, Bernhard. Franz Rosenzweig: Desafio para um novo Futuro, pp. 769-784. In: VILA-CHÃ, João J. (Ed.). *Entre Razão e Revelação: A «Lógica» da Dimensão Semítica na Filosofia*. Braga: Revista Portuguesa de Filosofia, 2006, v. 1, 686pp.

GUINSBURG, J. (org.) *O Judeu e a Modernidade: Súmula do Pensamento Judeu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

MERLEAU-PONTY, M. *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris: Gallimard, 1989.

PADOVANI, Umberto Antonio; Mikosz, Diniz. *Filosofia da religião: o problema religioso no pensamento ocidental*. São Paulo: Edições Melhoramentos e Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. Editora Humanitas, 2005.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: Curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. São Paulo: Imesp, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.

ROSENZWEIG, Franz. *El libro del sentido común sano y enfermo*. Madrid: Caparrós Editores, 2ª. ed., 2001.

_____. *The Builders: Concerning the Law*. In: _____ *On Jewish Learning*. Madison: The University of Wisconsin, 2002.

_____. *The Commandments: Divine or Human?* In: _____ *On Jewish Learning*. Madison: The University of Wisconsin, 2002.

_____. *El Nuevo Pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

_____. *La Estrella de la Redención*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

_____. *Hegel e o Estado*. Tradução Ricardo Timm de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SMITH, Barbara Herrnstein. *Crença e resistência: a dinâmica da controvérsia intelectual contemporânea*. Trad. Maria Elisa Marchini Sayeg. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Existência em decisão – uma introdução ao pensamento de Franz Rosenzweig*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TILGHMAN, B. R. *Introdução à filosofia da religião*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de filosofia V - Introdução à ética filosófica 2*. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

ZILLES, Urbano. *Filosofia da religião*. São Paulo: Paulinas Editora, 1991.

ZUBEN, N. A. V. *A Filosofia e A Condição Humana*. Pro-posições, Campinas, v. 4, n.3, p. 07-21, 1993.

Macunaíma e a questão da identidade por Mário de Andrade

Pedro Duarte

PUC-Rio

Para o ensaísta modernista Paulo Prado, o desafio do Brasil em sua época, 1928, era vencer a tristeza do povo. Na contramão do que se costuma imaginar, o brasileiro seria um tipo nacional triste, e não alegre. Mecenas do Modernismo, a quem foram dedicados *Poesia paulo-brasil*, de Oswald de Andrade, e o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ele causou polêmica por seu diagnóstico, embora na época soasse menos estranho. No século XIX, a visão pessimista do país era alimentada pela análise da sua recente formação, ou deformação, histórica, sendo a mistura racial seu dado explicador frequente: “numa terra radiosa vive um povo triste”¹. O final do *Macunaíma*, também de 1928, é melancólico, terminando, após muita graça, com um simples, seco e surpreendente – “tem mais não”². O problema da tristeza no Brasil foi alegorizado nesta obra-prima romanesca do Modernismo. O bordão do personagem é: “ai, que preguiça”. Sua preguiça, capaz de interromper até a brincadeira do ato sexual, é signo de sua passividade. Macunaíma é incapaz de articular os bens que procura – inclusive a querida muiiraquitã, pedra preciosa que ele perde e em busca da qual corre durante toda a rapsódia – ao seu esforço. Prefere sempre dar um jeitinho. Costuma se estrear. O dilema de Macunaíma é, assim, o do próprio

¹ Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, p. 29.

² Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 168.

Brasil, fixado entre a origem mítica do mato em que nascera, o Uraricoera, e a urbe moderna, São Paulo. Sua preguiça, por isso, é ambígua: um elogio ao ócio ancestral prazeroso, mas também um triste entrave para a adoção do valor do trabalho, pelo qual o Brasil se modernizaria e entraria no que Mário de Andrade chamava de “concerto internacional”³, ou seja, o Ocidente.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça!. . .

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiano o trabalho dos outros.⁴

Eis a abertura da rapsódia. E já está quase tudo aí. Macunaíma é, contra a ética cristã, um herói indolente. Mais perto dos gregos, valoriza o ócio. Mário de Andrade já havia, em artigo de 1921, criticado a redução moderna da preguiça a uma doença psiquiátrica e lembrado, por contraste, do ócio dos antigos, que era uma qualidade para a criação e o pensamento⁵. Essa “divina preguiça”, portada também pelos índios, está em Macunaíma. Ele tem preguiça desde o nascimento, e até para falar. Logo, tampouco trabalha, preferindo, com cara-de-pau, olhar os outros trabalhando. E aí a preguiça se mostra ambígua, pois é positiva e negativa. Nosso herói gosta de dinheiro, como saberemos depois, e de sexo, mas despreza o esforço para alcançar um e exercer o outro. Por um lado, o seu apego lúdico ao prazer encanta. Por outro, seu egoísmo triste revolta. Entre os dois sentimentos, acompanhamos aventuras e desventuras do herói malicioso, que acabará morto.

Não foi somente por gentileza e gratidão, portanto, que Mário de Andrade dedicou *Macunaíma* a Paulo Prado. Há de fato afinidade entre

³ Mário de Andrade, “De São Paulo”, p. 57.

⁴ Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 7-8.

⁵ Mário de Andrade, “A divina preguiça”, p. 181.

os dois, tanto que Mário defendeu publicamente o *Retrato do Brasil* de muitas críticas. E fez o herói da nossa gente carregar consigo luxúria, cobiça e tristeza, precisamente os traços do brasileiro retratados por Prado em seu ensaio sobre o país. “Uma pornografia desorganizada é também da cotidianidade nacional”, dizia Mário, para confessar: “Paulo Prado, espírito sutil a quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente”⁶. Leitor do *Retrato do Brasil* antes que o ensaio fosse publicado, Mário o tomou como a base para desenhar seu famoso personagem, que possuiria, portanto, um viés crítico quanto à brasilidade. “Me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo”⁷, assume o escritor.

Contudo, seria forçado dizer que *Macunaíma* é sombrio. O humor do texto e uma certa inocência do personagem, quase infantilizado, dão outro tom, mais ambivalente, oscilante. “Essa comicidade foge às esferas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares”⁸, viu Antonio Candido, para quem *Macunaíma* é a versão meio mítica do malandro: se não é o inimigo da lei, é só porque desvia dela. Não é imoral, pois é amoral (o que não é necessariamente melhor), fruto da sociabilidade espontânea do Brasil, que amaina os choques entre a norma e a conduta, tornando o drama da consciência menos dilacerante. A força de *Macunaíma* está nesta “dialética da malandragem”: herói e anti-herói, bom e mau. Mário foi às lágrimas ao acabar de escrevê-lo.

Macunaíma é sem caráter. Isso, porém, não é somente uma questão moral. É muito mais. “Com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal”⁹, escreveu Mário de Andrade em um dos prefácios não publicados para o livro. Ontologicamente, *Macunaíma*, como o brasileiro, fica em falta ou em excesso. Não é inteira e exclusivamente uma coisa só, definindo-se pela sua indefinição. Não é branco, nem preto e tampou-

⁶ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 290.

⁷ Mário de Andrade, “A Raimundo Moraes”, p. 297.

⁸ Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, p. 53.

⁹ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 289.

co índio. Não é mau ou bom. Ou já é tudo isso junto. “Resta a circunstância da falta de caráter do herói”, afirmava Mário novamente, “no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico”¹⁰. Macunaíma é um ser incharacterístico, e na lenda indígena original o próprio personagem nem mesmo era brasileiro.

Não fica claro, entretanto, se Mário de Andrade acreditava que a falta de caráter do brasileiro, representada por Macunaíma, era definitiva ou temporária. Essa segunda hipótese respalda-se em um prefácio não publicado da obra, onde o autor afirma que o brasileiro “está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma”¹¹. O crescimento do Brasil é comparado ao de Macunaíma, que saía da fase adolescente e entrava na vida adulta. Sua falta de caráter é atribuída ao estágio pouco desenvolvido de sua história, mas isso seria resolvido, pois, com o tempo, as tendências presentes se definiriam. O brasileiro não teria caráter por ora, mas superaria essa condição no futuro, tornando-se um tipo nítido, como é o francês. Daí o otimismo de Mário de Andrade quanto à leniência moral do país, que, para ele, seria solucionada assim que tivéssemos a psicologia definida¹².

O autor já entregava assim, de bandeja, o sentido de sua sátira. Oswald de Andrade notou certa vez que “a eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa”, e que “sua função é, pois, crítica e moralista”¹³. Mário já explica do que rimos e a que tal riso satírico se opõe: à deformação de caráter proveniente da própria imaturidade nacional. É como se a auto-compreensão teórica do escritor, com o valor de autoridade por ter sido dada por ele mesmo, revelasse, sem sombra de dúvidas, o significado de sua produção ficcional. Estaria apontado o objeto satirizado, e todos poderíamos deixar para trás as discussões em torno do texto.

Literatura, contudo, sempre escapa à definição estável de sentido, mesmo quando o autor pretende esclarecer sua obra. No caso de *Macunaíma*, a tentação de confiar na explicação de Mário é grande,

¹⁰ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 293.

¹¹ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 289.

¹² Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 289.

¹³ Oswald de Andrade, “A sátira na literatura brasileira”, p. 69.

porque sátiras pedem a identificação dos objetos satirizados para as compreendermos. Seus alvos são historicamente determinados, por isso elas tendem a evanescer junto com eles. Como diz George Steiner, “o gume da sátira é localizado”. Só que ele mesmo defende que existem as exceções, nas quais “o veneno, que exigia o reconhecimento e a identificação exata das referências, evaporou-se na fantasia”¹⁴. *Macunaíma* parece estar entre essas exceções. Embora seja uma sátira, o veneno crítico que dele emana foi tão misturado à fantasia que sustentou, para a obra, uma força que não depende das referências extraliterárias com as quais lida. Isso ocorre pois, embora a rapsódia tenha como alvo o Brasil real, sua composição foi toda feita a partir dos registros imaginários, literários, folclóricos, textuais. Surgia um universo mítico autônomo pela ficção, baseado nesses dados. Liberada, a fantasia conferiu à obra sobrevida rara para sátiras, mas também retirou a autoridade do escritor para esgotar seu significado no reconhecimento dos alvos circunstanciais que intencionava.

Na obra propriamente, *Macunaíma* não é um adolescente sem vida adulta. Ele alcança essa etapa do desenvolvimento, e já no segundo capítulo do romance, que leva o título de – “Maioridade”. Nesse enredo, a analogia proposta por Mário de Andrade entre *Macunaíma* e o brasileiro não pode concluir pela adolescência nacional, pois seu personagem já é crescido, e não mais um jovem. Desse modo, a versão literária original criada pelo autor parece mais interessante do que a sua auto-interpretação teórica. Ele foi capaz de aproveitar a ficção de uma narrativa mágica, desprendida do realismo, para ali sugerir uma imagem mais estranha do crescimento do Brasil, através do que ocorre com *Macunaíma*. Esta imagem foge da linearidade pela qual nós passamos de jovens a adultos. Não há um progresso, em que uma etapa supera outra, e sim uma combinação, mesmo que anômala. O protagonista, banhado em um caldo venenoso, ganha corpo de adulto, mas a sua cabeça continua infantil, pois o líquido jogado por uma cotia não a atinge.

Pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum

¹⁴ George Steiner, “Danúbio negro”, p. 149.

*homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinho enjoativa de piá.*¹⁵

Macunaíma ganha maioridade sem abandonar a menoridade. O corpo que cresceu não é acompanhado pela cabeça, que ficou ainda como a de uma criança, de um piá. Tem formação desconjuntada. Entretanto, não é devido a ser jovem, e não pode superá-la por um desenvolvimento cronológico linear progressivo que acertaria o que nele estaria errado. O mesmo vale para o seu caráter, ou para a falta dele. O episódio demonstra “que a cabeça pequena e a ‘carinha enjoativa de piá’ do personagem não são características gratuitas, mas sinais externos de uma desarmonia essencial: marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado”¹⁶, comenta Gilda de Mello e Souza. O herói, já crescido, porta essa estranha duplicidade. É como se ele, ao invés de carregar “a base dupla e presente – a floresta e a escola”¹⁷, conforme gostaria o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, estivesse só perdido entre a floresta e a escola, o mato e a cidade, o antigo e o novo, sem fundamentar sua formação.

Cauteloso, Mário de Andrade deixa o leitor rir e até se deliciar com o seu personagem, mas sem que ele escape de um mal-estar pela solidariedade com o herói sem caráter, pois o abrandamento do supergo traz suas gostosuras e seus embaraços, facilidades e dificuldades. Tanto é assim que o desfecho da narrativa nada possui de alegre. Macunaíma comprometera-se a casar com uma das filhas de Vei, a Sol, em troca de um dote: Europa, França e Bahia. Só que havia exigência de fidelidade. O herói não podia “andar assim brincando com as outras cunhãs”. Mas, “nem bem Vei com as três filhas entraram no cerradão que Macunaíma ficou cheio de vontade”. Logo achou uma portuguesa. Quando as filhas da Vei voltam, está feita a confusão. “Então é assim que se faz, herói”, exclamam, decepcionadas que um homem com tal chancela tivesse uma conduta traidora. Sua justificativa é tão sincera quanto é insuficiente. “Estava muito tristonho”, afirmou. “Não tem que tristonho nem mané tristonho”¹⁸, respondem as filhas. Vei envia a “as-

¹⁵ Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 19.

¹⁶ Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*, p. 38.

¹⁷ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil”, p. 44.

¹⁸ Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 69-70.

sombração medonha” para engolir Macunaíma. Ele escapa e só a sua portuguesa é pega. Mais tarde, a vingança de Vei se conclui, armando uma arapuca: uma aparente cunhã lindíssima na lagoa do Uraricoera seduz Macunaíma, mas na verdade é Uiara, que o mata. O herói ganha uma redenção mítica, pois, morto, vai para o céu e ali vira estrela, mas foi a sua falta ética de caráter – ao brincar justo com uma mulher da ex-metrópole e romper o combinado com Vei – que trouxe sua desgraça.

Mário de Andrade ficou entre o ímpeto de ressaltar a alegria despudorada do herói e a preocupação de frisar sua tristeza egoísta, oriundas da mesma fonte. Equilibrar-se entre esses dois polos é o que desafia o processo de modernização do Brasil. *Macunaíma* ensina que não há possibilidade de retorno ao mato puro, a uma origem primeira e intocada, pré-moderna, tanto que o herói, após voltar das suas aventuras pelo país até o Uraricoera, não achou mais graça ou alegria ali¹⁹. Modernizar é inevitável. Mas talvez segundo um tempo e um espaço próprios do Brasil. Macunaíma percorre, em inverossímil ritmo aceleradíssimo, o país inteiro, e assim Mário “desregionalizava o mais possível a criação”²⁰, conforme afirmou. O tempo e o espaço modernizantes sugeridos pela experiência poética não são a história progressista e o lugar desenvolvimentista pelo qual o Brasil foi teorizado costumeiramente pela economia. O pensamento artístico procurou aproveitar a informação de um país malicioso, que “ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência”²¹, nas palavras de Antonio Candido.

Mais flexibilidade do que coerência tinha que resultar em um herói sem caráter. “Macunaíma é uma contradição em si mesmo”, confessou Mário em carta a Manuel Bandeira, “o caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutro”²². É que, a cada etapa da narrativa, quando alguma marca ameaça se fixar para dar consistência ao perfil do protagonista, rapidamente ela se desfaz, surpreendida pelas suas ações ilógicas. Mutante, Macunaíma, ora índio, ora negro e ora branco, não para quieto, apesar de toda a preguiça. Pula de lá para cá, desfazendo, a cada instante, seu próprio ser e fazendo o Brasil aparecer

¹⁹ Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 164.

²⁰ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 291.

²¹ Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, p. 51.

²² Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, p. 368.

“desgeograficado”²³. Mário oferecia uma imagem mais interessante da brasilidade através da sua ficção do que, por exemplo, com pesquisas nas quais elegia o boi como símbolo da nação, procedimento delineado por Telê Porto Ancona Lopez²⁴. O animal, mitificado na dança folclórica do bumba, teria um valor exemplar – ainda que estranho – para o país. Idêntico a si mesmo, porém, o boi, como sintoma da brasilidade, a reifica, em vez de movimentá-la. Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés atentou para a vantagem de substituir a terminologia mais tradicional da “identidade nacional” pela da “entidade nacional”²⁵, como Mário indicara, a fim de evitar que, ao buscar o ser da nação, ele fosse encontrado em uma simples coisa material, por exemplo um boi. Em termos filosóficos, tinha-se em vista a diferença ontológica no ser da nação para além de qualquer coisa reificada específica.

Não foi apenas o personagem, contudo, que deu à rapsódia de Mário essa conotação sem caráter. Ela própria é, na sua gênese, sem caráter, sem identidade fixa pela qual possa excluir de si componentes diversos, que ela antes agrega, ao seu modo. Entende-se assim a reação, documentada em carta, de Mário diante da acusação de que *Macunaíma* seria “todo inspirado no *Von Roraima zum Orinoco* (do sábio Koch-Grünberg)”. Primeiro, Mário esclarece que, claro, a ideia do herói viera do naturalista germânico, mas não a ideia do romance. Depois é que surge, porém, o interessante da explanação. “Copiei, sim”, afirmou Mário. E o problema não estaria nisso, mas sim nos eventuais acusadores quererem atribuir a cópia a somente uma fonte, quando seriam várias.

O que me espanta, diz, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos... Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente... Não só copiei etnógrafos, e os textos ameríndios, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais... Enfim, sou

²³ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 291.

²⁴ Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, p. 126-136. Sobre a específica complexidade do bumba-meu-boi nas análises de Mário de Andrade, cf.: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”.

²⁵ Leyla Perrone-Moisés, “*Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’*”.

obrigado a confessar de uma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida!²⁶

Nisso, como em outras coisas, *Macunaíma* permanece o signo literário do Modernismo, não apenas pelo seu conteúdo e pela sua forma, mas também pelo princípio de operação criativo, que devora alegremente as influências, inspirado nos rapsodos, da Grécia antiga ao Nordeste brasileiro. Nada aqui é puro, estável. O romance – para alguns moderno e para outros folclórico – é uma rapsódia que segue uma estrutura musical, é uma obra de vanguarda cheia de ecos de epopeia medieval e de romance de cavalaria, com um aspecto carnavalesco. Esses foram alguns dos ângulos pelos quais a crítica tentou captar este livro, que, de resto, foi declarado pelo autor como uma cópia, portanto pode ser um pouco disso tudo, e talvez mostre que tudo isso também já é, em certo sentido, também cópia. Mário estaria, na sua prática literária, efetivando desbragadamente aquilo que Oswald de Andrade pregou na *Revista de antropofagia*: “a posse contra a propriedade”²⁷, e que Silviano Santiago depois classificaria de “estética grileira”²⁸. O Modernismo perguntava: quem somos nós, brasileiros? Mas, a sua resposta passava pela arte, pois a brasilidade, se existisse, seria tanto descoberta quanto criada, isto é, seria existente apenas na mesma medida em que fosse inventada.

Curiosamente, a singularidade que o Brasil teria a oferecer para o mundo, portanto, não era um dado essencial específico, mas sim a prática de misturar os supostos dados essenciais específicos. O purismo pelo qual a filosofia tradicional ocidental definiu a identidade de tudo aquilo que é – inclusive das nações – era criticado no Modernismo brasileiro. Oswald entende a cultura nacional, em 1928 também, pela metáfora da antropofagia: como os índios do Brasil canibalizavam outros homens para absorver seus predicados, a sociedade brasileira devoraria outras culturas para adquirir suas virtudes. “Só a antropofagia

²⁶ Mário de Andrade, “A Raimundo Moraes”, p. 296-297.

²⁷ Oswald de Andrade, *Revista de antropofagia*.

²⁸ Silviano Santiago, “A trajetória de um livro”, p. 187.

nos une”²⁹, dizia. Isto é, a unidade do Brasil não seria constituída pela pureza intrínseca de si, mas pela assimilação impura do outro. Num prefácio não publicado para *Macunaíma*, Mário de Andrade diz que ele “possui colaboração estrangeira e aproveitamento dos outros, complacente, sem temor, e sobretudo sem o exclusivismo”³⁰. Não se trata de responder à questão da identidade, e sim de fazer da identidade, a cada vez, uma questão, uma pergunta em aberto, um desafio.

Mário toma o direito de posse sobre tudo aquilo que pode usar e com o que pode criar. Daí vem a alegria da obra *Macunaíma*. Nela, tudo é posse, nada é propriedade. “O livro caracteriza-se como o resultado de um ato de apropriação e de roubo”, como comentou Eneida Maria de Souza, pois é “intertextual *avant la lettre*, consiste na articulação de um texto que se apresenta como plural, em que a figura do autor se esvai e se multiplica nos enunciados de que se apropria”³¹. O antropólogo Darcy Ribeiro, ainda que em seu estilo exagerado, achava “todo ele um acesso de alegria incontida”³². Nem o personagem, nem o enredo são alegres a toda hora, mas a obra é. Sua alegria vem da efetivação antropofágica de seu ser, por mais impuro que ele seja. Embora brigasse com Oswald de Andrade e tivesse não poucas reservas quanto ao *Manifesto antropófago*, publicado no mesmo ano de 1928, Mário admitia que, como apontara o amigo polêmico, o *Macunaíma* era antropofágico – tanto que a abertura da sua rapsódia saiu, primeiro, na *Revista de antropofagia*. Ela devorava alegremente. Tomava posse. Não tinha caráter.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Macunaíma*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA, 1996.

_____. “A divina preguiça”; “A Raimundo Moraes”; “De São Paulo”. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

²⁹ Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, p. 47.

³⁰ Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, p. 290.

³¹ Eneida Maria de Souza, *A pedra mágica do discurso*, p. 25.

³² Darcy Ribeiro, “*Macunaíma*”, p. XX.

_____. “Prefácios para *Macunaíma*”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec; Secr. De Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

ANDRADE, Oswald de. “A sátira na literatura brasileira”. In: *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. “Manifesto antropófago”; “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. 1995.

BANDEIRA, Manuel. “Apresentação da poesia brasileira”; “Os sapos”; “Poética”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. In: *Revista brasileira de ciências sociais* – vol. 19; no 54. São Paulo: Anpocs, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”; “O poeta itinerante”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Macunaíma e a ‘entidade nacional brasileira’”, in *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. In: *Intérpretes do Brasil v. II*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.

Revista de antropofagia. São Paulo: Círculo do Livro / Abril Cultural, 1975.

RIBEIRO, Darcy. “Macunaíma”. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA, 1996.

SANTIAGO, Silviano. “A trajetória de um livro”. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

STEINER, George. “Danúbio negro”. In: *Tigres no espelho e outros textos da revista New Yorker*. São Paulo: Globo, 2012.

Tchekhov: entre o diálogo dramático e a lírica da solidão

Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

PUC-Rio

O russo Anton Tchekhov criou sua importante obra teatral perto da virada de 1900. Seus personagens são emblemáticos daquele contexto histórico de radicais transformações: o burguês comerciante que compra o jardim das cerejeiras para loteá-lo e construir casas de veraneio; o desesperado tio Vania, que sente ter desperdiçado sua vida, encontrando consolo apenas no trabalho; o jovem Kostia, que sonha em ser escritor e questiona o velho monopólio da arte representado por sua mãe, a famosa atriz Arkádina; as três irmãs Irina, Macha e Olga, que se perguntam sobre o sentido da vida e desejam voltar para a sua cidade natal, Moscou.

Certos temas de seu teatro parecem já não nos dizer muito respeito. Por exemplo, a dualidade entre a vida rural e urbana; a derrubada da servidão e a derrocada da aristocracia; a impossibilidade de criar novas formas na arte. Se algumas questões abordadas em suas peças são, em princípio, datadas historicamente, e portanto já distantes de nós, esta comunicação pretende discutir a contemporaneidade da dramaturgia de Tchekhov, remetendo inclusive a uma montagem recente.

Atualmente consideradas clássicas, em seu contexto de criação suas peças rompiam com a forma tradicional do drama, centrada na evolução do enredo e na transformação da condição do herói. Desde

a tragédia grega, chama-se a trama dramática de “ação”.¹ Tal ação deveria ter começo, meio e fim (os três atos) e apresentar a progressão de um conflito compartilhado pelos personagens no presente da cena. O que um faz ou diz tem efeito direto sobre os demais – que diriam os tebanos sobre a maldição familiar de seu rei, Édipo? – alterando a situação inicial na sequência do enredo. Todos acompanhavam a evolução dessas transformações, estando enredados na mesma trama. Mas Tchekhov rompe essa estrutura baseada na ação e no diálogo, sendo capaz de mostrar o distanciamento humano.

Como uma forma artística constituída do encontro entre indivíduos pôde mostrar a solidão característica daquele período histórico? Os valores burgueses, a urbanização crescente e a produção industrial em larga escala transformaram não apenas a lógica do trabalho mas a própria forma de o homem estar no mundo. Cada vez mais interiorizada, circunscrita ao âmbito privado, a vida mudava, e tal mudança trazia consigo o questionamento de seu sentido. Tchekhov torceu o drama a ponto de fundamentá-lo não mais no conflito coletivo, mas na tentativa de mostrar certas crises da vida interior. Para isso, a aproximação entre os estilos dramático e lírico – ou talvez seja melhor dizer a contaminação do drama pela forma lírica – vai se mostrar um traço fundamental de sua obra.

No contexto histórico do século XIX, a própria vida moderna toma contornos trágicos. Contudo, o adjetivo “trágico” não é usado aqui no sentido antigo, no qual o destino do herói era altamente significativo e concernia a toda uma comunidade. Mas, ao contrário, porque nos tempos modernos a vida – cada vez mais individualizada e interiorizada – aparece desprovida de significado, ainda que preenchida de dor. Seu sentido não é mais dado pelo contexto da tradição, nem é compartilhado por todos – Walter Benjamin chamou esse processo de queda da experiência. Em meio a tantas transformações, ele precisa ser buscado. Essa necessidade de busca de sentido está ligada ao surgimento de uma nova classe, a burguesia, que embaralha a estratificação social rígida do feudalismo, o que se evidencia através de seus valores culturais, tão novos quanto a própria classe que os engendra, bem

¹ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 37 (VI).

como através da nova organização do trabalho no sistema industrial capitalista. Na peça *O jardim das cerejeiras* (1904), o velho criado Firs, representante de tempos anteriores a essa tal “alforria”, percebe que antigamente “a gente sabia quem era o camponês e quem era o senhor. Agora está tudo misturado, não se entende nada.”²

O mesmo século que viveu a revolução industrial, o estabelecimento definitivo da burguesia no poder e a predominância do romance entre as formas literárias, é o século da mistura entre classes e valores da qual fala Firs, em meio à qual não se entende mais nada. Daí a vida aparecer sem sentido. Em *O tio Vânia* (1897), ela é descrita como “enfadonha, idiota e suja”³. Já em *As três irmãs* (1900), o personagem Tchebutikin formula emblematicamente a questão da ausência de um significado claro: “Se alguém disser que minha vida é elevada e tem sentido, isso me consolará.”⁴ Mas ninguém o diz. Apenas ouve-se, de fora, o som de um violino.

A tragicidade dessas peças não reside mais na morte exemplar do herói, como ocorria na tragédia grega, mas na própria vida. Assim, a “catástrofe” aristotélica, como eram “as mortes em cena, as dores, os ferimentos”⁵, é substituída por uma vida de constante sofrimento e cansaço. *As três irmãs* não cessam de se perguntar sobre o sentido da vida, “o porquê de tudo isso, por que todo esse sofrimento”. Enquanto não descobre por que se vive, Irina seguirá “trabalhando, trabalhando sempre...”⁶ Sob o signo da perda, do desperdício e do exílio – pela “saudade do passado”⁷ ou pela distância dos centros urbanos, tema também de *A gaivota* – a vida é sinônimo de infelicidade em *O tio Vânia*. Só resta pôr “mãos à obra” e “trabalhar, trabalhar!...” Descansar, só depois da morte, diz Sonia ao final.

O que se pode fazer? Viver é preciso! (*Pausa.*) E nós viveremos, tio Vania, viveremos a longa, longa sequência de dias e de noites. Suportaremos com paciência os golpes do destino; trabalharemos sem descanso pelos outros, agora e na velhice, e quando

² Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 92.

³ Id., *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 70.

⁴ Id., *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 15.

⁵ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 63 (XI).

⁶ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64.

⁷ Id., *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 84 e 86.

chegar a nossa hora morreremos em paz [...] Você não conheceu a alegria em sua vida, mas espere, tio Vania, espere... Descansaremos... (*Abraça-o.*) Descansaremos!⁸

Assim, a morte aparece como apaziguamento de uma vida de muito trabalho que era, ela sim, dolorosa. O sofrimento físico final, a morte enquanto aniquilamento concreto do herói, perde importância se comparada ao papel fundamental que desempenhava na tragédia grega – fosse como fonte de catarse das emoções de medo e compaixão, para Aristóteles; fosse como geradora da experiência dionisíaca de cunho ontológico, capaz de atingir a verdade universal, para Nietzsche.

Diferente dos exemplos anteriores, Macha, de *A gaiivota* (1896), parece não gostar muito de trabalhar na propriedade rural onde seu pai é administrador, prefere gastar seu tempo bebendo vodca e cheirando rapé. Mas ela também sofre imensamente, só que por amor, e confia sua desgraça ao famoso escritor vindo da cidade grande, para quem encomenda a seguinte dedicatória. “À Maria, que não sabe de onde vem, nem para onde vai e não entende o que faz neste mundo.”⁹ Desnorteada, ela se sente sozinha e diz estar de luto por sua própria vida.

Falando de seus desejos e sonhos íntimos, os personagens de Tchekhov se debruçam sobre a lembrança do que passou ou sobre a utopia do que está por vir. Entre o passado lembrado e o futuro idealizado, o campo e a cidade grande, o diálogo dramático e a lírica da solidão, figuras como Irina, Macha e Olga estão presas num “entre” que as esmaga. Entre encontro e isolamento, drama e lirismo, no atrito dessas duas formas artísticas, Tchekhov trata da falta e de seu correlato, o desejo. A despeito do anseio de ir para Moscou, enunciado desde a abertura da peça, nenhuma viagem será realizada pelas irmãs. Não há deslocamento no espaço, da província à cidade natal, nem no tempo, pois nada se transforma no presente da cena, e o futuro, de tão distante, parece patrimônio exclusivo das gerações vindouras.

Como será o futuro daqui a duzentos ou trezentos anos? – é perguntado em *As três irmãs*. Bom, ainda não chegamos lá. Mas já faz mais

⁸ Ibid., p. 121 e 123.

⁹ Ibid., p. 39.

de cem anos da morte de seu autor e a vida não se tornou “incrivelmente bela” e feliz, como imaginava Verchinin. Seguimos sofrendo, trabalhando e sonhando com transformações.

Na montagem que ficou em cartaz entre março e abril deste ano no Espaço SESC, no Rio de Janeiro, a diretora Christiane Jatahy propõe a pergunta: “E se elas fossem para Moscou?” Em uma livre adaptação do texto de Tchekhov, o espetáculo se centra apenas nas irmãs, interpretadas por três atrizes, presentes praticamente o tempo todo em cena. Já os personagens masculinos que frequentam sua casa são representados por técnicos, responsáveis por filmar ininterruptamente a cena teatral, que é ao mesmo tempo exibida como filme em outra sala. Eles interagem e registram tudo o que acontece de dentro do próprio jogo cênico.

Em sua versão, a diretora busca discutir a possibilidade de pensar, a partir do texto de Tchekhov, qual é o lugar do sonho no mundo de hoje. Se o tempo dilatado do tédio rural, característico do texto original, é preenchido pelo alarido de toques de celulares e trocas de mensagens instantâneas na versão atual, reconhece-se em cena a mesma dificuldade no contato com o outro e o mesmo sofrimento na suspensão de um presente que não é mais o motor da mudança. Afinal, a crença de que a humanidade caminha para o melhor, ou de que a história levará ao progresso através da resolução de suas contradições, parece não ter se sustentado na virada do século XIX para o XX.

Os dramas e as comédias em “quatro atos” de Tchekhov convertem para o âmbito da forma os novos conteúdos que vinham sendo abordados pelo teatro moderno, na contramão da tradição clássica. Isto é, seu drama se contamina por conteúdos mais afeitos aos gêneros lírico e épico – a poesia lírica para cantar a interioridade subjetiva e a narração épica para rememorar o passado. Ao romper a estrutura tripartida dialética, capaz de gerar mudança na evolução dos três atos, suas peças assumiam em sua composição formal a impossibilidade de transformação efetiva, ou seja, de resolução de um conflito dramático. Por isso, em última instância, não podem ser encaixadas na fórmula “início, meio e fim”. Daí Walter Kaufmann haver notado que Tchekhov deliberadamente omitia o começo e o fim de suas ações, oferecendo um fragmento de vida.¹⁰

¹⁰ Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 43.

Se a vida que o homem necessita ainda não existe, como se lê no texto de 1900, Verchinin tampouco dá instruções para buscá-la ativamente no “agora” da cena dramática. Ele diz: “devemos pressenti-la, esperá-la, sonhar com ela, preparar-nos para ela”¹¹. Percebam que os verbos indicam passividade: pressentir, esperar, preparar e sonhar. Sob o signo do sonho, a vida presente configura-se passiva e vazia. E assim, diz Olga, “o tempo vai passando” até sermos “esquecidos para sempre”¹².

Se ali o acento recai sobre o futuro, elaborado de maneira utópica, em outra peça a saída proposta para se libertar da inércia no presente é se voltar para o passado, não para lembrá-lo de forma idealizada, como ocorre na maioria das vezes no teatro de Tchekhov, mas para acertar as contas com ele. No final de *O jardim das cerejeiras*, o estudante Trofimov faz o discurso entusiasmado de que, enquanto todos se queixam da tristeza e bebem vodca, é evidente a necessidade de se tomar uma atitude definida em relação ao passado. “Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então primeiro temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo; e só podemos expiá-lo com sofrimentos e um trabalho inafatigável e intenso.”¹³ Novamente, o sofrimento e o trabalho. Para haver vida nova no mundo, as cerejeiras têm de ser derrubadas, assim como a servidão. Para haver novas formas no teatro, é preciso derrubar o antigo monopólio da arte, como se discute em *A gaivota*.

De volta ao texto de *As três irmãs*, Tchekhov colocara um personagem surdo em cena – o velho funcionário com quem Andrei se confidencia exatamente por não ser ouvido – o que lhe permitiu mostrar a ruptura da relação intersubjetiva de dentro mesmo do drama. Rompia-se o diálogo. Em seu lugar, surgem monólogos disfarçados de conversas. Na adaptação levada ao palco por Jatahy, é o aparato técnico, tão presente na vida atual, que interrompe os diálogos na festa de aniversário da irmã caçula. Aparelhos celulares, telas, câmeras de fotografia e vídeo se interpõem às conversas das pessoas presentes, no “aqui e agora” cênico. (Isso não me parece encerrar simplesmente uma crítica aos nossos tempos, o que soaria talvez superficial e um pouco ingênuo, como se fosse possível escapar a tudo isso, mas parte do reco-

¹¹ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

nhecimento do quanto essa interposição técnica se tornou constante em nosso dia-a-dia, para o bem e para o mal.) No entanto, é esse aparato também que permite registrar momentos de intimidade entre os personagens, ou de isolamento individual, captados pela versão em filme, apresentada em outra sala simultaneamente ao espetáculo teatral.

Mostrou-se uma experiência interessante assistir num dia a peça, encenada no mezanino, e noutro dia o filme, projetado na sala multiuso, ambos no SESC de Copacabana, pois as duas versões se complementam. Minha hipótese de interpretação é que o atrito entre a linguagem teatral e a cinematográfica, na referida montagem, reencenam o atrito entre os estilos dramático e lírico presente no texto original de Tchekhov. Entre a publicidade do teatro e a intimidade do cinema, temas como a infelicidade conjugal de Maria, a resignação de Irina com o sofrimento, a constatação de Olga de que o tempo passa e todos serão esquecidos, ganham expressão atualizada. Mas falam de algo essencial ao ser humano, que já estava na literatura lírico-dramática de Tchekhov, e talvez por isso ele nos seja tão contemporâneo. A saber, a tragicidade própria do humano, este ser “entre”. Entre nascimento e morte, passado e futuro, solidão e encontro, desejo e felicidade.

Do ponto de vista da construção do enredo, Tchekhov fragmentava a ação dramática, omitindo começo e fim, conforme observou Kaufmann. Do ponto de vista do diálogo, impossibilitava o intercâmbio verbal efetivo, conforme perceberam teóricos como Steiner e Szondi, comentando sua opção por colocar um surdo em cena. A ruptura dos princípios de ação e diálogo nos dramas de Tchekhov deixava seus personagens desnorteados e, conseqüentemente, cansados de se esforçarem na busca por uma direção. Antes cansado de lutar contra o tédio, no final do texto, ao dar a notícia da morte do barão à Irina, o médico militar Tchebutikin está cansado também de lutar contra tanto sofrimento, cansado daquilo que não pode mais realizar. “Estou cansado e enojado e não quero dizer mais nada.”¹⁴

Na quebra da completude e da fluidez dramática, Tchekhov nos faz enxergar através dessa fenda o abismo da vida interior, o que em sua obra é alcançado pela contaminação lírica. Perde-se uma coisa (o drama puro), ganha-se outra (o drama lírico). É verdade que o que se

¹⁴ Ibid., p. 64.

ganha apresenta-se sob o signo da perda de uma antiga correspondência integral. Foi justamente na fragmentação do drama que ele se tornou influência chave para muitos dramaturgos do século XX. É também por nos mostrar o intervalo intransponível entre a falta e o desejo, a solidão e o encontro – na aproximação contraditória entre a lírica e o drama – que a sua obra teatral continua a nos interessar tanto e a nos emocionar, a despeito da dificuldade de corresponder ao desafio de encená-la hoje.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TCHEKHOV, Anton. *A gaivota / O tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- _____. *As três irmãs / O jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

Virginia Woolf e o tecido comum da História

Carmen Joaquina Rivera Parra

Universidade Federal Rio Grande do Norte/Université Paris 8

Virginia Woolf é uma escritora muito célebre. Ela é a escritora das delicadas figuras, a cabeça visível de um grupo de artistas —o grupo de Bloomsbury—, associado à corrente artística que se tem chamado de “modernismo”, é também a figura de um certo *snobismo* de classe que teria consequências no julgamento sobre as artes —ela rejeitou e criticou publicamente James Joyce e ainda hoje tem quem suspeita que as críticas a Joyce tivessem sua origem na nacionalidade irlandesa dele mais do que em ideias enfrentadas dos autores sobre a arte do romance—, é a grande escritora do século XX, a feminista literária... Mas nosso trabalho pretende, especificamente, propor uma leitura da obra ensaística da autora como não sendo uma atividade marginal ou complementar à sua “obra de ficção”, mas como um projeto autônomo, embora seja plausível considerar ensaio e ficção nessa autora como sendo obras de pensamento e formas artísticas ou ideias sensíveis (GUALTIERI, 2000). Para isso, vamos propor algumas chaves de leitura de um ensaio de Woolf, no qual podemos identificar uma concepção singular do tempo histórico presente no conjunto da obra ensaística da autora.

UMA HISTÓRIA DE ROCHAS

Essa concepção do tempo histórico é problematizada exemplarmente em vários ensaios pertencentes à coletânea *The common reader*, é em especial no ensaio “The Pastons and Chaucer” que será objeto de nossa análise.

“Sob a insignificância, e amiúde sob uma triste poeira, achamos as trivialidades da vida cotidiana”, as quais, “terão mais permanência que a sólida rocha do Castelo de Caister”, da qual “permanecerão apenas muros arruinados” (WOOLF, 2000, p. 21, tradução nossa)¹. Essa citação poderia servir para caracterizar o projeto que estrutura *The common reader*. A autora pretende produzir uma leitura da história literária universal não apenas a partir das obras literárias mesmas, mas a partir também das não-obras de escritura de personagens anônimos. Em “The Pastons and Chaucer”, a autora articula uma perspectiva inédita da História da Inglaterra medieval a partir das cartas privadas de uma família do século XV, os Pastons. Com elas percorre os pequenos fatos que dão o tom da vida de uma família de *grandes homens* —é dizer, uma família de grandes proprietários da terra de um condado da Inglaterra —, tomando como fio a interrogação sobre o que aconteceu para que no túmulo do patriarca da família estivesse faltando o símbolo fundamental que faz grandes aos grandes, a lápide com a inscrição que lembra os honores do homem.

As ruínas da rocha do Castelo de Caister permanecem como testemunha muda do que aconteceu, afirma a autora, é o trabalho do passar do tempo. Mas como salienta na nossa primeira referência ao texto, apenas podem ser lidas como ruínas. Nesse sentido, as contrapondo às cartas como objeto do passado, elas são um símbolo do símbolo da grandeza, pois apenas conseguem indicar para ao eventual espectador que as observe que lá viveu alguém que foi o proprietário da terra, como tantos outros proprietários que têm encomendado construir os mesmos símbolos, não remetendo a nenhuma singularidade desse grande homem. Nenhuma informação fornecem sobre ele, o homem, sob o símbolo do símbolo desaparece, e fica apenas como uma categoria: o grande homem proprietário da terra do século XV.

¹ Nós traduzimos todas as citações de *The common reader*.

Portanto, entre essa rocha —a rocha do castelo—, e a outra rocha — a lápide que falta no túmulo do pai—, Woolf constrói a história de uma família através de outros restos: as cartas dos filhos e filha e a mãe. Trata-se de cartas que narram pequenos fatos da vida cotidiana, da vida de seu entorno, nas quais as vezes, a mãe, Margareth Paston, pede conselho a seu interlocutor sobre os problemas que a família tem de enfrentar, e também o veículo das suas reflexões sobre um mundo que não é mais do que “uma passagem, uma estrada, cheia de infortúnios, da qual partiremos levando com nós apenas nossas boas e más ações” (WOOLF, 2000, p.7).

Mas acima de tudo Woolf as lê como a história da depredação da fortuna familiar por conta do primogênito, John Paston, quem sentia um amor maior pelos relógios, os enfeites, os Tratados de Cavalaria e negócios semelhantes do que pela terra, pelos cálices e pela tapeçaria. Na biblioteca do desconfortável castelo de rocha, o primogênito chega a acumular vários volumes de livros de cavalaria junto com

poemas de Lydgate e Chaucer, espalhando uma atmosfera esquisita [...] que convida os homens à indolência e à vaidade, que desvia seus pensamentos dos negócios, e lhes leva não apenas a negligenciar seu próprio lucro mas a pensar com leveza nas obrigações sagradas com os mortos (WOOLF, 2000, p. 10-11).

De fato, ele jamais mandaria colocar a lápide no túmulo do pai. E o problema, salienta Woolf, não é mesmo a falta de dinheiro, mas os livros, e em concreto, os *Contos de Canterbury* de Chaucer. A leitura de Chaucer interpõe-se entre o jovem e os seus deveres, fazendo com que ele “perca seu tempo sonhando” (WOOLF, 2000, p.11). Mas como exatamente pode essa leitura interpor-se ao decorrer normal da vida de um jovem proprietário da terra?

O ENCANTAMENTO DA IGUALDADE SENSÍVEL

A resposta à pergunta colocada mais acima começa com o que pareceria um paradoxo: o jovem John Paston não negligencia seus negócios e sua vida familiar por encontrar na leitura de Chaucer um mundo de fantasia que lhe separa da sua realidade. Paston não é um novo

Quixote, encantado com histórias fantásticas de cavaleiros medievais, muito pelo contrário, segundo Woolf, o que ele encontra na leitura de Chaucer são “as coisas mais ordinárias e os sentimentos mais simples” (WOOLF, 2000, p. 19).

Nesse sentido, o que distingue a arte poética de Chaucer segundo a autora, é precisamente “não recuar ante a vida que está sendo vivida na hora diante dos seus olhos” (WOOLF, 2000, p. 15), e isto quer dizer que ele poetiza com sujeitos que normalmente não têm um lugar na poesia: mostra as personagens comendo, descreve o curral, as roupas, o “comer, beber, e o bom tempo, o mês de Maio, galos e galinhas, moleiros, velhas camponesas, flores” (WOOLF, 2000, p. 19). Esses sujeitos fazem parte doravante do que Woolf chama de “mundo da poesia”, um mundo no qual conseguimos encontrar tudo, mas organizado; um mundo de elementos simples, vulgares, mas no qual todos estão dispostos uns ao lado dos outros, “ordenados melhor do que na vida ou na prosa” (WOOLF, 2000, p. 18). O que encanta John Paston, longe de ser uma idealização do mundo, é um arranjo poético que iguala todos os sujeitos e temas existentes, mimetizando o mundo da vida.

Ora, para que o mundo da poesia mimetize o mundo da vida, o poeta deve fazer uma dupla operação, é dizer, precisa de um artifício duplo. Porque o mundo no qual mora John Paston, e que a autora descobre nas suas cartas, é o mundo dos discursos morais que apresentam a vida “como uma passagem que não é mais do que sofrimento”, assim como um mundo *falado* numa linguagem cerimoniosa e pobre que tem como fim os relacionamentos sociais ou a administração do patrimônio familiar. Essa era, segundo Woolf, a língua da Inglaterra medieval até Chaucer, uma língua que apenas poetizava sobre as rochas dos grandes castelos dos grandes homens, codificada e repetida até a máxima pobreza. Portanto, o realismo de Chaucer, esse que “não recua diante da vida” é um artifício novo na língua inglesa e na literatura inglesa. Um novo mundo de sonho e riqueza para John Paston, amador dos relógios e dos enfeites; de uma igualdade nova entre todos os sujeitos.

A igualdade de todos os sujeitos em literatura tem sido problematizada por Jacques Rancière como sendo o que caracteriza o que ele chama de “regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009). Esse regime estético faz parte, de, podemos dizer, a “classificação” das artes do au-

tor. Mas se podemos dizer que Rancière classifica, temos de colocar que não trata-se de uma nova classificação de idades e períodos da História, na qual, a cada época ou período corresponderia uma arte que exprimiria ou representaria em formas sensíveis as ideias dominantes da época, e seus acontecimentos mais importantes. Em consequência, a história da arte sempre permitiria a revisão ou repetição dos estilos dos grandes períodos que a compõem, mas mesmo assim, quaisquer forma sensível levaria sempre consigo as ideias que conformam a época que a viu nascer, seja como revisão, como nostalgia do passado ou como repetição cega.

No entanto, o que diferencia a “classificação” da arte de Rancière, é que com ela o autor coloca em questão que as artes, as formas sensíveis, sejam apenas um produto dos acontecimentos, ideias ou homens marcantes de um tempo. Rancière distingue três regimes das artes, que, mesmo tendo lugar no seio de um tempo histórico, são produto de ideias diferenciadas sobre o pensamento das artes mesmas e os modos de fazer considerados como fazendo parte delas. As obras de arte farão parte de um regime em função do modo diferenciado de ordenar os sujeitos e temas que são objeto artístico em relações de igualdade ou de hierarquia, segundo a articulação desses sujeitos e temas ao respeito da hierarquia de gêneros artísticos, e portanto, em função da configuração dos mundos sensíveis que apresentam: quem ou que habita esses mundos, quais capacidades se atribuem aos sujeitos, como é que se articulam nelas as relações entre esses sujeitos e o visível e o dizível, e por fim, como é que os mundos que a obra de arte configura se relacionam entre eles.

O que pretendíamos introduzindo os regimes das artes de Rancière nesse trabalho, era estabelecer um espaço de diálogo entre os autores, pois, John Paston, segundo a caracterização de Woolf, é precisamente a figura problemática da relação entre dois mundos diferenciados no sensível, e mesmo no temporal, é “um desses caracteres ambíguos que assombra na linha divisória entre uma época que emerge de outra, sendo incapazes de viver em nenhuma” (WOOLF, 2000, p. 20).

O TEMPO COMUM COMO RUPTURA

No final do texto dedicado à leitura das cartas da família Paston, Woolf diz que o jovem Paston falece, como faleceu John Paston

pai, sendo assim que a sua vida e a sua morte não produzem mudança nenhuma no decorrer da vida da família Paston. As gerações da família, como o tempo, aborrecidamente e inexoravelmente, continuam a passar. Woolf ironiza mesmo sobre o fato que parece que nada podem nos ensinar as vidas dos “individuais”, dos “anônimos”, se acontece que nada tem acontecido com o decorrer de sua vida.

Essa afirmação de Woolf poderia caracterizar o tempo do acaecer, no qual as coisas se sucedem sem necessidade, até que um grande acontecimento, ou as ações de uma grande personagem, fornecem um princípio de organização necessária em torno a causas e efeitos. Porém, no exame da vida de John Paston, Woolf apresenta um outro tempo, esse tempo entre duas épocas, entre o mundo da pobreza da língua das homenagens da rocha e o mundo da igualdade de todos os sujeitos. Embora Paston não tenha sido capaz de viver em nenhum desses dois mundos, ou precisamente porque não tem sido capaz de viver em nenhum deles, ele é a figura de um tempo misto, do tempo que habita no interior do tempo da História —o tempo das grandes mudanças e das ligações lógicas e necessárias. Trata-se do tempo do que poderíamos chamar as “ligações invisíveis” (SILVER, 1979), entre o canto e a vida, entre o mundo poético de Chaucer e entre o mundo ambíguo e diletante de Paston. Um tempo contínuo e ao mesmo tempo quebrado, que não identifica-se consigo mesmo, e a partir do qual não é possível afirmar que a poesia de Chaucer seja *simplesmente* uma consequência formal da Inglaterra medieval e o antecedente necessário de Shakespeare.

Woolf afirma que esse mundo de Chaucer não é o nosso mundo, mas não apenas por ser um mundo do passado, mas por tratar-se de um mundo poético. Porém, por conta disso é também o mundo que é mais o nosso, ele é sempre o mais íntimo para nossa experiência sensível, “é um prazer intimamente conectado com o que nós observamos ou sentimos” (WOOLF, 2000, p. 19). É o tempo da experiência sensível comum, invisível, que apenas torna-se visível no mundo poético de Woolf, o como diria Rancière, na estética (RANCIÈRE, 2009). Ele tem portanto uma continuidade, tem uma duração, mas é experimentado sempre como uma ruptura, como um desajuste entre mundos. Não há um mundo mas, pelo menos dois, e a figura da estética mora na indecisão entre ambos.

Portanto, não há reconciliação possível da poesia com a vida, o preço a pagar seria reconhecer que a verdadeira vida é a vida da poesia. E Paston não o reconhece, nem abandona “essa vida”, como não a abandona Emma Bovary, paradigma da figura da estética na obra de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2007). As duas personagens dividem as mesmas paixões inúteis, a mesma indolência, provocada pela leitura: ora leem sem cessar, ora abandonam a leitura, ora sonham morbidamente com palavras como “felicidade”... Mas enquanto a Bovary pequena burguesa da era da estética —na qual os sujeitos vulgares sonham como personagens refinadas e sofrem grandes paixões aristocráticas—, parece pagar com a morte o excesso de leitura, denegando assim a possibilidade dessa vida entre dois mundos; o aristocrata Paston, encantado com a igualdade de todos os sujeitos, é para Woolf a figura do “leitor comum”. Ele é a figura de uma existência possível, a única existência que nos permite poder ler hoje Chaucer, com a que conseguimos apreender essas existências invisíveis e anônimas que compõem a vida, e a História. Sem leitor que lê sem um fim determinado, que não faz obra, sem leitor comum, não conseguiríamos fazer visível, para nós mesmos, essa beleza universalizante que descobriu Kant. Sem ele, não conseguimos perceber a história, não apenas narrá-la, mas percebê-la.

Duas grandes interrogações percorrem o projeto de Woolf sobre o leitor comum: por que se a nossa experiência do presente é elaborada a partir de uma experiência sensível e íntima susceptível de ser pensada, formulada, transmitida o passado parece apenas povoado de fatos? E como seria essa história de ligações invisíveis que tornam-se visíveis no ato duplo de escritura e leitura, a história das personagens sem obra nem glória, das personagens ordinárias que habitam esse “passar do tempo”?

O tecido comum da História é, precisamente, um modo de interrogar a História que, na sua formulação, consegue fazer visível os paradoxos e as ligações invisíveis que tecem o tempo de nossa experiência.

REFERÊNCIAS

GUALTIERI, E. *Virginia Woolf's essays: sketching the past*. London: Macmillan Press, 2000.

RANCIÈRE, J. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

----- *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVER, B. (editora) "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's last essays. *Twentieth Century Literature*, v. 25, n.3/4, 1979, pp. 356-441.

WOOLF, V. *The Common Reader*, vol. 1. London: Vintage, 2003.

Manifestos artísticos e o estatuto das obras de arte: uma análise pragmática

Anderson Bogéa da Silva

Universidade Federal do Paraná

INTRODUÇÃO¹

Ao tratar-se de manifestos, pode-se afirmar que é comum dirigir a atenção a sua dimensão política, o que pode se justificar ao evocar o *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de K. Marx e F. Engels, o qual sustenta um importante papel no novo patamar que o tipo textual em questão passou a ocupar.² Contudo, a partir do início do século XX, e, mais especificamente, a partir de 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista* por Filippo Marinetti, tal gênero passou a ser utilizado também como instrumento de legitimação e de estruturação poética por artistas.³

Desse ponto em diante um grande número e espécies de manifestos começou a surgir no mundo da arte (mas não exclusivamente nele). Galia Yanoshevsky⁴ divide o último século em pelo menos cinco

¹ Este trabalho apresenta-se como uma etapa inicial de um projeto de doutorado, iniciado no primeiros meses de 2014 no programa de pós-graduação em filosofia da UFPR, e visa investigar a relevância do poder performativo dos manifestos artísticos no que diz respeito ao estabelecimento do estatuto de obra de arte dos novos objetos propostos por tais manifestos. Dessa forma, concentrou-se muito mais em perceber aproximações teóricas, apresentar hipóteses de trabalho e possíveis caminhos a percorrer do que defender teses e/ou encontrar soluções para alguns problemas propostos.

² Cf. Puchner, 2006.

³ Puchner, 2006, p. 03, tradução nossa.

⁴ Cf. Yanoshevsky, 2009, p. 258.

períodos principais: os “clássicos” manifestos ligados aos movimentos de vanguarda pré-guerra, tais como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo; em seguida, os manifestos pós-guerra, como o *Total Refusal* de 1948, ou pode-se citar ainda o Manifesto Neoconcreto de 1959; o período dos manifestos da contracultura, como o *Manifesto SCUM* de Valerie Solanas de 1967; os manifestos ligados à cultura *cyber-punk*; e, por fim, os manifestos diretamente associados à cultura da internet.

Apesar de ser possível sustentar a tese de que manifestos artísticos são uma continuação no desenvolvimento dos escritos de artistas, ao considerarmos alguns movimentos que floresceram intrinsecamente ao *fin de siècle* e à *belle époque*, tais como o Simbolismo, o Decadentismo e o Unanimismo; por outro lado, parece haver alguma diferença entre o *papel* desempenhado pelos escritos de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean Moréas e Jules Romains e os textos que serviram de base para movimentos como o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo.⁵ Nesse sentido, supõe-se que o manifesto artístico se distinguiria tanto de um programa de arte quanto de uma reflexão estética, sendo composto de alguma força que marca profundamente a forma como a obra proposta é recebida e reconhecida como arte. Isto é, tal manifesto parece estar para além de uma dimensão exclusivamente poética, mas sem invadir completamente a dimensão conceitual própria à filosofia.

O que se está sugerindo aqui é que existe uma diferença entre certa “doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico” e “uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte”.⁶ A distinção marcada aqui é, respectivamente, entre proposições poéticas e proposições estéticas, tomando estas últimas como uma dimensão conceitual (portanto, filosófica) da arte. Entende-se aqui que programas de arte e reflexões estéticas (filosóficas) são coisas distintas, com objetivos diferentes e que de forma alguma mantêm qualquer relação de superioridade uma em relação a outra.

Evidentemente, obras de arte, bem como expressões linguísticas, para atingirem seu fim proposto dependem do contexto em que são realizadas, da situação em que os sujeitos interagem, e, portanto, de uma dimensão evidentemente pragmática. Assim, e entendendo o ma-

⁵ Cf. Teles, 2009.

⁶ Cf. Pareyson, 1984, p. 24.

nifesto artístico não apenas como teorização de um tipo específico de fazer artístico, mas como etapa da própria ação artística, corroborando para o significado da obra de arte proposta, afirma-se a relevância em investigar qual o papel da performatividade inerente ao manifesto artístico no estatuto da obra de arte fundada em tal manifesto, quanto ao diálogo exercido com o mundo da arte.

DEFINIÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS

No que diz respeito à Filosofia da Arte ligada à tradição anglo-americana, pode-se apontar dois vieses principais: por um lado, teorias que trataram de concentrar seus esforços em caracterizar a experiência da arte, por outro lado, teorias que se preocuparam em determinar (definir) a natureza da arte. O que nos interessa aqui é esta segunda via, na qual pode-se identificar três estágios distintos: um primeiro essencialismo, um antiessencialismo, e um essencialismo tardio.

O primeiro estágio caracterizou-se pela tentativa de estabelecer uma definição essencial do que é arte, ao estipular condições necessárias e suficientes que deveriam ser satisfeitas pelo objeto a ser definido (*definiendum*).⁷ No contexto das obras de arte, entende-se por condições necessárias aquelas propriedades que fazem de um objeto uma obra de arte, ou seja, propriedades que alguns objetos necessitam ter para que sejam tomados como arte. Por sua vez, condições suficientes são aquelas propriedades que encontramos apenas em obras de arte, e em nenhum outro objeto, isto é, aquelas propriedades que caso sejam encontradas em um determinado objeto, tal objeto é uma obra de arte.

Neste estágio as propriedades que viriam a satisfazer tais condições eram normalmente consideradas intrínsecas (manifestas) ao próprio objeto. Diante disso, é bem sabido que o paradigma que mais tempo ficou em voga foi o representacionista, isto é, aquele que remonta às definições platônico-aristotélicas da arte como imitação, e que fora reforçado através da obra de Charles Batteux, em 1774⁸. “Só

⁷ Cf. o verbete “definição” na Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos, na qual estabelece-se uma distinção entre definições nominais de um lado e definições reais de outro. Entre as primeiras podemos identificar três espécies distintas: as lexicais, as estipulativas e as de precisão; entre as últimas, podemos destacar: as implícitas (ostensivas e contextuais) e as explícitas (analíticas, essencialistas e extensionais). (Branquinho et al., 2006, p. 239-241).

⁸ Cf. Carroll, 2010, p. 36-37.

pouco antes do começo do século XIX a teoria da arte como imitação foi posta em causa. Durante o século XIX, a teoria de que a arte [...] é a expressão das emoções do artista tornou-se a perspectiva dominante [...]”.⁹ O expressionismo teve algumas variações, como as encontradas na obra de Leon Tolstói e de R. G. Collingwood. Contudo, além do expressionismo como alternativa ao representacionalismo, o formalismo também foi uma tentativa de estabelecer uma definição essencial de arte, através da obra de autores como Clive Bell e Roger Fry.

O primeiro essencialismo teve seu esgotamento corroborado pela publicação de Morris Weitz de um artigo intitulado *The Role of Theory in Aesthetics*, em 1956. Neste artigo, Weitz estende às reflexões sobre a arte a recusa ao essencialismo tão marcante nas *Investigações Filosóficas* do segundo Wittgenstein, e sustenta que o conceito de arte não envolve condições necessárias e suficientes, caracterizando-o como um conceito aberto, e preservando assim o caráter expansivo e mutável da arte.¹⁰

Apesar do firme antiessencialismo de Weitz, alguns autores sustentaram uma oposição à perspectiva neowittgensteiniano, começo da década de 1960. Arthur Danto, através de seu artigo *The Artworld* (1964), e Maurice Mandelbaum, ao publicar um escrito intitulado *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts* (1965), reavivaram a possibilidade de determinar uma definição essencial de arte. Ambos os autores chegaram ao ponto de que nem todos os aspectos que caracterizam um objeto como obra de arte são manifestos, isto é, a máxima wittgensteiniana do “olhe e veja!” acabou por ser interpretada como se as únicas semelhanças que pudessem haver entre dois membros de uma família fossem de natureza perceptual ou manifesta. Tais semelhanças familiares iriam muito além de seus traços físicos e facilmente evidenciados, podendo ser baseadas em um nível muito mais profundo, sugerindo inclusive laços genéticos.¹¹

Assim, um novo estágio do essencialismo teve seu início a partir da lição de que “[...] uma definição de arte deve ter a plasticidade e complexidade necessárias para acomodar a variabilidade histórica e a volatilidade cultural que inegavelmente estão entre os aspectos mais

⁹ Cf. Dickie, 2008, p. 82.

¹⁰ Cf. Weitz In D’Orey, 2007, p. 71.

¹¹ Cf. Dickie, 2008, p. 126.

distintos da arte.”¹² O que interessa aqui é que a partir disso percebeu-se que o modelo essencialista poderia ser resgatado, e que talvez o problema residia no fato de que os teóricos que optaram por este modelo no passado estavam buscando as propriedades definidoras no lugar errado ou entendendo-as equivocadamente.

A noção de “mundo da arte” de Arthur Danto, apresentada em seu artigo de 1964, é de fato uma das maiores contribuições neste terceiro estágio, e que motivou outras alternativas como a teoria institucional da arte defendida por George Dickie, que grosso modo entende o mundo da arte ao recorrer à imagem de instituições do cotidiano humano (jurídicas, religiosas, etc.), responsáveis por admitir novos candidatos a objetos artísticos no mundo da arte. Além dessas contribuições para o debate acerca da definição de arte, a atenção dada a propriedades relacionais, e o próprio lugar que o conceito de história tem nas discussões propostas por Danto, permitiram ainda outras alternativas teóricas. Stephen Davies¹³, aponta para uma classe de teorias chamadas *historicistas*, que inclui autores como Robert Stecker, Jerrold Levinson e Noël Carroll. Segundo Davies, para o *historicismo* “[...] algo é arte se permanece em uma relação histórica adequada com seus predecessores históricos.”¹⁴. Contudo, apesar de colocar três autores distintos sob o mesmo rótulo, Davies não se furta de indicar suas idiossincrasias com o objetivo de mostrar como, apesar do fio histórico em comum, esses autores discordam quanto à forma de caracterizar tal relação entre o novo candidato à obra de arte e as obras predecessoras já estabelecidas.¹⁵

Assim, Noël Carroll¹⁶ apresenta uma teoria que pretende explicar, entre outras coisas, a maneira como determinados objetos são identificados e classificados como obras de arte. Pode-se chamar esta proposta de procedimento da *narrativa histórica*, o qual sustenta que

¹² Davies, 2006, p. 35, tradução nossa.

¹³ Davies, 2006, p. 26-51.

¹⁴ Davies, 2006, p. 39, tradução nossa.

¹⁵ Davies, 2006, p. 39-41.

¹⁶ Para uma introdução à proposta da narrativa histórica Cf. Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010. Pode-se ainda encontrar uma apresentação mais detalhada da sua proposta nos três primeiros artigos que compõem a segunda parte do livro de Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2003), a saber, “Art, Practice and Narrative”, “Identifying Art” e “Historical Narratives and the Philosophy of Art”.

para que um determinado objeto seja identificado como arte, este mesmo objeto deve estar situado no desenvolvimento das práticas artísticas de uma maneira adequada. Aqui, práticas artísticas são entendidas como *práticas culturais*.¹⁷

Referir-se a alguma coisa como uma prática em seu sentido mais simples é considerá-la como uma atividade que é costumeira ou normalmente realizada; uma prática cultural, neste sentido, refere-se às atividades habituais de uma cultura. [...] O sentido de prática cultural que tenho em mente é aquele de um corpo complexo de atividades humanas inter-relacionadas, regidas por razões internas àquelas formas de atividade e à sua coordenação.¹⁸

Segundo esta proposta, a maneira de se atribuir o estatuto de arte a um novo objeto proposto, isto é, de incluí-lo em um complexo de obras já existentes, é criar uma narrativa histórica que consiga apresentar suficientes relações entre as atividades e formas de criação existentes e a proposta de vanguarda, ou seja, de identificar os novos aspectos e/ou desenvolvimentos de uma mesma prática cultural. De modo que se consiga localizar o objeto de vanguarda de alguma forma em uma tradição artística. Portanto, o método da narrativa histórica funciona como uma espécie de investigação genealógica, supondo-se que os candidatos a obras de arte são identificados através de sua linhagem, em que a sua descendência direta ou indireta a uma tradição já estabelecida é reconhecida.¹⁹ Neste ponto, percebe-se bem como a abordagem de Carroll se desfaz do equívoco em considerar apenas características manifestas nos objetos, e passa a buscar características não visíveis através da noção de genealogia.

Por um lado, a narrativa histórica toma a história da arte (das práticas artísticas que compõem o mundo da arte) como uma espécie de diálogo entre artistas e espectadores, por outro, tal abordagem abre espaço para a contínua expansão das práticas artísticas, de modo que se explica adequadamente o processo de desenvolvimento da arte. Além disso, uma prática cultural não deixa de sofrer mudanças no decorrer do tempo, contudo tais alterações não transformam a prática

¹⁷ Cf. Carroll, 2003, p. 63.

¹⁸ Carroll, 2003, p. 66, tradução nossa.

¹⁹ Carroll, 2010, p. 278-285.

em uma outra atividade irreconhecível, mas a identidade da prática se preserva. Segundo Carroll, isto se dá em função dos meios racionais que tal prática desenvolve para reproduzir-se e para facilitar o processo de transição a uma nova fase. Nesse sentido, práticas culturais em sua constituição apresentam “[...] não somente uma tradição, mas maneiras de modificar esta tradição de modo que passado e presente estejam integrados.”²⁰

No entanto, se há mudança, e essa prática é entendida como um diálogo, deve haver algum mecanismo que permita aos participantes reconhecer o desenvolvimento e identificar a si mesmos como participando ainda da mesma prática apesar da transição. Ou seja, criadores e espectadores no mundo da arte precisam de meios de identificar novos objetos produzidos em seu “interior” como fazendo parte ainda da mesma prática artística, apesar das mudanças.²¹ Assim, Carroll sugere que esses mecanismos de identificação de novas obras são estratégias racionais de argumentação, que se distinguiriam de regras, conjuntos de regras ou princípios primeiros, entre as quais estão: a repetição (*repetition*), a amplificação (*amplification*) e o repúdio (*repudiation*).²²

Entre essas três estratégias citadas, a mais simples é a “repetição”, pois consiste em um processo de continuidade de formas, estilos e temas em relação à prática artística anterior. Os maiores períodos de estabilidade na história da arte se perpetuaram através de processos como esse, pois os elementos mais essenciais de uma tradição artística eram preservados, mesmo havendo pequenas mudanças. Contudo, é em relação às duas outras estratégias, entendidas como formas de autotransformação da arte no sentido de prática cultural, que os manifestos artísticos podem ser melhor pensados.

Dessa forma, o processo chamado de “amplificação” se caracteriza por um “caráter evolucionário”, e pode ser entendido como uma espécie de solução de problemas presentes em obras ou estilos anteriores através dos elementos que passam a ser incorporados às novas obras. O exemplo dado por Carroll para tornar claro essa estratégia

²⁰ Carroll, 2003, p. 67, tradução nossa.

²¹ Cf. Carroll, 2003, p.67.

²² Carroll, apesar de não explorar adequadamente, ainda menciona outras duas estratégias em nota a fim de demonstrar a possibilidade de se elencar uma vasta gama de exemplos: a síntese e a reinterpretação radical.

diz respeito à história do cinema, e mais especificamente às inovações executadas por D. W. Griffith, tais como a introdução de diferentes planos paralelos e do conceito de *close-up*, produzindo assim uma nova espécie de filmes. O mesmo procedimento da “amplificação” pode ser encontrado na chamada escola da montagem soviética (Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, entre outros), que pode ter suas obras identificadas como arte em função de uma ampliação dos elementos introduzidos pelo próprio Griffith.²³ Por sua vez, diferentemente da “amplificação”, a estratégia de “repúdio” pode ser entendida como um “modo revolucionário” de mudança no mundo da arte.

Quando uma obra de arte é considerada como um repúdio de um estilo ou forma de arte preexistente, na cultura da qual emerge, parece colocar-se para o que ela repudia como um contrário lógico. [...] Um repúdio não é simplesmente diferente da arte que o precede, mas é oposto a ela de uma maneira que dá à relação de repúdio com o passado uma estrutura distinta.²⁴

Um processo como o “repúdio” não ser uma ruptura total com a tradição por manter com esta uma estruturada relação de negação, assemelhando-se a um diálogo (conversação), assim tal estratégia representa bem as transformações conflituosas ocorridas no interior do mundo da arte entre “movimentos opostos e gerações artísticas”. Nesse sentido, manifestos artísticos, por surgirem efetivamente como instrumentos de legitimação das vanguardas, coadunam-se adequadamente com esta estratégia racional de transformação da arte e também de identificação destas mudanças por parte de seus participantes. Noël Carroll²⁵ observa ainda que o que permite aos objetos serem identificados como obras de arte não é uma teoria ou conjunto de definições sobre a arte, mas a própria história da arte, entendida como diálogo, e que tem seus processos de transição detalhados por algumas estratégias racionais como o “repúdio”. Desta forma, quando se fala do mundo da arte como um âmbito dialógico, mais uma vez deve-se voltar a atenção ao papel desempenhado tanto por criadores (artistas) quanto por receptores (espectadores).

²³ Cf. Carroll, 2003, p. 68-69. Para uma história dos desenvolvimentos das principais etapas do cinema Cf. Mascarello, *História do cinema mundial*, 2006.

²⁴ Carroll, 2003, p. 69, tradução nossa.

²⁵ Cf. Carroll, 2003, p. 71.

Em muitos aspectos, as atividades ou práticas destes dois grupos divergem. E, ao mesmo tempo, devem estar ligadas. Pois a arte é uma prática pública e para que seja publicamente bem sucedida – isto é, para que o espectador entenda uma dada obra de arte – o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir. Em geral este ponto é parcialmente realizado ao dizer que o artista é sua própria primeira audiência; práticas artísticas devem ser compelidas pelas práticas de reação disponíveis a audiências a fim de alcançar a comunicação pública. Uma pressão similar funciona com a audiência não somente para garantir a comunicação no sentido básico, mas a longo prazo manter as atividades do mundo da arte coerentemente relacionadas.²⁶

Destarte, aqui se encontra o fundamento para se tomar a arte como uma prática cultural e, conseqüentemente, como uma prática pública. Diante disso, um interessante caminho a seguir, visando a análise dessa estrutura básica de comunicação, seria a partir dos pressupostos pragmáticos da linguagem, o que inclui a abordagem de John Austin dos atos de fala, mais especificamente, o sentido do que ele chama de dimensão ilocucionária e dimensão perlocucionária da comunicação. No caso dos manifestos artísticos, sua performatividade, ou melhor, a possibilidade de realizar ações (propor novas obras de arte), passa inevitavelmente pela consideração das “intenções” do artista e pela recepção ou efeito causado em sua audiência, que no caso é o mundo da arte. Nesse sentido, faz-se necessário o esclarecimento de alguns conceitos próprios à teoria dos atos de fala de John Austin, a fim de perceber a possibilidade de fornecer estratégias complementares à análise dos manifestos em consonância com a direção sugerida pela proposta de Noël Carroll.

O HORIZONTE COMUNICACIONAL DA LINGUAGEM

Ludwig Wittgenstein, em suas *Investigações Filosóficas*, ao criticar o foco exclusivo dado pela tradição filosófica ao aspecto designativo da linguagem²⁷, passa a considerá-la em seus diversos usos, levando

²⁶ Carroll, 2003, p. 66, tradução nossa.

²⁷ Cf. Wittgenstein, 2009, § 1-7, 10, 13.

adiante o esboço fregeano acerca da força e do tom das expressões.²⁸ Diferentemente de sua postura no *Tractatus*, o autor recusa a ideia de isomorfismo entre linguagem e realidade e, afastando-se de Frege, abre mão tanto de uma análise da linguagem de modo mais sistemático, como também de um foco na linguagem sob aspectos formais.²⁹

A noção de “jogos de linguagem” é consequência dessas rupturas, pois o uso das expressões nos diversos jogos é composto por elementos que se encontram intrinsecamente relacionados, a saber, o sentido de uma expressão e a forma de seu proferimento (força). Além disso, Wittgenstein passa a considerar outras funções da linguagem que não apenas a designação, mas uma variedade de forças que não necessariamente a assertórica.³⁰ Assim, é comum sustentar, grosso modo, que a mudança de direcionamento entre o segundo e o primeiro Wittgenstein é um afastamento de análises de caráter semântico para uma abordagem de aspecto pragmático.³¹ Pois é no contexto em que as expressões são proferidas que seu significado pode ser encontrado e não mais entendido sob o aspecto de uma certa rigidez semântica.³²

Com isso, Wittgenstein, ao considerar a linguagem como uma espécie de jogo, sugere que ela é mais um tipo de atividade humana entre outras (caminhar, comer, etc). A linguagem é entendida, portanto, como uma ação.³³ Além disso, como qualquer espécie de jogo, é necessário aprender suas regras para que possamos utilizar a linguagem adequadamente. Faz-se necessário algo como um adestramento.

²⁸ Gottlob Frege, como critério para fundamentar o fato de sua investigação dar exclusividade a expressões declarativas, recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Para este autor, há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento (*Gedanke*), o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, assim a força assertórica dependerá da forma da expressão. É nesse sentido que Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão, isto é, seu sentido, e o tom, a saber, a forma estilística ou retórica associada à expressão. Segundo Penco, o tom “tem, sobretudo, a função de comunicar aquelas intenções dos falantes que não se podem reduzir ao conteúdo cognitivo explícito e direto, mas dependem [...] da relação do falante com as circunstâncias e o auditório.” (Penco, 2006, p. 129).

²⁹ Cf. Oliveira, 2006, p. 117-132.

³⁰ Cf. Wittgenstein, 2009, p. 19, § 7, e também Wittgenstein, 2009, p. 26-27, § 23.

³¹ Cf. Oliveira, 2006, p. 139.

³² “O significado de uma palavra é seu uso na linguagem.” (Wittgenstein, 2009, p. 38, § 43).

³³ Cf. Wittgenstein, 2009, p. 27, § 23.

No entanto, tais regras são apreendidas apenas jogando o jogo, i. e., no contexto de uso da linguagem. Nesse sentido, uma

[...] palavra tem [...] sentido pela maneira como é usada, isto é, de acordo com a função determinada que exerce num jogo de linguagem. Além do uso, não se faz necessário existir, ainda, algo que conceda significação às palavras, nem objetos, nem atos intencionais (IF 454)³⁴.

No que diz respeito à tentativa wittgensteiniana de superar qualquer tipo de solipsismo, típico da tradição que atribui a atos espirituais (intenções privadas) a constituição do significado das expressões, John Austin³⁵ leva adiante esta tarefa através de sua teoria dos atos de fala. O significado deve, então, ser buscado nas práticas de uma comunidade linguística, nos contextos de sociabilidade, algo que corrobora com a afirmação de que a linguagem é uma prática social, um modo de agir no mundo.³⁶

O primeiro passo de Austin é criticar a posição tradicional de considerar apenas a linguagem em seu aspecto descritivo, indicando inclusive o equívoco ao se generalizar determinados enunciados como “descritivos”, preferindo a este termo a expressão “constatativos”.³⁷ Aponta, em seguida, para a distinção entre enunciados constatativos e enunciados performativos. Os primeiros constata fatos (ações), ao passo que o objetivo dos segundos não é descrever nem declarar o ato praticado, mas realizar tal ato. O exemplo clássico dado por Austin é a situação de um casamento, em que ao dizer “Aceito!” diante das palavras do juiz de Direito, não se está descrevendo ou relatando um casamento, mas realizando uma ação, a saber, casando-se.

Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, consequentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.³⁸

³⁴ Oliveira, 2006, p. 146.

³⁵ Austin, *Quando dizer é fazer*, 1990.

³⁶ Cf. Oliveira, 2006, p. 152-165.

³⁷ Cf. Austin, 1990, p. 21-23.

³⁸ Austin, 1990, p. 25.

Enunciados constatativos estariam sujeitos a serem verdadeiros ou, no caso de condições não satisfatórias, falsos. No entanto, sob que condições a ação se realiza no caso dos performativos? Austin elabora, então, um esquema que contempla os casos em que enunciados performativos são mal sucedidos, conhecido como “doutrina das infelicidades”³⁹. É importante observar que tais condições são elaboradas levando-se em consideração o contexto intersubjetivo em que ocorrem.

No entanto, a distinção [...] entre procedimentos constatativos e performativos começa por muitas razões a aparecer a Austin como não pertinente e, em virtude disso, ele tenta definir os procedimentos performativos procurando critérios para sua distinção. Primeiramente são seguidos critérios de ordem gramatical (sintaxe) e vocabular sem sucesso, pois ele chega à conclusão de que, com muita probabilidade, não há aqui critério absoluto nem é possível estabelecer uma lista desses critérios. Além disso, em muitos casos, podem-se usar os mesmos procedimentos às vezes como constatativos, às vezes como performativos.⁴⁰

Diante desta dificuldade, Austin retoma sua questão mais fundamental: o que se pode entender ao sustentar que dizer algo é fazer algo? A partir disso passa-se a outro nível da teoria dos atos de fala, abandonando a taxonomia inicial entre performativos e constatativos, ao considerar todos os enunciados como performativos, em que os constatativos seriam apenas mais um tipo de enunciado que visa realizar uma ação, neste caso, declarar algo. Em seguida, Austin apresenta uma segunda taxonomia, através da tese de que ao proferirmos algo estamos na verdade elaborando três dimensões distintas de um mesmo ato: um ato locucionário, um ato ilocucionário e um ato perlocucionário.⁴¹

O ato locucionário pode ser entendido como a realização de um proferimento que envolve os ruídos da fala, as construções das palavras e que contém um significado, na acepção fregeana de sentido e referência. Nesse sentido, enquanto o ato locucionário compreende a realização de um ato *de dizer algo*, o ato ilocucionário diz respeito à

³⁹ Cf. Austin, 1990, p. 30.

⁴⁰ Oliveira, 2006, p. 156.

⁴¹ Cf. Austin, 1990, p. 85-94.

realização de um ato *ao dizer algo*. Isto é, ao realizarmos um ato locucionário, normalmente, queremos dizer algo, empregamos uma determinada força⁴² (ilocucionária).

Além disso, ao proferir algo provoca-se “certos efeitos nos sentimentos, pensamentos e ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas.”⁴³ Esta é a dimensão perlocucionária dos atos de fala. No entanto, vale ressaltar que, diferentemente do que ocorre no caso dos ilocucionários, os efeitos decorrentes de um ato perlocucionário não são convencionais. A compreensão da força ilocucionária é condição relevante para a satisfação de um ato ilocucionário.⁴⁴

Quando se afirma que o funcionamento dos atos ilocucionários é convencional, inevitavelmente vem à tona a possibilidade de perguntar acerca da dimensão convencional da linguagem como um todo, ou pelo menos em seu uso, isto é, seu contexto de sociabilidade. Desde o segundo Wittgenstein, há uma tentativa de se afastar qualquer tipo de mentalismo que venha a funcionar como fundamento para as atividades humanas, dentre elas, a comunicação. Assim, quando se fala no caráter convencional da força ilocucionária se faz no sentido de que o sucesso da comunicação de uma expressão, evidentemente, depende de uma série de regras a serem dominadas por ambos os sujeitos em uma situação de diálogo. Pode-se evocar uma espécie de competência linguística necessária a ambos os falantes para que suas intenções sejam adequadamente transmitidas, ou seja, esta competência “[...] consiste no conhecimento tácito desse conjunto de princípios de boa formação discursiva.”⁴⁵

Além disso, é curioso como o elemento institucional pode ser facilmente atribuído à teoria dos atos de fala de Austin, ao tomar-se a comunicação como uma situação fundada em regras e convenções adquiridas, fato que evidentemente se relaciona com a teoria institucional da arte elaborada por George Dickie, desenvolvida a partir da

⁴² Austin distingue “força” de “significado”, lembrando a distinção sugerida por Frege entre “força” e “conteúdo semântico”. “Mas quero distinguir *força* de significado, no sentido em que significado equivale a sentido e referência, assim como se tornou essencial distinguir entre sentido e referência dentro de significado.” (Austin, 1990, p. 89).

⁴³ Austin, 1990, p. 89.

⁴⁴ Cf. De Almeida *apud* Oliveira, 2006, p. 162.

⁴⁵ Branquinho, Murcho & Gomes, 2006, p. 609.

noção de “mundo da arte” de Arthur Danto, noção por sua vez também absorvida pela teoria de Noël Carroll. Nesse sentido, interessa perceber como em alguns momentos Carroll deliberadamente tenta demarcar uma clara distinção entre sua proposta das narrativas identificadoras e a teoria institucional. Em mais de um momento, o autor faz menção às diferenças entre ambas as teorias. Contudo, por mais que rechace a ideia de um mundo da arte entendido como uma instituição rígida (tal como as jurídicas e/ou religiosas), uma certa convencionalidade permeia também a proposta de Carroll. Portanto, aqui há mais um elemento comum a ser pensado numa relação entre o modo de Carroll entender o mundo da arte, o lugar dos manifestos nesta mesma prática cultural, e a teoria dos atos de fala que tem seu início com as conferências de Austin.

[...] classificar candidatos como obras de arte leva-nos a mobilizar um conjunto de reacções à arte que constituem a própria natureza das nossas actividades como espectadores, ouvintes e leitores. Para jogar o jogo, precisamos de dominar o conceito de arte. A função da filosofia analítica da arte, ao reflectir sobre o conceito de arte e ao descrever os seus elementos o mais rigorosamente possível, é certificar-se de que o dominamos.⁴⁶

No que diz respeito aos aspectos convencionais ou institucionais da teoria dos atos de fala de Austin, Martin Puchner indica uma certa limitação da teoria austiniana. Para Puchner⁴⁷, apesar dos manifestos políticos serem instâncias ideais de discursos performativos, ao passo que manifestos artísticos seriam revestidos de um aspecto teatral, estes últimos também sustentam alguns efeitos performativos. “Teatralidade e performatividade descrevem, assim, duas tendências conflitantes que constituem todos os manifestos, os dois ingredientes que, de acordo com seus respectivos graus de influência, produzem os vários tipos de manifestos que povoam o século XX.”⁴⁸ De fato, como foi sustentado neste texto, o manifesto artístico, considerado como uma etapa da realização de uma ação artística, pode ser compreendido a partir da aná-

⁴⁶ Carroll, 2010, p. 19-20.

⁴⁷ Puchner, 2006, p. 05.

⁴⁸ Puchner, 2006, p. 05, tradução nossa.

lise dos atos de fala elaborados por John Austin.⁴⁹, contudo, a tensão sugerida por Puchner entre teatralidade e performatividade leva em consideração dois pontos. Por um lado, no que diz respeito à história do manifesto, as primeiras ocorrências da palavra manifesto como título de um determinado texto em nada se assemelhava ao contexto revolucionário, coletivo e subversivo que normalmente temos em mente ao falar do *Manifesto* de Marx e Engels. Manifestos eram na verdade “[...] uma comunicação, elaborada por aqueles detentores da autoridade, o estado, os militares, ou a igreja, para deixar os indivíduos conhecerem suas leis e intenções soberanas”⁵⁰. Por outro lado, tal tensão diz respeito também ao fato de que a teoria dos atos de fala de Austin está baseada em alguma noção de autoridade, pois a figura que proporciona a maioria dos atos com caráter performativo deve estar imbuída de certa autoridade, como um juiz, um escrivão ou um padre. Assim, o elemento da teatralidade presente nos manifestos, depois do paradigma marxista, forja uma virtual ou futura autoridade que efetivamente não existe ainda, mas poderá vir a existir.

Puchner aponta para outras direções teóricas que possivelmente apresentariam um *background* mais adequado ao tratamento da dupla dimensão dos manifestos artísticos (performatividade e teatralidade), como por exemplo o conceito de “dramatismo” elaborado por Kenneth Burke. No entanto, pode-se afirmar que essa natureza não convencional/institucional presente nos manifestos, que estaria para além da capacidade da teoria dos atos de fala de Austin⁵¹, pode ser meramente ilusória. De forma semelhante, pode ser equívoca a ideia de que manifestos artísticos estão para além de qualquer convencionalidade, pois mesmo na estratégia do “repúdio”, o contato (diálogo) com a tradição ainda existe mesmo que seja em uma relação de negação/recusa. Além disso, perceber-se que o indivíduo (artista) que propõe uma nova forma de fazer artístico através de um manifesto não é um completo estranho ao universo da prática cultural com o qual quer manter um

⁴⁹ Austin, *Quando Dizer é Fazer*, 1990.

⁵⁰ Puchner, 2006, p. 12, tradução nossa.

⁵¹ Danilo Marcondes aponta dois desenvolvimentos da teoria dos atos de fala que podem render bons frutos na tentativa de considerar as consequências perlocucionárias de tal teoria: a noção de “atos de fala indiretos” de John Searle e de “implicaturas conversacionais” de H.P. Grice. (Cf. Marcondes, 2003., e Marcondes, 2001, p. 32-35).

diálogo, e conseqüentemente, também não é alheio às convenções e instituições deste mesmo mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de manifestos artísticos não terem sua história coincidindo em absoluto com a arte contemporânea, ao serem tomados como ferramentas das vanguardas abrem a via que seria percorrida pelas manifestações contemporâneas no mundo da arte, além de evocarem exatamente as propriedades não manifestas indicadas no último estágio do essencialismo. Portanto, a arte contemporânea apresenta uma questão essencialmente analítica ao se perguntar sobre a natureza do objeto artístico, através de obras como os *ready-mades* de Marcel Duchamp.

A despeito do “atraso” natural da reflexão filosófica sobre seus objetos de análise, os artistas parecem fazer uso do manifesto para além de uma dimensão poética, elaborando autonomamente sua própria teoria da arte. Nesse sentido, “[...] o papel do manifesto ou da palavra de ordem [...] consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva.”⁵² Na mesma direção, nos dois manifestos surrealistas, o de 1924 e o de 1929, “André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido simplesmente a uma corrente literária e artística.”⁵³

Manifestos artísticos, vistos sob a abordagem da narrativa histórica, corroboram para a identificação do que está sendo proposto pelo artista como pertencente ao mundo da arte. Ou seja, tais manifestos oferecem as condições para que algo seja classificado como arte enquanto permeados por uma estratégia narrativa identificadora nomeada por Carroll como “repúdio”. Além disso, entendendo-se o que é narrado pelos manifestos como parte de uma ação (propor um novo objeto como obra de arte), uma investigação de tais manifestos é melhor desenvolvida mediante a consideração de seu contexto. Por fim, falar em contexto é tocar numa perspectiva da filosofia analítica da

⁵² Jimenez, 1999, p. 295.

⁵³ Jimenez, 1999, p. 297.

linguagem que encontrou um prospero desenvolvimento na contemporaneidade: a dimensão pragmática da linguagem, e mais especificamente a teoria dos atos de fala e seus desenvolvimentos.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério & GOMES, Nelson Gonçalves (ed.). *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CARROLL, Noël. *Art in Three Dimensions*. Oxford University Press, 2010.
- _____. *Filosofia da Arte*. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- _____. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- D'OREY, Carmo (org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. "The Artworld". In *The Journal of Philosophy* Vol. 61, No. 19, (Oct.,1964), pp. 571-584.
- DAVIES, Stephen. *The Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- DICKIE, George. *Introdução à Estética*. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.
- GRICE, H. P. "Lógica e Conversação". In DASCAL, Marcelo (org.). *Fundamentos Metodológicos da Linguística*. Vol. IV: pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística. Campinas, 1982.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução de Fulvia Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. (Coleção Focus).
- MANDELBAUM, Maurice. "Family Resemblances and Generalization concerning the Arts". In *American Philosophical Quarterly*, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1965), p. 219-228
- MARCONDES, Danilo. "Desenvolvimentos Recentes na Teoria dos Atos de Fala". In *O que nos faz pensar*. Nº 17, dezembro de 2003, p. 25-39.
- _____. *Filosofia, Linguagem e Comunicação*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: papirus, 2006.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PENCO, Carlo. *Introdução à filosofia da linguagem*. Tradução de Ephraim Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.
- PUCHNER, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- SEARLE, John. *Expressão e Significado*. Estudos da teoria dos atos de fala. Tradução de Ana Cecília G. A. De Camargo e Ana Luiza M. Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Tópicos)
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.
- WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), p. 27-35
- WIEAND, Jeffrey. "Putting Forward a Work of Art". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), p. 411-420.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 6ª ed. - Petrópolis : Vozes, 2009.
- YANOSHEVSKY, Galia. "Three Decades of Writing on Manifesto". In *Poetics Today* 30:2 (Summer 2009).
- _____. "The Literary Manifesto and Related Notions; A Selected Annotated Bibliography". In *Poetics Today* 30:2 (Summer 2009).

O que uma narrativa sabe?

Bernardo Barros Oliveira

Universidade Federal Fluminense

O ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” propõe um panorama histórico amplo das formas baseadas de algum modo no relato. O termos chave são narrativa, romance e informação. Benjamin utiliza a expressão “formas épicas” para se referir às duas primeiras, e “forma de comunicação”, para se referir à última, mas a interligação entre as três é decisiva, pois é a informação que irá influenciar de modo decisivo a história das formas épicas¹. As mudanças no significado da experiência estão atreladas, no ensaio, à predominância de uma das três formas. É neste panorama e nas relações entre essas três formas que vamos nos deter aqui e vamos tentar sublinhar a relação destas com uma palavra que nos parece estar atuando ao fundo do ensaio benjaminiano, a implícita noção de interpretação.

Para tanto, o primeiro elemento decisivo é o que Benjamin resalta na abertura da seção XIII do ensaio: “Raramente alguém se deu conta de que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte

¹ “...verificamos que, com o domínio da burguesia que, com a ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos mais importantes, surge uma forma de comunicação [*eine Form der Mitteilung*] que, por muito remotas que sejam as suas origens, nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fá-lo agora.” “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’água, 1992. P. 33.

despreocupado é de grande importância assegurar-se que é capaz de o reproduzir.”² A primeira forma de relato, a narrativa oral, mostra o sentido da experiência na interligação entre interpretação e aplicação prática. Uma inteligência da escuta e da fala oportunas, da história certa lembrada na hora apropriada. Esse é o motor de um movimento de transmissão que se espalha em várias direções: ele vem de longe, na medida em que histórias transmitidas de geração em geração podiam ser retidas e repassadas de certo modo como conselhos, ou antes, interpretadas como tais. Ela vai para longe, pois uma vez repetida, sua significação transcende a situação original, e pode virtualmente chegar aos ouvidos de qualquer um que se ponha receptivo. É deste tecido de histórias dotadas de sentido prático e orientador que se constitui o que Benjamin chamou de *Erfahrung*, experiência. Para que o tempo vivido possa realmente se tornar uma experiência, e não uma mera constatação individual da passagem e mudança das coisas, precisa ser contado, memorizado, transmitido, e principalmente, escutado por alguém. Ou seja, a experiência não é uma posse individual, mas sim um *medium*, um elemento diacrônico e trans individual sempre em movimento. O nome que este *medium* recebe de Benjamin é tradição. O que se mantém na tradição não é um conteúdo imutável, mas sim a prática de interpretar histórias de experiência com vistas a uma aplicação vital. Neste contexto as histórias contêm um germe de sabedoria prática, mas não sob a forma de uma informação útil ou alguma diretriz explícita, pois o que a narrativa sabe e tem a ensinar só será descoberto no ato mesmo da decisão prática. Duas passagens bem conhecidas de textos benjaminianos deixam isso claro. A primeira, do ensaio “Experiência e pobreza”, conta que

“Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência.”³

² Op. Cit., p. 43.

³ “Experiência e pobreza”. In *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 114.

A segunda passagem que é emblemática a esse respeito é a da edição por Benjamin de um relato encontrado no Livro III das *Histórias* de Heródoto, mas também presente em no primeiro livro dos *Ensaíos* de Montaigne:

“Quando o rei egípcio Psamenita foi derrotado e feito prisioneiro pelo rei persa Cambises, este decidiu humilhá-lo. Para isso ordenou que Psamenita fosse trazido para a rua, em que desfilaria o cortejo triunfal persa. E mais ainda, organizou o cortejo de forma que o prisioneiro visse passar a sua filha na condição de criada, encaminhando-se para o poço com um cântaro. Enquanto todos os egípcios protestavam e se lamentavam perante o espetáculo, Psamenita mantinha-se silencioso e imóvel com os olhos postos no chão; e assim continuou mesmo quando, pouco depois, viu o seu filho ser levado no cortejo para a execução. Mas quando reconheceu, na fila dos cativos, um pobre velho seu criado, então bateu com os punhos na cabeça em sinal do mais profundo desespero.”⁴

Para Benjamin, esse é um exemplo de verdadeira narrativa porque “conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois.”⁵ Esta conservação, ele compara, em uma bela imagem, com os “grãos de cereal que, durante milhares de anos, foram conservados hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides e que mantêm, até aos dias de hoje, a sua força germinativa.”⁶ O importante é a explicação que ele dá para a conservação desta força: ela se deve à ausência de explicações acompanhando o relato, que é sóbrio e conciso. O caráter aconselhante deste relato não se deve, de modo algum, à presença de diretrizes pragmáticas explícitas. Ele não transmite uma informação útil. Sua fertilidade e o afã do ouvinte em memorizá-lo e reconta-lo estão inteiramente fundidos no aspecto intrigante e provocador de uma ação e de um personagem que age sem que seus motivos

⁴ Op. Cit. P. 35. Benjamin, na verdade, omite a conclusão da história, que está no texto de Heródoto, e que é tomada por Montaigne como sua moral: “Cambises, tendo-lhe perguntado por que motivo ele, que tão pouco mostrara-se perturbado com a infelicidade da filha e do filho, tanto se afetara ante a de um amigo, recebeu esta resposta: ‘É que só esta última tristeza é suscetível de se exprimir por lágrimas; a dor sofrida nos dois primeiros casos está além de qualquer expressão’”. Montaigne. *Ensaíos I*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1961, p. 103.

⁵ Op. Cit., p. 35.

⁶ Op. Cit., p. 36.

sejam facilmente reconduzíveis a algum hábito nosso ou fato familiar facilmente evocável. O ouvinte não sabe porque reteve a história, mas talvez venha a saber, na hora certa. Igualmente importante é a sugestão de que o contexto ideal para a escuta e retenção de uma história teria sido a oficina artesanal, na qual a escuta de histórias acompanharia um trabalho monótono. Esta situação, Benjamin pinta com termos que remetem a uma situação de semi-consciência: as oficinas artesanais e sua monotonia seriam os “ninhos”, onde “o pássaro de sonho choca os ovos da experiência”⁷. Poderíamos dizer que a experiência narrativa requer que se durma sobre o que é escutado, deixando que o saber aí contido germine na hora em que se fizer necessário.

Na altura do ensaio em que aparece a história de Psamenita, é trabalhada a oposição entre narrativa e informação. Esta oposição é muito mais marcada e simétrica do que as diferenças apontadas entre narrativa e romance. É partindo deste contraste entre informação e narrativa que esta última é desenhada no ensaio. Benjamin pensa na notícia de jornal. Esta última, embora seja uma “forma de comunicação” ainda aparentada com o relato, estabelece com o leitor uma relação baseada na referência ostensiva a algum elemento de seu mundo imediato. Por isso a frase do fundador do *Figaro*, de que “para meus leitores é mais importante um incêndio em uma mansarda do Quartier Latin do que uma revolução em Madrid”, citada por Benjamin, é apresentada como sendo “a definição da essência da informação”⁸. A informação instiga o olhar a buscar apoio no que é mais próximo, procurando produzir um tipo de persuasão que toma por avalista as referências cotidianas. “A informação”, diz Benjamin, “só é válida enquanto actualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem que ser esclarecida.”⁹ O principal traço desta oposição entre narrativa e informação é o tempo. Mas tempo de quê?

Podemos dizer que se trata do tempo da interpretação. Uma informação explica a si mesma na sua auto anulação na referência. O que uma informação *sabe* e tem a ensinar se apaga em sua referência imediata. Isso não deixa de ser uma modalidade de interpretação, mas é o exato oposto do procurado pela narrativa. A proximidade do refe-

⁷ Op. Cit., p. 36.

⁸ Op. cit, p. 34.

⁹ Op. Cit. P. 35.

rente dispensa o relato informativo, e ele pode ser descartado. O leitor da informação só a retém na memória e se interessa em reproduzi-la para alguém durante o curto espaço de tempo em que a referência não caduca. Sua recontextualização raramente acontece, muito dificilmente alguém que não seja um historiador retoma um relato jornalístico que perdeu sua atualidade em busca de seu significado. Ou podemos imaginar alguém em busca de desvelar a ideologia que move a notícia. De um jeito ou de outro, assim que o referente for descoberto, o relato em si é esquecido. A narrativa, por sua vez, persuade de sua verdade justamente através da quebra destas referências mais à mão. A narrativa, ao contrário da informação, “não se gasta”¹⁰. A participação na cadeia da narrativa é um ato interpretativo longo. Quanto mais a história instiga à interpretação, tanto mais o ouvinte “desejará reconta-la mais cedo ou mais tarde.”¹¹

Antes de propor a cena da oficina artesanal, Benjamin recorre a uma outra imagem na qual está em jogo o caráter temporal do processo de ouvir e recontar. Em primeiro lugar, propõe duas figuras clássicas do narrador: o viajante e o camponês enraizado no mesmo lugar há gerações. Nos dois primeiros está presente o caráter de distância, atravessamento, viagem. O radical *fahr*, de *Erfahrung*, conectado com *fahren*, é ligado, por Ortega Y Gasset, por exemplo, com o radical *per*, de *empeiria*, presente na palavra *peira*, “prova, ensaio” e também do latim *periculum*, que possui os mesmos significados, acrescido o de “risco”. “Em *per* se trata *originariamente* de viagem”, diz Ortega, “de andar pelo mundo quando não havia caminhos, quando toda viagem era mais ou menos o desconhecido e perigoso. Era o viajar por terras ignotas sem guia prévio, o *hodós*, sem o *métodos*.”¹² “Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar”, diz um ditado popular citado por Benjamin. “O relato vindo de longe – quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado.”¹³ Podemos supor que sua autoridade provinha do poder que emana da própria distância atra-

¹⁰ OP. Cit., p. 35.

¹¹ Op. Cit. P. 36.

¹² *La idea de principio em Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. T I. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, sd. p. 205.

¹³ Op. Cit., p. 34.

vessada. Ele dispensa verificações, comparações e equiparações com o que está próximo e já conhecido, e se impõe como tipo de força de força expresso na definição de aura: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”¹⁴ Do ponto de vista semântico, para falar de um modo mais neutro, a distância se faz ver na impossibilidade de se chegar a um sentido primordial, ou de definir um referente último. Benjamin enumera possíveis interpretações do relato de Heródoto¹⁵. A possibilidade das interpretações apresentadas reside em que a história em questão admite tantas outras. O que importa é que cada uma delas seja assumida não como simples jogo intelectual pelo intérprete, mas como necessária, porque verdadeira, e vice-versa. A prática do interprete interessado e o tempo próprio da ruminação do sentido estão no coração da definição de experiência. O tempo próprio da interpretação é dado não por algum critério externo, mas pelo tato, pelo senso de oportunidade. Histórias tradicionais frequentemente mostram os heróis no ato de lembrar de outras histórias ouvidas, lembrança que se dá justo no momento em que elas fazem todo o sentido.

Entre a narrativa e sua antípoda, a informação, Benjamin situa o romance, e esta situação é bem mais difícil de descrever. Sua caracterização da arte do romance começa situando o romancista e sua arte como dependente do livro e de toda a mudança de atitude em relação ao sentido que está implicada nesta técnica¹⁶. O romancista é marcado pelo isolamento, porque já afastado da prática dialogal de escuta e retenção com fins de transmissão¹⁷. O que estamos acostumados a identificar com o nome de literatura pressupõe o livro. O contador de histórias não praticava literatura. Falar em literatura oral pode ser um contrassenso. Existe uma longa tradição de teorias sobre o livro, so-

¹⁴ “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 170.

¹⁵ Cf. o fragmento “*Die Geschichte von Psammetisch und ihre Erklärungen*”, uma anotação na qual Benjamin elenca as hipóteses de interpretação dos motivos do rei que ele recolheu contando a história e indagando sobre seu sentido a Franz Hessel, Asja Lascis, Wilhelm Speyer, seu filho Stefan e sua ex-mulher Dora, além da que ele mesmo oferece, e a de Montaigne. *Gesammelte Schriften*, Bd II-3, p 1288.

¹⁶ “O que separa o romance da narrativa ... é o fato de este não poder, pela sua essência, prescindir do livro... ele não provém da tradição oral, nem a alimenta.” (Cruz, 32)

¹⁷ “O romancista isola-se. A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo (...) que já não recebe nem sabe dar conselhos.” (idem)

bre o que ele traz de novo e sobre como ele modificou a linguagem, e de como passou a se formar uma tradição de composição de textos literários. Mas o ensaio benjaminiano não se refere a esse tipo de consideração. Mas há a clara referência ao livro e a um estágio em que as narrativas não são contos orais recolhidos pela escrita, mas textos compostos já na perspectiva da linguagem do livro.

Se a narrativa tradicional foi delimitada através de uma oposição à forma da informação, a caracterização do romance é construída por Benjamin com base na oposição a um dos traços da narrativa, que vem a ser seu caráter de incompletude, de construção coletiva de sentido e sem autor definido, enredada na vida prática. “De facto”, diz Benjamin, “não há nenhuma narrativa em que não possa se perguntar: e o que é que se segue?”¹⁸ O romance seria o contrário disso, e este fato é vinculado ao livro¹⁹. A forma fechada do romance, nasce para a escrita e, mais ainda, para o tipo de escrita desenvolvida pela cultura do livro, por isso o romancista “se isola”. O leitor de romances, por sua vez, sofre do mesmo isolamento. Sua leitura visa o apoderamento de uma “matéria seca”. Trata-se aí de novo de interpretação, agora como leitura de textos. Esta “matéria” que é interpretada reside em uma vida formalmente estruturada como uma história na qual em cada momento está impressa a marca do fim, e o leitor participa imaginariamente deste destino alheio. Na leitura solitária, o leitor irá compreender “como é que as pessoas dão a entender ao leitor que a morte já as espera, uma morte determinada e num local determinado?”²⁰ Acompanhar este processo e este fechamento é buscar o que Benjamin chama de “sentido da vida”, que ele opõe a “moral da história”, que é buscada na narrativa²¹. O mundo do enredo ficcional é uma estrutura fechada, com início meio e fim, algo que não existe no mundo do falante. Na história criada para o livro, essa diferença da forma texto para com a incompletude da vida é acentuada. Se a narrativa oral pode ser continuada, a escrita não. Entrar no mundo ficcional literário é ficar à espreita dos sinais do fim em todas as partes ou episódios.

¹⁸ Op. Cit., p. 46.

¹⁹ “O que separa o romance da narrativa (...) é o fato de este não poder, pela sua essência, prescindir do livro. (...) O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa (...) é que ele não provém da tradição oral, nem a alimenta.” Op. Cit., p. 32.

²⁰ Ibid, p. 47.

²¹ Cf. Op. Cit., pp. 45-48.

No entanto, o universo romanesco é também ligado a noções espaço temporais de aprofundamento e mergulho²², mas isso não chega a abrir espaço no ensaio para uma consideração dos aspectos positivos da narrativa literária e de sua leitura. O que é indicado claramente pelo ensaio é que a leitura solitária e aprofundada não chega a ser uma experiência no sentido forte que Benjamin quer restituir a esta palavra. O romance não é lido como um saber em germe, o atravessamento destes mundos textuais se realiza como uma simples vivência. A imprensa e o desenvolvimento da cultura literária estão associados à história da burguesia, e esta conduz à atomização subjetiva onde a noção forte de experiência é despotenciada. O decisivo, nos parece, não seria tanto uma negação do valor de experiência da narrativa escrita, mas sim o da vivencialização da prática narrativa realizada no mundo moderno. Existe nisso uma surpreendente convergência com a posição de Heidegger, cujo ensaio “A origem da obra de arte” é composto aproximadamente na mesma época do ensaio sobre o narrador. Nele lemos que “A vivência é a fonte paradigmática não só do prazer artístico, mas também da criação artística. Tudo é vivência. Porém, a vivência é o elemento no qual, talvez, a arte morre.”²³ A vivência como lugar primordial da arte, que ambos os pensadores identificam como um enfraquecimento de seu caráter de experiência, teve seu influente porta-voz em Dilthey. Não podemos tampouco desenvolver isso, mas o importante é que, a leitura, *enquanto vivência*, seja de romances, de poemas épicos ou até de contos tradicionais, é um fenômeno histórico, ligado às condições modernas de produção e recepção de obras de arte em geral. Mesmo a escuta de uma história oral, neste contexto, se torna vivência. Vamos encontrar em um dos ensaios sobre Baudelaire uma indicação do ponto exato em repouso a avaliação do romance no ensaio sobre o narrador: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.”²⁴ A frase fornece, ao mesmo tempo,

²² “O que nesses trechos se anuncia é a memória imortalizadora do romancista, em oposição à memória breve do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, a *uma* odisseia ou a *uma* batalha; a segunda a muitos acontecimentos dispersos.” (Cruz, p. 44)

²³ *A origem da obra de arte*. Trad. Manuel Antonio de Castro e Idalina Azevedo. São Paulo: Edições 70, 2010. P. 203.

²⁴ “Sobre alguns remas em Baudelaire”. In *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 107.

a definição de vivência, que é marcada pela ausência desta conjunção, e a transformação do tempo vivido em assunto privado. Parte daí o interesse de Benjamin por Proust na época do ensaio sobre Baudelaire, na medida em que este teria tido consciência do problema que é narrar tendo como apoio tão só as vivências. Se o que se atravessa na leitura solitária não é transmitido, não é lembrado em hora oportuna, não é experiência, e é retido como vivência.

Nossa posição, sem apoio textual na obra bejaminiana, é a de que a leitura solitária de romances contém um elemento de retenção e lembrança da experiência no sentido forte. A leitura longa e concentrada, em si mesma, mesmo insulada na vivência, é um processo que guarda alguma semelhança com os ninhos da experiência de que fala Benjamin, pois ao menos é a oportunidade para que sejam feitas associações e comparações mentais através das quais se constrói um sentido, se elabora o mundo do texto na leitura. Essa construção silenciosa do mundo textual ainda pode guardar traços de um sentido forte de interpretação. Ao menos na medida em que o tempo da compreensão de uma narrativa escrita é o da própria maturação de sua interpretação. Não existe um critério externo ditando sua validade e decretando sua caducidade, como no caso da informação. Walter Benjamin era um leitor. A situação na qual onde ele compôs seu panorama das formas de comunicação não tinha mais o narrador tradicional como realidade efetiva. Sua lembrança do narrador depende do livro e da experiência da leitura. O fato de Nikolai Leskov ser um escritor do século XIX, e de modo algum um narrador oral, não é pouco significativo. Por isso também, Benjamin tentará, em sua atuação como crítico, restaurar o caráter de experiência instigado por romances, notadamente as obras de Goethe, Proust e Kafka. A crítica engajada em uma prática política surge para ele como uma espécie de desdobramento da situação dialógica e interessada da narrativa oral do mundo pre-moderno. Sua tese de 1919, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* já prefigurava a valorização de um *medium* transindividual onde o texto literário se insere em uma constelação de leituras e releituras públicas que se situam umas em relação às outras em um processo virtualmente infinito. No ensaio de 1936 sobre o Narrador, o foco na prática narrativa tradicional, podemos dizer, visa antes mostrar a fragilidade da arte no caso,

no caso a literatura, quando acomodada terreno da vivência. Benjamin parece também sugerir que se a arte permanece neste terreno, torna-se facilmente assimilável pela estética da informação, perde sua significação e tende a morrer.

É muito citada a afirmação do ensaio benjaminiano de 1936 sobre o cinema, de que “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial”²⁵ Autores contemporâneos trabalham intensamente neste tema que tem em Benjamin um de seus principais anunciadores, o da historicidade ou plasticidade de nossa percepção e de nossa memória²⁶. O mergulho cada vez mais acelerado em treinos perceptivos visando absorver quantidade cada vez maiores de informações simultâneas já empurra para o passado a forma histórica de nossa percepção, ainda moderna, ainda afinada com o mundo de Gutemberg, o da leitura longa da prosa longa, que exige a atenção silenciosa exclusiva e persistente. A lida atual com textos se transferiu para um meio muito diferente do livro. O interesse ardente agora não é o de mergulhar na matéria seca do destino alheio, mas na transformação em informação de tudo o que nos acontece. Um romance, quando é lido na tela de um computador, com tudo o que ela traz junto, já se tornou outra coisa. A frase do ensaio de Benjamin que diz “quase nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação”²⁷, tornou-se mais eloquente ainda. A perspectiva informativa com que hoje compreendemos nossas próprias vivências não é um acontecimento externo a nós mesmos, que mantém nossa memória e nossa percepção intocadas, mas é sinal de uma radical transformação destas. A migração do texto das páginas do livro para as telas, sua incorporação ao medium informático, parece trazer a narrativa escrita para o campo da informação, e com isso muito pouco da prática lenta da interpretação parece se manter. Talvez estejamos no limiar de uma época na qual se procure qualquer coisa em um relato, menos o convite a uma experiência.

²⁵ “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica.”, p. 80.

²⁶ Cf. por exemplo os trabalhos de Jonathan Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. (Boston: MIT Press, 2001) e *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cossac Naif, 2014)

²⁷ Op. Cit., p. 34.

Cotidianidade, ser-para-a-morte e autenticidade em *O Estrangeiro* de Albert Camus

Patrícia de Oliveira Machado

Universidade de Brasília

O grande empreendimento de Heidegger, em *Ser e Tempo*, diz respeito à re colocação da questão do ser, procurando livrá-la de preconceitos oriundos das ontologias tradicionais. Para o filósofo alemão (2012, p. 39), repetir a questão do ser significa elaborar a colocação da questão, destruir as antigas metafísicas e redirecionar a compreensão do ser a partir do ente que nós mesmos somos, tendo em vista, que o Dasein¹ é o único ente que se abre para o seu ser, é o único que sendo, questiona-se, interroga o próprio ser.

Mas se a re colocação do sentido do ser demanda a compreensão do Dasein, o meio de acesso a esse ente deve ser de tal modo que o faça se mostrar por si e em si, que possa ser apreendido “imediatamente”. É por essa razão que Heidegger vê na cotidianidade a possibilidade de captar esse ente como ele é “de pronto e no mais das vezes” (HEIDEGGER, 2012, p. 73). É na cotidianidade que se encontra a possibilidade

¹ O Dasein é o ente capaz de fazer a pergunta sobre si mesmo, interrogar o seu próprio ser. Por essa razão, o Dasein, enquanto ente que se determina a partir das suas possibilidades e se compreende em seu ser (COLETTE, 2009, p. 52), encontra-se sempre adiantado-de-si-mesmo, projetado, ele é sendo como um vir-a-ser. O Dasein se lança num ainda-não, num poder-ser constante. Mais ainda: o Dasein é um ser jogado, desde sempre, em um mundo, por isso o Dasein, apreendido completamente, é ser “adiantado-em-relação-a-si-mesmo-em-um-mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 537). Derrida (1987, p. 153), em *Heidegger et la question* assinala que apesar de Heidegger argumentar a favor da neutralidade do termo Dasein e da sua íntima relação a algum tipo de concreção, ele se ausenta de mostrar a mais fundamental das “concreções”, que seria o pertencimento a um dos sexos.

de um esclarecimento do ser do Dasein², condição *sine qua non* é possível compreender o sentido do ser, objetivo último de *Ser e Tempo*.

Em *L'étranger*, Albert Camus descreve Meursault, narrador e personagem central do romance, como um homem jogado ao completo acaso, um homem que vive sem exibir preferências, limitando-se apenas a atender suas necessidades vitais mais básicas, como comer, beber, dormir e ter relações sexuais. Meursault é um homem que “acorda, fica deitado nos domingos, tem muita preguiça de ir buscar o pão, come ovos estalados, fuma cigarros” (MAUROIS, 1965, p. 367). No trabalho, se ocupa com uma pilha de documentos que é preciso carimbar e despachar. Nesse sentido, Meursault é um homem ordinário. Um homem em sua cotidianidade.

Tal como Meursault, desde sempre vivemos lançados no mundo, no convívio com os outros e toda compreensão que temos de nós mesmos se dá a partir daquilo de que costumamos nos ocupar (HEIDEGGER, 2012, p. 663). A grande questão é que nesse ocupar-se com as coisas, o Dasein perde-se na impessoalidade, no domínio da vida e da opinião pública. Isso quer dizer que na cotidianidade o poder-ser³ mais próprio do Dasein se perde, ou melhor, O Dasein se perde.

O Dasein, ao se absorver no mundo da ocupação, isto é, ao mesmo tempo no ser-com relativamente aos outros, não é si mesmo. *Quem* é então aquele que assumiu o ser como cotidiano ser-um-com-o-outro? (HEIDEGGER, 2012, p. 361).

Na cotidianidade, o Dasein, ao ser-com os outros, não é si próprio. Sem se dar conta, ele está na sujeição aos outros, agindo como se espera, como máquina, sem vontade própria ou reflexão. “O que publicamente se espera, mas não tem rosto, não se define como um sujeito, é o amorfo, o impessoal” (PIZZOLANTE, 2008, p. 74). O *Quem* pelo qual Heidegger se indaga é o ‘a-gente’ (Das Man), que é a dissolução do Dasein em todos os outros. O *quem* do Dasein no cotidiano é, ao final, ninguém.

2 Preferimos manter o termo no original, tal como na tradução de Fausto Castilho, contudo, preservaremos nas referências e nas citações de outros textos a terminologia adotada pelo autor. Já no que diz respeito aos textos citados em outra língua, todas as traduções são nossas.

3 O poder-ser mais próprio do Dasein é a possibilidade de ser si mesmo, de escolher ou recusar as possibilidades por si mesmo e não pelo ‘a-gente’.

Na impessoalidade, cada um é como o outro, o Dasein se entorpece na mesmice de uma vida em comum, torna-se massificado pelas ações que a sociedade exige. “El <man>, el impersonal, rinde culto a la banalidad media. Dispone em todas las materias de una medida ordinaria aplicable a todos los casos posibles”⁴ (WAEHENS, 1952, p.75). Desde crianças somos induzidos a criar hábitos, a construir cenários, engendrar os mesmos gestos, estabelecendo entre eles um elo que nos é familiar⁵. Assim também é a vida de Meursault, que se restringia ao trabalho automatizado e as folgas em que passava deitado ou vendo o movimento do bairro pela janela.

Na cotidianidade, o Dasein existe na impropriedade, já que ele não escolhe por si mesmo, ao contrário, ele se veste, come, lê e julga como toda a gente. E mesmo Meursault que aos domingos se mantém solitário vendo os transeuntes pela janela não faz senão repetir os atos do a-gente, que é também se afastar da “grande massa” (HEIDEGGER, 2012, p.365)⁶. Ao nivelar-se aos demais, o Dasein nivela também suas possibilidades, por isso podemos dizer que na cotidianidade, o Dasein é inautêntico (WAEHENS, p. 114). Mas inautenticidade não significa um modo de ser inferior, ela aponta para a possibilidade de outra dimensão do Dasein, uma dimensão em que esse ente pode ser si próprio. “Ser autenticamente significa, para o eis-aí-ser, ser aquilo que ele

⁴ “<A -gente>, o impessoal rende culto à banalidade média . Dispõe em todas as materias de uma medida ordinaria aplicável à todos os casos” (tradução nossa).

⁵ A ideia de familiaridade é um tema também recorrente na filosofia de Heidegger. É próprio do ser humano, do “Dasein”, enquanto “ser-no-mundo”, constituir ambientes, familiarizar-se, ocupar-se com as coisas que lhe cercam. Essa familiaridade não é, contudo, alcançada primeiramente pela compreensão teórica ou conceitual dos objetos, mas essencialmente por um saber prático, marcado pelo próprio lidar com os entes que nos vêm ao encontro no mundo.

⁶ Segundo Lukács, em *Ser e Tempo*, o pensamento e o comportamento do homem na cotidianidade aparecem empobrecidos e desfigurados. Heidegger analisa a vida cotidiana apenas pela ótica da ontologia, o que torna sua obra obsoleta, pois não faz nenhuma referência ao passado. A crítica de Lukács, portanto, se refere, sobretudo ao fato de Heidegger não situar o homem historicamente (LUKÁCS, 1966, p. 72). Além disso, o filósofo húngaro acusa Heidegger por inserir o homem no pessimismo a partir do seu conceito Decair (*Verfallen*). No entanto, é preciso ressaltar que Heidegger não atribui a essa terminologia conotação negativa ou algum tipo de juízo de valor. Sobre isso, ver *Ser e Tempo*, p. 493. Curioso notar que apenas da diferente percepção da cotidianidade, bem como das distintas filosofias, segundo Goldmann, Heidegger e Lukács possuem algo em comum: para ambos o mundo não está aí, como algo dado imediatamente para uma consciência cognoscente conhecê-lo e julgá-lo em seguida (GOLDMANN, 1973, p. 95).

propriamente é; ser inautenticamente, ao invés, quer dizer ser aquilo que ele propriamente não é” (MACDOWELL, p. 151).

Em seu comentário à *L'Étranger*, Jean-Paul Sartre afirma que Meursault é um de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu⁸ (SARTRE, 1947, p. 96, tradução nossa) e de fato, vemos ao longo do romance Meursault dizer o que pensa e silenciar-se frente ao próprio julgamento, contudo devemos ressaltar o aspecto ambíguo desse herói (idem, ibidem, p. 99). Meursault, sobretudo, descrito na primeira parte do romance, se comporta com indiferença em diversas situações: ao presenciar os maus tratos de Salamano ao seu cão, frente ao pedido de casamento de Marie ou ao fato de ser ou não amigo de Raymond Sintès (CAMUS, 1942, p. 52).

Ora, Meursault destoa dos outros homens por colidir seus atos com as expectativas sociais, todavia na cotidianidade, o ser-com-o-outro também pode apresentar “os correspondentes *modi* deficientes e indiferentes até a falta-de-respeito e a indulgência que guia a indiferença” (HEIDEGGER, 2012, p. 355). Assim, sua indiferença em relação ao seu caso amoroso, à sua amizade com Raymond também é um modo de lhe dar com o outro na cotidianidade. Meursault é um inautêntico, ou seja, encontra-se no modo habitual de existir, que é o modo da impropriedade. Isso se torna mais claro no que concerne a sua compreensão e reação diante da morte do outro.

Ao receber a notícia do falecimento de sua mãe, Meursault se preocupa imediatamente com o aborrecimento que isso causaria ao seu patrão, uma vez que teria que tirar a licença para enterrá-la. Já no enterro, Meursault não sabe dizer que idade ela tinha e diante do caixão, não se sente inibido em fumar. O herói camusiano se mostra alheio ao ritual do luto, a toda a representação social, como o velar, o encaixotar, o enterrar, etc. Tanto é assim que adormece durante o velório e após o enterro, sente-se feliz por voltar para casa⁹.

⁷ Por ser o Dasein o ente em que o ser se mostra, mas que também se recolhe, por ter como modo de ser a autenticidade e a inautenticidade, Ernildo Stein aponta para a importância do método fenomenológico que “consiste em mostrar aquilo que em seu próprio ato de manifestação se vela” (STEIN, 1973, p. 78).

⁸ “um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade por que não aceitam as regras do jogo”.

⁹ A indiferença de Meursault durante o velório e seu comportamento no dia posterior, ou seja, o seu não enlutamento será decisivo para sua condenação junto ao júri, após ter matado um árabe.

Além de se entediar do ritual de luto, da viagem que se viu obrigado a fazer, Meursault parece não vivenciar o luto, já que esse supõe um rompimento com as atividades corriqueiras, isto é, já que o luto é “um sério afastamento da conduta normal da vida”¹⁰ (FREUD, 2010, p. 129). O que não ocorre, tendo em vista que no dia seguinte a morte de sua mãe, Meursault não sente desconforto algum em desfrutar de um banho de mar com Marie, uma ex-colega de trabalho, de assistir a uma comédia e de levá-la para sua casa.

Ao receber de Raymond os pêsames pela morte de sua mãe, Meursault mostra uma reação impessoal e uma ideia da morte peculiar ao império do a-gente: “Il m’ a explique alors qu’il avait appris la mort de maman mais que c’était une chose qui devait arriver un jour ou l’autre. C’était aussi mon avis”¹¹ (CAMUS, 1942, p. 51). Na impessoalidade, a morte é um fato conhecido pelo Dasein, sabe-se que é um evento do qual ninguém escapa. A-gente morre. Assim, como aprendemos desde criança que enquanto seres vivos temos um ciclo: nascer, crescer, reproduzir e morrer. Mas esse conhecimento, essa “certeza” não diz respeito a nenhuma individualidade específica, mas sim ao impessoal, ao *Das Man*, ao a-gente, que pode ser qualquer um, exceto eu.

Em *A morte de Ivan Ilich*¹² os amigos de Ivan ao saber do seu falecimento suspiram aliviados, como se a morte, empírica para Ivan Ilich, não fosse para eles uma possibilidade: “Agora era ele quem tinha de morrer. Comigo vai ser diferente – eu estou vivo, pensava cada um deles” (TOLSTOI, 1997, p. 07). Saber e presenciar a morte alheia, como estar ciente de que a morte pode nos abordar de diversas maneiras são exemplos tão frequentes, “repetem-se tão comumente diante de nossos olhos, que não parece possível evitar que nosso pensamento se oriente para a morte” (MONTAIGNE, 2002, p. 145). Malgrado Montaigne anseie que a morte guie o nosso pensamento, o saber que se morre não é mais que um conhecimento abstrato, que não diz respeito a nenhum

¹⁰ Em seu célebre texto *Luto e Melancolia*, Freud descreve o luto como uma reação à perda de uma pessoa amada ou de alguma abstração que ocupava o seu lugar. Diferentemente da melancolia, no luto, o distanciamento das coisas corriqueiras, das atitudes normais para com a vida é superado sem a necessidade de intervenção médica (FREUD, 2010, p. 128).

¹¹ “Explicou-me então que soubera da morte da minha mãe, mas que era uma coisa, que mais dia ou menos dia, teria que acontecer. Era essa também minha opinião (tradução nossa)”.

¹² Novela de Tolstói, referida pelo próprio Martin Heidegger em *Ser e Tempo*, p. 699, nota 4.

ente em particular e por isso não implica qualquer ameaça ao Dasein (NUNES, 1986 p. 121).

A interpretação pública do Dasein diz: “a-gente morre”, porque dessa maneira um outro qualquer e a-gente mesma pode dizer com convicção: não sou cada vez precisamente eu, pois essa a-gente é ninguém. O “morrer” é nivelado numa ocorrência que afeta sem dúvida o Dasein, mas não pertence propriamente a ninguém (HEIDEGGER, 2012, p. 697).

Em ‘Um caso doloroso’, conto de James Joyce, a morte de Emily, ex-amante do Sr. Duffy, personagem central do conto, é anunciada no jornal com a mesma impessoalidade que a morte alheia é vivenciada pelas pessoas no dia a dia: “Mulher morre na Sidney Parade” (JOYCE, 2012, p. 107). Apesar de não se tratar apenas de uma manchete, constituindo-se como um caso empírico, é uma compreensão evasiva, uma certeza alheada, inautêntica, no sentido de não ser da existência própria do Dasein, mas do a-gente¹³. A grande questão, portanto, é pensar como o Dasein poderia compreender a morte em termos de autenticidade¹⁴ e se é possível vislumbrar em *L'Étranger* sinais dessa autenticidade em Meursault.

Experimentar a própria morte, como alerta de antemão Martin Heidegger (2012, p. 657), não é possível, posto que se na morte o Dasein atinge seu todo, ela lhe furta o seu “aí”, impossibilitando que ele a experimente, a compreenda, uma vez que ele já não “é” mais. A completude do Dasein, portanto, coincide com o seu desaparecimento. Por outro lado, se nossa morte é para nós um mistério, no parágrafo 47, Heidegger cogita que o Dasein por ser um ser-com os outros poderia obter a experiência objetiva da morte no findar do outro, que é tanto mais impositivo (HEIDEGGER, 2012, p. 657).

¹³ José Gaos afirma que na cotidianidade, na publicidade, o “fato” da morte não é algo conveniente de se falar, é algo que deve ser esquecido (1951, p. 65.).

¹⁴ É importante notar aqui que Heidegger, a partir do parágrafo 46 de *Ser e Tempo*, se perguntará pela totalidade do ser do Dasein e pela possibilidade dessa ser alcançada na morte. Isso porque a preocupação (Sorge) que seria a totalidade do todo-estrutural do Dasein (HEIDEGGER, 2012, p. 653) apresenta em si uma contradição, pois, enquanto preocupação, o Dasein é o ser-adiantado-de-si-mesmo, ele é suas possibilidades, seu poder-ser, ou seja, ele é aquilo que lhe falta, que não é ainda efetivamente.

No entanto, isso não garante a compreensão ontológica da morte, pois a mesma impossibilidade de experimentar sua própria morte ocorre ao outro Dasein, que alcançando sua totalidade na morte, já não-é-ser-aí. Não é o caso de imaginar que o significado da morte do outro seja a mera passagem do fim do modo de ser do Dasein ao início do modo de ser subsistente (*Vorhandenen*). Isso por que, Heidegger defende que mesmo o cadáver é mais que uma coisa material que não tem vida, “com ele vem-de-encontro um *não-vivo*” que perdeu a vida¹⁵(*idem, ibidem*, p. 659).

Prova de que o finado é mais que uma coisa sem vida são os cuidados que se tem com ele, rendendo-lhe homenagem nos ritos fúnebres, que se diferem do mero manusear, do ocupar-se com um objeto. A relação com o morto não é a mesma que se estabelece com um utilizável no mundo.

Permanecendo com ele no luto de recordação, os sobreviventes estão *junto a ele e com ele*, em um *modus* da preocupação-com-o-outro, a reverenciá-lo. [...] O finado abandonou e deixou para trás o nosso “mundo”. A partir *desse mundo*, os que ficam ainda podem *ser com ele* (HEIDEGGER, 2012, p. 660-661).

Embora Heidegger atente para o fato de que a morte revele uma perda para aqueles que sobrevivem, não podendo elucidar nada sobre aquele que se evade, o que lhe interessa, em termos ontológicos, não é a relação que permanece entre o Dasein que ficou e o que deixou nosso mundo, ou seja, entre os sobreviventes e o ainda-Dasein do finado¹⁶.

Ainda que estejamos presentes no findar do outro ou que possamos morrer em sacrifício dele, “ninguém pode tomar de um outro o seu morrer” (HEIDEGGER, 2012, p. 663). Se não se morre a morte do outro, se morre a própria morte e o Dasein deve assumir o seu morrer.

¹⁵ Heidegger chega a afirmar que pelo fato do cadáver poder ser objeto de um estudo anatômico, mantém-se a tendência de entendê-lo a partir da ideia de vida (HEIDEGGER, p. 659). Mas isso não caberia também aos demais animais e que, no entanto, não são ao modo de ser do Dasein?

¹⁶ Tendo em vista que o ser-com-os- outros significa ser-no-mundo, quando um Dasein morre, o sobrevivente, o enlutado, continua a ser com ele, na medida em que é-no-mundo que o outro abandonou. Para Derrida, “La mort declare chaque fois la fin du monde en totalité, la fin de tout monde possible, et chaque fois la fin du monde comme totalité unique” (DERRIDA, 2003, p. 9).

Nesse sentido, o que interessa a Heidegger é a morte pensada como um acontecimento apropriativo, ou seja, ela me é cada vez mais própria e intransferível. O morrer é pessoal, singular e solitário¹⁷.

A experiência angustiante da morte enquanto possibilidade mais própria do Dasein é descrita por Ivan Ilitch, quando esse descobre sua doença. Ivan vê o mundo do a-gente desmoronar, vê ruir a tranquilidade que a impessoalidade da morte lhe dava. É com angústia que ele irá repassar na memória os silogismos que aprendera: “Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal”. Toda a formalidade e a impessoalidade dessas proposições não lhes diziam respeito. Afinal, quem é Caio senão uma mera abstração que jamais poderia traduzir suas vivências e suas expectativas. “Por acaso era Caio quem beijava a mão de sua mãe e escutava o suave barulho da seda de suas saias?” (TOLSTOI, 1997, p. 63).

A proposição “Os homens são mortais”, enquanto universal, inclui a todos, mas de um modo abstrato, quase impalpável. Da mesma forma, Caio (o sujeito da conclusão do argumento) é um nome próprio, no entanto no silogismo é cambiável por qualquer outro nome. Ou como reclama Ivan: não é senão uma abstração, sem existência concreta.

Em *L'Étranger*, a morte deixa de se apresentar de modo trivial, o “a-gente morre” se desmorona (HEIDEGGER, 2012, p. 699) a partir do momento em que Meursault, envolvido em uma briga com rivais de Raymond, mata um árabe na praia. Ele compreende que havia destruído o equilíbrio do dia, ao atirar quatro vezes sobre um corpo inerte (CAMUS, 1942, p. 87). O que não quer dizer que houvesse refletido sobre a morte do outro, nem no sentido moral, como arrependimento, nem no sentido ontológico, do significado próprio do ato de morrer. Mas o momento indica que o que ele anteviu era a própria desgraça¹⁸.

¹⁷ Sartre tecerá duras críticas a definição da realidade humana como *Sein zum Tode* (ser-para-a-morte), e ao “jogo de prestidigitação” de Heidegger. Segundo o filósofo francês, Heidegger cai em um círculo vicioso ao atribuir, primeiro, singularidade, individualidade à morte de cada um de nós, à morte do Dasein e, em seguida, usar essa mesma singularidade que é incomparável, incomensurável para individualizar o próprio Dasein (SARTRE, 2005, p. 654).

¹⁸ Na estrutura formal de *L'Étranger* encontramos um aspecto dualista, o romance é marcado por duas partes bem distintas: na primeira parte, Meursault é o homem mergulhado na indiferença e na cotidianidade. Na segunda, ele volta-se para o seu ser, pensa a respeito da sua existência e de sua morte.

E, de fato, por seu crime e, sobretudo, por sua conduta frente ao velório de sua mãe (Meursault não chorou), o júri o considerará culpado, condenando-o a pena capital. Aqui, podemos observar que a morte, que até então não desempenhava nenhum papel significativo na vida desse homem, irá tomá-lo por inteiro, de tal modo que ele irá desassossegado concluir: “Eh bien, je mourrai donc.”¹⁹(CAMUS, 1942, p. 160).

No momento em que se depara com a sua condenação à morte por parte do tribunal, com o fato inelutável de ter sua cabeça cortada, como sugere o próprio presidente do júri, Meursault passa grande parte dos seus últimos dias de vida tentando encontrar uma saída para o inevitável, procurando um modo de escapar ao “mecanismo implacável”, pensando com frequência que seu recurso poderia ser aceito, o que, aliás, não acontece²⁰.

Meursault tem consciência: “De le fond, je n’ignorais pas que mourir à trente ans ou à soixante-dix ans importe peu puisque, naturellement, dans les deux cas, d’autres hommes et d’autres femmes vivront, et cela pendant des milliers d’années”²¹ (CAMUS, 1942, p. 160). Mas embora estivesse claro, tudo fosse explicável e compreensível havia, sim, uma diferença entre 30 e 70. E o frêmito terrível que Meursault sentia: era pensar nesses 40 anos que faltariam para ele viver.

De fato, todos estavam condenados à morte, como o próprio padre irá dizer a Meursault antes da execução de sua sentença, mais cedo ou mais tarde ninguém se esquivaria da terrível engrenagem. Mas essa certeza insolente assolava a alma de Meursault, tratava-se agora da certeza da *sua* morte, de *sua* possibilidade mais própria e também insuperável. Como e quem pode escapar à morte? Por outro lado, como viver sem esperança e com o pensamento de que vai morrer “totalmente”? (*idem, ibidem*, p. 165). Assim Meursault reflete:

¹⁹ “Pois bem, eu morrerei, então”.

²⁰ Essa passagem assemelha-se, de certo modo, a procura angustiante de Ivan Ilitch para salvar-se, para escapar da morte.

²¹ “no fundo não ignorava que morrer aos 30 anos ou aos 70 tivesse pouca importância, pois, naturalmente, nos dois casos, outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos”.

J'écoutais mon coeur. Je ne pouvais imaginer que ce bruit qui m'accompagnait depuis si longtemps pût jamais cesser. J'en ai jamais eu de véritable imagination. J'essayais pourtant de me prolonger une certaine seconde où le battement de ce coeur ne se prolongerait plus dans ma tête. Mais en vain. (CAMUS, 1942, p. 158)²².

Meursault se angustia, vislumbra seu ser para-a-morte-mais-próprio, o que não poderia ter ocorrido antes, uma vez que vivia imerso na impessoalidade. Essa angústia “não é um “fraco” e contingente estado-de-ânimo qualquer do indivíduo” ou um temor diante do falecimento (FIGAL, 2005, p. 207), mas, o “encontrar-se-fundamental do Dasein, ela é abertura de que o Dasein existe como ser projetado *para* o seu final”. (HEIDEGGER, 2012, p. 693).

Saber-se projetado para o seu final é angustiante e é justamente na angústia²³ que o Dasein é posto diante de si mesmo e do seu poder ser mais próprio, não podendo mais, como na cotidianidade, encobrir a mais própria, irrelacional e intransponível possibilidade do seu ser (STEIN, 2005, p. 61), possibilidade essa, insuperável (HEIDEGGER, 2012, p. 701). O Dasein enquanto ser-para-a-morte (*Sein zum Tode*) entende que existe para o seu fim, para o nada.

Meursault, em sua cela, aguarda o instante da execução e como nenhum outro está frente à sua possibilidade mais extrema, a possibilidade da sua inexistência, da sua impossibilidade. “A morte é a possibilidade da impossibilidade de todo comportar-se para...de todo existir” (HEIDEGGER, 2012, p. 721). Por isso, ela é a possibilidade mais própria do Dasein, por que nela está em jogo todas as suas possibilidades, ou melhor, está em questão o seu próprio ser.

O morrer deve assumi-lo todo Dasein cada vez por sim mesmo. A morte, na medida em que “é”, é essencialmente cada vez a minha. E ela significa sem dúvida uma peculiar possibilidade-de-ser, na qual está pura e simplesmente em jogo o ser que é cada vez próprio do Dasein” (HEIDEGGER, 2012, p. 663).

²² “Escutava meu coração. Não podia imaginar que esse barulho que me acompanhou há tanto tempo pudesse cessar. Eu não tive uma imaginação verdadeira. Tentava, no entanto, representar-me um certo momento em que a batida desse coração não se prolongaria mais em minha cabeça. Em vão, contudo”.

²³ Segundo Stein, a angústia em Heidegger mostra por que o homem vive de modo inautêntico, ou seja, em fuga. Para Stein, esse conceito desempenha na obra de Heidegger uma espécie de cogito, o lugar onde a verdade se põe (STEIN, 2006, p. 73).

A morte não pode ser vista, portanto, como um evento que ocorre de fora, como um acontecimento que nos “alcança” em certo momento, tal como a “Morte Rubra”, no conto de Edgar Alan Poe²⁴, que persegue o Príncipe Próspero exteriormente e o alcança no último dos salões do Castelo. Mas a “Morte Rubra” é significativa no sentido de que dela não se pode escapar, ela é possível a todo e qualquer instante, a todo e qualquer Dasein, ainda que ele seja príncipe e próspero.

Diante da constatação de que o Dasein alcança sua autenticidade no entendimento de que é ser projetado para o fim, não é o caso de se apelar para uma metafísica da morte, em pensar como as coisas seriam se houvesse vida após a morte ou, ainda, procurar nela o sentido da mal existente na vida humana.

As perguntas sobre como e quando a morte “entrou no mundo”, que “sentido” ela pode e deve ter como mal e sofrimento no todo do ente pressupõem necessariamente um entendimento não só do caráter-de-ser da morte, mas toda a ontologia do ente em sua totalidade e particularmente a elucidação ontológica do mal e da negatividade em geral (HEIDEGGER, 2012, p. 685).

Depois de encontrar sua verdade, Meursault, no entanto, não a renuncia em nome de metafísicas consoladoras ou de ideias transcendentais, por isso responde com certa ironia ao padre que irá visitá-lo na prisão, quanto ao desejo de existir uma outra vida:

Je lui ai répondu que naturellement, mais cela n'avait pas plus d'importance que de souhaiter d'être riche, de nager très vite ou d'avoir une bouche mieux faite. C'était du même ordre. Mais lui m'a arrêté et il voulait savoir comment je voyais cette une vie. Alors, j'ai crié: Une vie où je pourrais me souvenir de celle-ci (CAMUS, 1942, p. 168)²⁵.

²⁴ Conto intitulado “A máscara da morte rubra” (POE, 2005).

²⁵ Eu lhe respondi que naturalmente, mas que isso era tão importante quanto desejar ser rico, nadar muito depressa ou ter uma boca mais perfeita. Era da mesma ordem. Mas ele me deteve e desejou saber como eu imaginava essa outra vida. Então lhe gritei: - Uma vida na qual eu pudesse me lembrar desta vida”.

Se sob essa ótica Meursault recusa qualquer consolo ou explicação dogmática para o sentido de sua existência, Albert Camus se distancia de Heidegger, à medida que atribui à morte um caráter injusto e absurdo. O que para Heidegger não tem razão de ser sem uma investigação prévia do caráter-de-ser da morte e sem uma compreensão do significado ontológico do mal.

A morte é um dos temas centrais na obra de Camus, já presente em seus primeiros escritos. Em *O avesso e o direito*, a verdade da morte é expressa sem dissimulações:

Bela verdade. Uma mulher que se abandona para ir ao cinema, um velho que não é mais ouvido, uma morte que nada resgata, e, então, do outro lado, toda a luz do mundo. Que diferença faz isso, se tudo se aceita? Trata-se de três destinos semelhantes e, contudo, diferentes. A morte para todos, mas a cada um a sua morte. (CAMUS, 2003a, p. 55-56)

Em *O Homem Revoltado*²⁶, obra mais tardia, Camus se refere à nossa condição como “injusta e incompreensível”, justamente pelo fato de ela ser marcada pela iminência de uma morte futura. A condição humana é definida pela dor da morte generalizada (2003b, p. 40), que se caracteriza como injusta na medida em que não nos apresenta uma justificativa, ao contrário, se impõe à revelia, independente do homem e de sua vontade²⁷. É, enfim, algo que jamais poderá ser sanado, banido, suprimido. Frente à essa certeza – a certeza da morte – não faz diferença se indagar pelo porquê ou para quê.

Embora Camus atribua um juízo de valor à morte e Meursault possa ser pensando como um herói revoltado com sua condição mortal, concluímos que isso não impede que ele seja tido como um ser autêntico, no sentido heideggeriano do termo, pois à medida que toma consciência da possibilidade da sua morte, possibilidade que lhe é mais própria e irremediável, ele insurge da cotidianidade, onde seu ser-para-a-morte se mantinha escondido na impessoalidade e na inautenticidade.

²⁶ Obra em que Camus se ocupa da revolta, mostrando que ela pode nos oferecer um juízo de valor.

²⁷ Para Camus, a morte é “o abuso supremo” (2004, p. 104), “um ato revoltante, um ato que reenvia a um culpado, que é preciso perseguir e denunciar” (MOUNIER, 1972, p. 75).

REFERÊNCIAS

- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942.
- _____. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *O Averso e o Direito*. Rio de Janeiro: Record, 2003a.
- _____. *O Homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.
- COLETTE, Jacques. *Existencialismo*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin do monde*. Paris: Galilée, 2003.
- _____. *Heidegger et la question*. De l'esprit et autres essais. Paris: Galilée, 1987.
- FIGAL, Günter. *Martin Heidegger: Fenomenologia da liberdade*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Obras Completas*. Volume 12. Tradução Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- GAOS, Jose. *Introduccion a el ser y el tiempo de Martin Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. *Lukacs et Heidegger*. Pour une nouvelle philosophie. Paris: Editions Denoël, 1973.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. *Qu'est-ce que la Métaphysique?* Paris: Gallimard, 1951.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Estetica II*. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1966.
- MACDOWELL, João. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger*. Ensaio de caracterização do modo de pensar "Sein um Zeit". São Paulo: Herder, 1970.
- MAUROIS, André. *De Proust a Camus*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1965.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MOUNIER, Emmanuel. *A esperança dos desesperados*. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. Tradução Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. Filosofia e Poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

PIZZOLANTE, Romulo. *A essência humana como conquista*. O sentido da autenticidade no pensamento de Martin Heidegger. São Paulo: Annablume, 2008.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução e adaptação Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations, I*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *O Ser e o Nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução Paulo Perdigo. Petrópolis: Vozes, 2005.

STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre "Ser e Tempo"*. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Sobre a verdade*. Lições preliminares ao Parágrafo 44 de Ser e Tempo. Ijuí: Unijuí, 2006.

_____. *Questão do método na filosofia*. Um estudo do modelo heideggeriano. São Paulo: Duas cidades, 1973.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Iltich*. Tradução Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.

WAELEHENS, Alphonse. *La filosofia de Martin Heidegger*. Madrid: Instituto "Luis Vives" de Filosofia, 1952.

O jovem Camus à luz de Blaise Pascal: grandeza, miséria, tédio, divertimento e a moral dos costumes no ensaio *O Verão em Argel*

Leandson Vasconcelos Sampaio

Universidade Federal do Ceará

Em seu ensaio intitulado *O Verão em Argel* presente em seu livro de ensaios *Núpcias* (1939), que Albert Camus (1913-1960) escreve em 1936, aos 23 anos, o então jovem escritor franco-argelino, que mais tarde receberia o Prêmio Nobel de Literatura, abre espaço para a reflexão filosófica em sua narratividade carregada de imagens de sua vivência particular a partir da sua forma livre e ziguezagueante, forma esta consagrada pelo francês do século 16 Michel de Montaigne (1533-1592)¹, que influenciou Camus, assim como Blaise Pascal (1623-1662) e os *moralistes* franceses do século 17². À luz do texto “Pascal e Camus: o pensamento dos limites” e da tese de doutorado “O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus” de Emanuel Ricardo Germano, observamos esta aproximação entre Albert Camus e Blaise Pascal e notamos que, a bem da verdade, desde os escritos de ju-

¹ “O ensaio literário (...) assume a sua distância com os discursos científicos ou teóricos. Conforme ao uso instituído por Montaigne, o ensaio livre funciona essencialmente segundo uma retórica do eu: o enunciador apresenta-se como uma subjetividade ativa que explora a partir do seu vivido e da sua afetividade. O seu pensamento não é dado como constituído, mas como em vias de se fazer e testando as suas possibilidades face ao real. A progressão de um ensaio literário é descontínua e frequentemente tortuosa: a escritura deixa sentir as hesitações, os recursos e os saltos de um pensamento ziguezagueante.” (DENIS, 2002: 93-94.).

² Os temas trabalhados neste trabalho encontram-se também em Montaigne e nos *moralistes*, entretanto, optamos por relacioná-los apenas com Blaise Pascal devido aos limites do trabalho.

ventude, Camus escreve com influência dos pensamentos pascalianos, o que Jean-Paul Sartre (1905-1980) identificará em 1943 em seu ensaio *A explicação de O Estrangeiro*: “Camus coloca-se na grande tradição desses moralistas franceses a que Andler chama com razão os precursores de Nietzsche;” (SARTRE, 2005: 88-89), afirmando também que, para ele, Camus é influenciado pelo pessimismo clássico francês, sobretudo, Pascal³. Neste horizonte, pretendemos mostrar como a filosofia camusiana presente em seus ensaios desde a juventude está relacionada com os pensamentos pascalianos, com categorias que estão inseridas também em uma certa tradição de pensadores franceses, tanto em sua forma metodológica, quanto em seu conteúdo.

Podemos notar em primeiro lugar que o jovem franco-argelino Albert Camus ao descrever em seu ensaio literário a capital argelina como um lugar “(...) que da ao homem que alimenta seu esplendor e sua miséria a um só tempo. (...)” e que percebe o paradoxo de que “(...) a riqueza sensual que possui qualquer homem sensível desta terra coincida com a mais extrema privação. (...)” (CAMUS, 1979: 27), ele toca nos temas pascalianos da *grandeza* e da *miséria*, tematizando assim paradoxos da condição humana, pois, como diz Pascal em seus *Pensamentos*: (Br.⁴ 409). “A grandeza do homem é tão visível que se tira mesmo de sua miséria”. (PASCAL, 1979: 133)⁵. Ou seja, diante da miséria social de seu povo, o jovem Camus enxerga ao mesmo tempo uma grandeza paradoxal e amarga, como continua ao questionar, em

³ “Na verdade, estes temas não são muito novos, e Camus não os apresentam como tal. Foram enumerados, desde o século XVII, por uma espécie de razão seca, curta e contemplativa, que é tipicamente francesa: constituíram lugares-comuns no pessimismo clássico. Não é Pascal que insiste na ‘infelicidade natural da nossa condição débil mortal e tão miserável que nada nos pode consolar quando pensamos nela de perto’? Não é ele que põe a razão no seu lugar?”. (SARTRE, 2005: 88).

⁴ O “Br.” indicará aqui que usaremos a numeração da edição de Brunschvicg.

⁵ Assim como também no fragmento Br. 416 dos *Pensamentos*: “*Grandeza e Miséria* – Como a miséria se infere da grandeza, e a grandeza da miséria, uns concluíram pela miséria, quanto mais quando por prova tomaram a grandeza e como outros concluíram pela grandeza, com tanto mais força quanto concluíram da própria miséria, tudo o que os primeiros puderam dizer para mostrar a grandeza só serviu de argumento aos segundos para concluir pela miséria, pois somos tanto mais miseráveis quanto de mais algo caímos; e outros, ao contrário. Foram levados uns contra os outros por um círculo sem fim: sendo certo que, à medida que os homens se esclarecem, tanto acham grandeza quanto miséria no homem. Numa palavra, o homem sabe que é miserável. Ele é, pois, miserável, de vez que o é; mas é grande, de vez que o sabe.” (PASCAL, 1979: 135.).

forma de solilóquio, na sequencia do parágrafo: “Não existe verdade alguma que não traga consigo um travo de amargura. Nesse caso, por que espantar-se de que eu seja capaz de amar mais do que nunca a fisionomia desta terra quando estou junto aos seus homens mais pobres? (...)” (CAMUS, 1979: 27). Desse modo, ao tematizar em *O Verão em Argel* o tema da miséria social que assolava o seu povo no Norte da África, Camus descreve dois pontos extremos, a *grandeza* e a *miséria*, o que também nos remete à frase do filósofo e matemático francês do século 17 que Camus usará mais tarde como epígrafe de *Cartas a um amigo alemão* (1943): (Br. 353) “Não mostramos nossa grandeza ficando numa extremidade, mas tocando as duas ao mesmo tempo e enchendo todo o intervalo.” (PASCAL, 1979: 124). Com efeito, podemos notar que na narratividade que ilustra em imagens o cotidiano argelino, ao estar ao lado das pessoas mais pobres, além de denunciar a miséria social de seu povo, Camus identifica uma amarga verdade que toca dois extremos ao mesmo tempo, como na metodologia pascaliana.

Outro tema da antropologia pascaliana que também se refere a extremos, que encontramos no ensaio inserido em *Núpcias*, é o *tédio*, como percebemos no seguinte trecho: “Mas no outro extremo da cidade, o verão já nos oferece, em contraste, suas outras riquezas: refiro-me a seus silêncios e a seu tédio.” (CAMUS, 1979: 30). Sobre o tédio, afirma Pascal em seus *Pensamentos*: (Br. 139) “(...) E mesmo que nos sentíssemos bem protegidos por todos os lados, o tédio, por sua autoridade privada, não deixaria de sair do fundo do coração, onde tem raízes naturais, e de nos encher o espírito com o seu veneno.” (PASCAL, 1979: 73). O tédio, para Pascal, faz parte da nossa condição, e, neste sentido, à luz da monografia de Ana Maria Sampaio Cançado intitulada “A moral do infinitismo: tédio e divertimento na condição humana segundo Blaise Pascal”, no capítulo intitulado “Tédio e Divertimento”, percebemos que, para Pascal, existe uma condição humana *entediante* que também desvela a nossa *miséria*:

No século XVII, *tédio* do ponto de vista pascaliano será entendido como angústia essencial, a impossibilidade de mobilidade, de autocontrole; um adoecimento da alma que é também por sua ordem original, o timoneiro do ser (...). No tédio, a natureza humana não dá acesso ao controle de si, no que Pascal acredita ao

tédio autoridade sobre o ser. Portanto, o tédio e o divertimento são barreiras que obstruem o conhecimento de si, indicando a miséria da condição do homem. Nada como o tédio, atinge o homem tão implacavelmente, por sua condição miserável. (CANÇADO, 2013: 36).

Desse modo, podemos observar que o *tédio* está em contraposição ao *divertimento* na obra pascaliana⁶, de modo que, para ele, faz parte da nossa condição tanto o *tédio* quanto o *divertimento*: (Br. 127) “Condição do homem: inconstância, tédio, inquietação.” (PASCAL, 1979: 70). Pascal utiliza-se também da imagem do soldado ou do lavrador para citar um exemplo da nossa condição de agitação: (Br. 130) “– *Agitação* – Quando um soldado se queixa das penas que teve, ou um lavrador, etc... obriguem-nos a ficar sem fazer nada.” (Ibidem). Assim, podemos notar que, para Pascal, faz parte da nossa natureza a busca pelos movimentos, pela agitação, o contrário da morte: (Br. 129) “Nossa natureza está no movimento; o inteiro repouso é a morte” (Ibidem). Neste horizonte, na antropologia pascaliana, um dos aspectos da *condição humana* é o *tédio* e o esforço para fugir dele com os *divertimentos*, pois o tédio nos é insuportável na medida em que nos lembra do nosso *vazio*: (Br. 131) “ – Tédio – Nada é mais insuportável ao homem do que um repouso total, sem paixões, sem negócios, sem distrações, sem atividade. Sente então seu nada, seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência e seu vazio. (...)” (Ibidem). Na perspectiva pascaliana, os *divertimentos* são as nossas atividades em geral que nos fazem escapar do *tédio* e se *esquecer* do nosso *vazio*. Diz Pascal: (Br. 137) “Se examinar todas as ocupações particulares, basta incluí-las nos divertimentos.” (PASCAL, 1979: 71). Ou seja, para Pascal, o *divertimento* se inclui nas atividades humanas em geral, que fazem esquecer-nos da nossa *condição miserável* e a nossa *finitude*, pois (Br. 167) “ – As misérias da vida humana criaram tudo isso: como eles viram isso, escolheram o divertimento” (PASCAL, 1979: 79) e como diz em outro fragmento dos *Pensamentos*: (Br. 168) “ – Divertimento – não tendo conseguido curar a morte, a miséria, a ignorância, os homens lembram-se, para ser

⁶ Alguns fragmentos que também fazem parte do enlace tédio-divertimento: cf. Br. 132 Br. 135. Br. 136. Br. 139. Br. 140. Br. 141. Br. 142. Br. 143. Br. 145. Br. 146. Br. 148. Br. 153. Br. 164. Br. 165. Br. 166. Br. 167. Br. 168. Br. 170. Br. 171. Br. 174. Br. 180. Br. 181. Br. 183. Br. 355.

felizes, de não pensar nisso tudo.” (Ibidem). Neste horizonte, podemos notar que, para Pascal, o divertimento traz consigo certa *negatividade*⁷ e tem uma função de *esquecimento*, pois queremos ser felizes, apesar da *miséria* e da *morte*, mas como não o podemos, não pensamos sobre: (Br. 169) “(...). Não obstante essas misérias, o homem quer ser feliz, e não pode deixar de querer sê-lo. Como fará então? Fora preciso, para tanto, tornar-se imortal, não o podendo, lembrou-se de não pensar no caso”. (Ibidem). Diz também Pascal nos *Pensamentos*: (Br. 166). “ – Divertimento – É mais fácil suportar a morte, quando não se pensa nela, do que pensar na morte sem perigo.” (Ibidem). Nesta perspectiva, como podemos observar, para Pascal, os *divertimentos*, as atividades humanas em geral, nos fazem esquecer-nos da nossa *finitude*, da *morte*, fazendo que a vida seja mais suportável. Com efeito, Blaise Pascal sustenta o paradoxo da *condição humana* que mostra em meio à alegria nossa condição miserável⁸ que é esquecida, como afirma Ana Maria Sampaio Cançado:

Para Pascal, *Divertimento* é tudo aquilo que faz com que o homem evite pensar na própria condição miserável, com ilusões da razão. A ideia do *divertimento* estará presente na antropologia pascaliana como um paradoxo; no divertimento o homem não pensa em sua condição verdadeira – miserável e insuficiente, nem pensa na morte, inevitável. Para Pascal, percebendo a própria incapacidade e insuficiência, os homens inventam o meio para não sucumbir ao que lhes é inerente: a miséria, a finitude. Melhor esquecer e esquecer que esqueceu. (CANÇADO, 1979: 39).

⁷ “A expressão ‘*divertissement*’, do francês, data do século XVII, tem origem no jargão militar e significa em essência, fazer manobras estratégicas, desviar de inimigos, desviar de obstáculos indesejáveis, divertir-se, alienar-se. O verbo divertir é bastante utilizado no francês e, portanto, terá diversos sentidos para o termo, o que nos ajuda a notar a transformação notada por Pascal na ideia de observar o divertimento, que a princípio aponta o positivo, mas neste autor, encontra sua face também da negatividade”. (CANÇADO, 2013: 44).

⁸ (Br. 171) “ – *Miséria* – A única coisa que nos consola das nossas misérias é o divertimento e, no entanto, essa é a maior das nossas misérias. Com efeito, é isso que nos impede principalmente de pensar em nós e que os perde insensivelmente. Sem isso, ficaríamos desgostosos, e esse desgosto nos levaria a procurar um meio mais sólido de sair dele. Mas o divertimento alegra-nos e leva-nos insensivelmente à morte”. (PASCAL, 1979: 80).

Camus não utiliza em *Núpcias* o termo em francês “divertissement”, mas sim “amusements”⁹, entretanto, com o mesmo sentido pascaliano encontramos em *O Verão em Argel* na descrição do cotidiano do povo argelino também esta ideia de que o *divertimento* afasta o *tédio* e leva os homens a esquecerem da morte, quando Camus descreve os cinemas¹⁰, o *dancing*¹¹, os banhos de mar¹², que servem como refúgio para um povo colonizado em um lugar que segundo Camus “tudo o que diz respeito a morte é considerado ridículo e odioso” (CAMUS, 1979: 34-35). Diz Pascal nos *Pensamentos*: (Br. 146) “(...) Ora, em que pensa o mundo? Apenas em dançar, em tocar alaúde, em cantar, em fazer versos, em jogar argolinhas, etc...” (PASCAL, 1979: 77). Neste sentido, para o filósofo francês do século 17, o divertimento tem a função também de nos desviar, de nos distrair das preocupações para esquecermo-nos da nossa *condição miserável*, como afirma nos seus *Pen-*

⁹ Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/noces/camus_noces.pdf> p. 32. Acesso em: 15 de Outubro de 2014. 15:00h.

¹⁰ “Nos cinemas de bairro, em Argel, costuma-se vender, de vez em quando umas pastilhas de menta que trazem, gravado em letras vermelhas, tudo o que é necessário para o nascimento do amor. 1. Perguntas: ‘Quando casarás comigo?’; ‘Me amas?’; 2. Respostas: ‘Loucamente’; ‘Na primavera’. Após ter preparado o terreno, passam-se as tais pastilhas à vizinha do lado, que responde da mesma forma ou, então, limita-se a fazer-se de desentendida. Em Belcourt, tem-se visto casamentos serem decididos assim e se comprometerem vidas inteiras graças a esse simples intercâmbio de confeitos mentolados. Isso descreve bem o povo-criança desta terra”. (CAMUS, 1979: 33).

¹¹ “(...) Na praia Padovani, o *dancing* está aberto todos os dias. E é nessa imensa caixa retangular com toda a extensão aberta para o Mediterrâneo que a juventude pobre do bairro dança até a noite. Muitas vezes deixo-me ficar ali, à espera de um certo instante singular. Durante o dia, a sala é protegida por pára-ventos feitos de tábuas inclinadas. Quando o sol desaparece, retiram-nas. E, então, a sala se enche de uma luz verde, proveniente do brilho duplo do céu e do mar. Quando se está sentado longe das janelas, vê-se apenas o céu e, como se fossem sombras chinesas, os rostos dos dançarinos vão passando, cada um por seu turno. Algumas vezes, é uma valsa que se está a tocar; (...)”. (CAMUS, 1979: 31-32).

¹² “Em Argel, nunca se diz ‘tomar um banho’, mas ‘dar-se um banho’. Não falemos mais nisso. Em geral, toma-se banho no porto e vai-se repousar sobre as boias. Quando se passa por perto de uma delas, onde já se encontra uma bela garota, costuma-se gritar aos companheiros: ‘Eu não disse que era uma gaivota?’. São demonstrações de alegria saudável que constituem, aliás, o ideal dessa gente jovem, cuja maior parte continua levando a mesma vida durante o inverno. Diariamente, ao meio-dia, vão todos tomar sol, nus, e comem ali mesmo um almoço frugal. Isso não significa que tenham lido as prédicas enfadonhas dos naturalistas, esses protestantes da carne (há uma sistemática do corpo que é tão exasperante quanto a do espírito). Simplesmente ‘sentem-se bem ao sol’. Jamais se encarecerá suficientemente a enorme importância desse hábito para a nossa época. (...)”. (CAMUS, 1979: 28).

samentos: (Br. 142) “(...) Bem sei que desviar alguém de suas misérias domésticas, enchendo-lhe todos os pensamentos com a preocupação de dançar bem, é torna-lo feliz. (...)” (PASCAL, 1979: 75). Ou seja, para Pascal, as *distrações* do cotidiano nos fazem esquecer-se da morte para tentarmos sermos felizes: (Br. 183) “ – Corremos sem nos preocupar para o precipício, quando colocamos algo a frente de nós que o impeça de vê-lo.” (PASCAL, 1979: 81). Nesta perspectiva, em *O Verão em Argel*, notamos que a morte traz consigo certa repulsa, que é afastada pelos *divertimentos* do cotidiano que levam a *esquecer da morte* e a *miséria* cotidiana, como percebemos no seguinte trecho:

Há povos nascidos para o orgulho e para a vida. São esses justamente os que alimentam a mais extraordinária vocação para o tédio. A esses povos também o sentimento da morte inspira a maior repulsa. Se excluirmos a alegria dos sentidos, os divertimentos desse povo são idiotas. O clube de bochas, os banquetes entre amigos, o cinema, a preço de três francos a entrada, e as festas comunais tem bastado, desde há muito, para a recreação dos maiores de trinta anos. Os domingos de Argel são dos mais sinistros que existem. (CAMUS, 1979: 34).

Em *O Verão em Argel* o jovem Camus também narra que diante da morte, próximo aos cemitérios, a juventude do bairro árabe de Belcourt ironicamente também se diverte¹³. “Tudo respira o horror de morrer, numa terra que convida à vida. No entanto, é justamente à sombra dos muros desse cemitério que a rapaziada de Belcourt marca seus encontros e que as moças se oferecem a beijos e carícias”. (CAMUS, 1979: 36). O cemitério, que traz a imagem da *morte* na narrativa camusiana, em Argel traz a imagem também do *divertimento*. No ensaio, vida e morte se entrelaçam em imagens do cotidiano do divertimento dos argelinos em meio ao cemitério¹⁴ e ironicamente o que seria tratado como trá-

¹³ Sobre juventude e o divertimento, comenta Pascal nos *Pensamentos*: (Br. 164) “ – Quem não vê a vaidade do mundo é bem vão em si mesmo. Mas, também, quem não a vê, exceto os jovens que estão todos no mesmo barulho, no divertimento e no pensamento do futuro? Mas tirai o seu divertimento e os vereis consumir-se de desgosto; sentem então o seu nada, sem conhece-lo; com efeito, é mesmo ser infeliz ficar numa tristeza insuportável logo que se está reduzido a uma autoanálise, sem ter uma diversão para seus males.” (PASCAL, 1979: 79).

¹⁴ “(...) Não conheço lugar tão hediondo quanto o cemitério do bulevar Bru, situado defronte a uma das mais belas paisagens do mundo. Um amontoado de mau gosto, cercado de muros enegrecidos e do qual se desprende a tristeza terrível que paira sobre esse recinto. ‘Tudo

gico, como no caso da morte, é tratado como motivo de brincadeira¹⁵. Ou seja, à luz de Pascal, percebemos que a narratividade do jovem Camus já demonstra que o *divertimento* é tratado como uma *fuga* da reflexão sobre a morte e a *condição* de *fragilidade*: (Br. 141) “ – Ocupam-se os homens com uma bola ou uma lebre; esse é o prazer, para os reis, inclusive.” (PASCAL, 1979: 75). Neste horizonte, podemos notar que, diferentemente da melancolia que assola os europeus em meio a um mundo gélido, no verão do povo argelino em meio ao cotidiano solar do Norte africano há espaço para que mesmo em meio a miséria haja alegria, cercada de certa ironia paradoxal.

E assim como Pascal escreve também sobre o povo, com as (Br. 313) “Opiniões sadias do povo. (...)” (PASCAL, 1979: 115), Camus também escreve sobre a perspectiva do povo em *O Verão em Argel*, descrevendo os seus costumes cotidianos. O costume, que para Pascal é o que nos acomoda a acreditar no que é justo, quando ele diz que (Br. 294) “(...) o costume faz toda a equidade unicamente por ser admitido. (...)” (PASCAL, 1979: 112), é o que determina a moral de acordo com o lugar em que se vive e se para ele (Br. 294) “(...) quase nada se vê de justo ou de injusto que não mude de qualidade mudando de clima. Três graus de elevação do pólo derrubam a jurisprudência. Um meridiano decide a verdade. (...)”, pode-se dizer que se o povo argelino, segundo Camus, é “(...) uma raça indiferente ao espírito. (...)” (CAMUS, 1979: 36), a sua moral é definida no cotidiano concreto em meio ao calor do verão argelino, que mesmo sem um culto do espírito possuem “(...) sua moral bem definida e caracterizada. (...)” (CAMUS, 1979: 34). Camus

passa’, dizem os ex-votos em forma de coração, ‘menos a saudade’. E todos insistem nessa eternidade irrisória que nos fornece, por pouco preço, o coração daqueles que nos amaram. São sempre as mesmas frases e servem para todos os desesperos. Dirigem-se ao morto, falando-lhe na segunda pessoa: ‘Nossa saudade jamais te abandonará’. Engano funesto, através do qual se atribuem um corpo e desejos àquilo que, na melhor das hipóteses, não passa de um líquido negro.”. (CAMUS, 1979: 35).

¹⁵ “(...) A brincadeira favorita dos papa-defuntos argelinos, quando vão com seus carros vazios, é gritar “Quer uma carona, beleza?” às jovens bonitas que se encontram pela estrada. Nada impede que se considere isso como um símbolo, ainda que desagradável. Também pode parecer blasfematório que, ao receber a notícia de um falecimento, se responda, piscando o olho esquerdo: ‘Coitado! Este nunca mais cantará!’. Ou, então, como aquela oranense que jamais amara o marido: ‘Deus me deu, Deus o tomou de volta’. Mas no final das contas, se não compreendo o que a morte possa ter de sagrado, percebo perfeitamente a distância que existe entre o medo e o respeito. (...)”. (CAMUS, 1979: 36).

na narratividade de *O Verão em Argel* cita os exemplos da moral do dia-a-dia deste povo e do seu “código de rua”:

(...) Não se pode “faltar” a própria mãe jamais. Faz-se respeitar a esposa nas ruas. Tem-se cuidado especial com a mulher grávida. Jamais se ataca a dois um adversário, porque isso seria “coisa de covardes”. Quem não observa esses mandamentos elementares, “é porque não é homem” e, assim, fica o assunto arrumado. Isso me parece certo e importante. Estamos ainda numa fase de manter ainda inconscientemente a observância desse “código de rua”, o único imparcial que conheço. (...). (CAMUS, 1979: 34).

Com efeito, diferentemente dos europeus que cultuam o espírito e buscam uma moral racionalista baseada em conceitos demasiado racionalizantes, em sua narratividade sobre o povo argelino, Camus demonstra que apesar disto, existe uma *moral* e uma *conduta* de vida para além da racionalidade, gerada no ceio do cotidiano de um povo que é oprimido pela *miséria* econômica, mas que por outro lado possui a sua *grandeza* também na forma de conduzir-se. Se para Pascal em sua antropologia (Br. 346) “O pensamento faz a grandeza do homem” (PASCAL, 1979: 123), Camus vê que para o povo argelino, a *grandeza*, a bem da verdade, está no culto do *corpo*, de modo que, assim como no método de Pascal em que ele rebaixa o homem a um simples (Br. 347) “caniço pensante” (PASCAL, 1979: 123) e mais fraco da natureza, que basta um simples vapor para mata-lo (Ibidem), mas depois exalta a sua grandeza, pois (Br. 420) “se ele se gaba, rebaixo-o; se ele se rebaixa, gabo-o; contradigo-o sempre até que o compreenda que é um homem incompreensível.” (PASCAL, 1979: 135), Albert Camus, a seu modo, mostra que a *grandeza* e a *dignidade* do rosto argelino estão no *corpo* e na sua busca de viver o presente perenemente e a sua indiferença pelo futuro é que faz também a sua *grandeza*. Em certo sentido, se para Blaise Pascal (Br. 164) “O homem é visivelmente feito para pensar; é toda sua dignidade e todo o seu mérito; e todo o seu dever consiste em pensar corretamente. (...)” (PASCAL, 1979: 76) e “(...) Toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento. (...) Trabalhem, pois, para bem pensar; eis o princípio da moral” (PASCAL, 1979: 124), para Camus o *mérito* e a *dignidade* do povo argelino não estaria na virtude do desenvolvimento do pensamento, mas nas virtudes do *corpo*. Assim,

se por um lado (Br. 143) “(...) é oco e cheio de baixeza o coração do homem.” (Ibidem), por outro lado há uma virtude que é a virtude do *corpo*, da *sensibilidade*. Em outras palavras, para Camus, a primazia do *corpo* é a virtude que se preza no povo argelino em meio ao sol das praias mediterrâneas, como vemos em *O Verão em Argel*:

Compreendo bem que semelhante povo não possa ser aceito por todos. A inteligência, aqui, não ocupa lugar especial, como na Itália. Esta é uma raça indiferente ao espírito. Tem o culto e a admiração do corpo. Disso derivam sua força, seu cinismo ingênuo e uma vaidade pueril, que lhe vale ser severamente julgada. Em geral, reprova-se a “mentalidade”, isto é, seu modo de ver e de viver. É certo, porém, que certa intensidade de vida não pode existir sem injustiça. Trata-se de um povo sem passado, sem tradição e, no entanto, não destituído de poesia – mas de uma poesia de que eu conheço bem a qualidade dura, carnal, isenta de qualquer espécie de ternura, idêntica à de seu céu, a única, na verdade, que me comove e me reintegra em mim mesmo. O contrário de um povo civilizado é um povo criador. Tenho a esperança insensata de que esses bárbaros que se estiram descuidadamente nas praias, talvez estejam, sem saberem, modelando o rosto de uma cultura em que sua grandeza do homem encontrará por fim o seu verdadeiro rosto. (...) (CAMUS, 1979: 36-37).

Desse modo, em *O Verão em Argel*, Camus ressalta a virtude de um povo que vive no presente e não em busca do futuro. A recusa de uma vida que se baseie no futuro e a afirmação do presente também toca no tema pascaliano com relação ao tempo, presente no Fragmento 172 dos seus *Pensamentos*¹⁶, pois para Pascal a infelicidade é impossível quando se vive em função do passado ou do futuro e esquece-se de viver o presente. Ou seja, para Camus, a virtude do povo argelino está na afirmação do presente, não adiando para uma vida futura, mostrando que em uma relação humana com a natureza pode haver também a felicidade, apesar do trágico da vida que não tem consolo nem es-

¹⁶ “(...) Que cada qual examine os seus pensamentos, e os achará sempre ocupados com o passado e com o futuro. Quase não pensamos no presente; e, quando pensamos, é apenas para tomar-lhe a luz a fim de iluminar o futuro. O presente não é nunca o nosso fim; o passado e o presente são os nossos meios; só o futuro é o nosso fim. Assim, nunca vivemos, mas esperamos viver, e, dispondo-nos sempre a ser felizes, é inevitável que nunca o sejamos. (PASCAL, 1979: 80).

perança. Neste sentido, a verdade que Camus enxerga na perspectiva do povo argelino está no presente concreto e na sua comunhão com a natureza, apesar da *miséria*, como na continuação do parágrafo:

(...) Este povo inteiro, voltado para o presente, vive sem mitos, sem consolo. Depositou todos os seus bens sobre esta terra, permanecendo desde então sem defesa contra a morte. Os dons da beleza física lhes foram prodigados. E, juntamente com eles, a singular avidez que sempre acompanha esta riqueza sem futuro. (...) Entre este céu e estes rostos para ele voltados, nada existe em que se possam fixar uma mitologia, uma literatura, uma ética ou uma religião, mas tão-somente, pedras, carne, estrelas e estas verdades que a mão consegue tocar. (CAMUS, 1979: 37).

Em resumo, podemos dizer que, a partir da influência do filósofo e geômetra francês Blaise Pascal, assim como de outros *moralistes* franceses, como La Rochefoucauld (1613-1680), La Fontaine (1621-1695), La Bruyère (1645-1696) e de Montaigne, desde os seus primeiros escritos, o jovem andarilho Albert Camus em sua narratividade ensaística fomenta a reflexão sobre a *condição humana* a partir da perspectiva da realidade concreta dos *costumes* cotidianos do mundo aonde vive, desvelando no cotidiano do seu território as relações entre *grandeza*, *miséria*, *tédio* e *divertimento*, revelando uma *moral* no cotidiano de um povo que afirma a vida no presente, apesar da relação próxima com a morte, havendo espaço também para a *felicidade*, na comunhão com o mundo, e, diferentemente de Pascal, fazendo também um elogio à corporalidade e à sensualidade, mostrada através da sensibilidade ensaístico-literária camusiana, buscando o equilíbrio entre a razão e a sensibilidade em seus escritos, passando das imagens para as reflexões, fazendo um contraponto às filosofias racionalizantes a partir de imagens do cotidiano concreto do seu povo, denunciando a sua *miséria*, mas desvelando também a sua *grandeza* em sua reflexão filosófica, que será desenvolvida e aprofundada mais tarde em outros ensaios.

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert. *Núpcias, O Verão*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____, *Noces*, Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/noces/camus_noces.pdf>. Acesso em: 15 de Outubro de 2014. 15:00h.

CANÇADO, Ana Maria Sampaio. *A moral do infinitismo: tédio e divertimento na condição humana segundo Blaise Pascal* – monografia defendida na Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza, 2013.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

GERMANO, Emanuel Ricardo. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo. 2008.

_____, *Pascal e Camus: o pensamento dos limites*. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2564549.pdf>>. Acesso em: 15 de Outubro de 2014. 14:00h.

PASCAL, Blaise, *Pensamentos*. Coleção *Os Pensadores* – tradução de Sérgio Milliet, 2ª Ed., São Paulo, Abril Cultural, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Explicação de O Estrangeiro*. Situações I. São. Paulo: Cosac Naify, 2005.

Silencio y Nihilismo desde la perspectiva de la obra de Albert Camus

Luis González García

Colegio Concepción. Chile

Si hay un testigo o narrador “privilegiado” de las vicisitudes de la condición humana, refrendada en un siglo frenético y convulsionado como lo fue el siglo XX, ése fue sin dudas, para nosotros, Albert Camus. Y es que la obra del intelectual francés logró constatar nos no sólo la desolación del absurdo o la reivindicación justa y necesaria de la rebeldía; sino que además fue capaz, según creemos, de esclarecernos las condiciones existenciales y/o espirituales que propician la vehemencia nihilista. Nihilismo que, según trataremos de dar cuenta, se atisba en un primer momento en la resignación silente del absurdo, y luego madura y se potencia en el mutismo sin apelación de un falso dilema del “todo o nada” que se ofrece como exigencia frenética de un sentido de vida extraviado. Por lo mismo, nuestro trabajo no es sólo sobre el pensamiento de un gran autor o escritor como lo fue Camus, sino sobre un “eticista”¹ que reflexiono moralmente desde la degradación espiritual propia de una época y humanidad en crisis.

En efecto, tal como la planteamos anteriormente, tratar de dar cuenta de la relación entre silencio y nihilismo en la obra de Albert Camus nos exigiría adentrarnos en la reconocida comprensión camu-

¹ Precisamente para J. L. Aranguren, Camus se convierte en unos de los moralistas, mejor dicho “eticistas”, según sus palabras, más coherentes de las letras francesas que lo hacen digno de estudio. Ver : *El Protestantismo y la Moral*; en *Obras Completas Vol. II*, Ed. Trotta S.A, Madrid, 1994, p. 150.

siana de una existencia sostenida en el desarraigo del hombre respecto a un mundo extraño e indiferente, como lo representa el hombre absurdo. Absurdo que sería, cabe mencionar, la confesión ya de sus propias experiencias y vida en Argelia, y que se presentaría como una contradictoria lucidez que se ofrecería a un espíritu que se forjó en un mediterráneo que ofrecía sensibilidad y conciencia: “el mediterráneo exige almas clarividentes, es decir, sin consolación. Pide que se haga un acto de lucidez, lo mismo que se hace un acto de fe”.²

Por ello Camus ya en sus primeras obras nos ofrece una comprensión lúcida, “tensional” de la vida que traslucen vivamente una sensibilidad, un pensamiento. No obstante, tal desengaño no podía sino exigir el silencio, el mutismo “cómplice” de asombro e indiferencia frente a una realidad que desborda: “Así cada vez que me ha parecido sentir el sentido profundo del mundo, es su sencillez lo que me ha conmovido siempre. Mi madre, aquella noche, y su extraña indiferencia”.³ Desembarazo de certidumbres que asoma como un nihilismo que se sensibilizará en su obra como una especie de testimonio de humanidad consciente: “El mundo es hermoso, y fuera de él no hay salvación”⁴.

Conforme con lo anterior, el eco de la interrogante retumba en un mundo en que el diálogo y la comunicación se convertirían en lacónicas expresiones que se desentienden del sentido profundo de la realidad. Se trata de un deambular inexpressivo que sólo concibe silentemente el mundo y los hombres: “(...)Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio, no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive”.⁵

Meursault, personaje de *La Peste*, desarraigado de la serialidad moral; se limita “(...)sólo a contestar las preguntas”⁶. Pareciera que a sabiendas no entra en aquel juego “complaciente” de un diálogo que

² Camus, Albert, *Bodas*; en Albert Camus, Obras Completas Tomo II, trad. Julio Lago Alonso, Ed. Aguilar, Segunda Edición, México, 1959, p. 116.

³ Camus, Albert, *Anverso y Reverso*; en Obras Completas Tomo II, trad. Julio Lago Alonso, Ed. Aguilar, Segunda Edición, México, 1959, p. 72.

⁴ Camus, Albert, *Anverso y Reverso*; en Obras Completas Tomo II, trad. Julio Lago Alonso, Ed. Aguilar, Segunda Edición, México, 1959, p. 140.

⁵ Camus, Albert, *El Mito de Sísifo*; trad. Luis Echeverri, Ed. Losada, 19ª edición, Buenos Aires, 2005, p. 27.

⁶ Camus, Albert, *Carnets II* (Enero de 1942- Marzo de 1951); trad. Mariano Lencera, Ed. Losada, Buenos Aires 1966, p. 25.

sólo perpetuaría el artificio mundano segregador de inautenticidad. Aquella lasitud frente al mundo funda un movimiento de la conciencia frente a una existencia que decepciona y una esperanza siempre estéril.

Es así que el absurdo y su constatación que Camus nos anuncia, reniega “lúcidamente” congregando al individuo frente a sus propia oscuridad ; no obstante, ¿ y los otros? ¿el diálogo?, ¿no queda desplazado por una conmoción solipsista desoladora e in comunicadora? ¿ la lógica absurda nos arroja acaso a una “ascesis” que fundamenta un descompromiso inter- subjetivo o ético, y con ello un desolador nihilismo . Retiro del mundo y de sí como si estuviera ad portas de aquel ideal ascético que Nietzsche comprendía amenazante por su concordancia con la propensión de la voluntad humana al vacío : “(...) esa voluntad necesita una meta – y prefiere la nada a no querer” ⁷Se asoma de esta manera natural la exclamación de para qué vivir”.

Para Camus, que da cuenta de dichas problemáticas, en tiempos que se exigían resoluciones más que sólo constataciones,⁸ deja entrever que tras el absurdo deben resultar sustituidas “una moral y una ascesis que quedan por precisar”. ⁹ De esta forma se dejaría entrever más que una vana apología de la inacción, un llamado a la acción resolutiva que extinga todo vano mutismo frente a la desdicha y la realidad que desborda. Lo afirma tácitamente: “(...) de este acto de amor sin esperanza que nace de la contemplación puede también prefigurar la más eficaz de las reglas de acción”.¹⁰

Es por ello que para Camus aparece la rebelión como el enfrentamiento ante tal realidad disonante, ante el silencio de lo absurdo, como una libertad “consciente” que logra re-direccionar la lógica absurda y temiblemente nihilista que asechaba hacia la fraternidad y viva comunicación con los demás hombres. Y sin embargo, las negaciones fundamentales que denuncian lo incongruente del mundo se trastocan por negaciones incontenibles, frenéticas alocuciones que claman sentido.

⁷ Nietzsche, Friedrich, *La Genealogía de la Moral*; traducción Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, quinta reimpression , Madrid,2004, p.128.

⁸ Precisamente, su supuesta posición intermedia o revisionista en lo que respecta al comunismo imperialista, la liberación argelina o la coyuntura entre el este y occidente, lo hizo foco de críticas furibundas entre sus pares, entre ellas, la de Jean Paul Sartre.

⁹ Camus, Albert, *El Mito de Sísifo*, p. 68.

¹⁰ Camus, Albert, *Anverso y Reverso*; en Obras Completas Tomo II, trad. Julio Lago Alonso, Ed. Aguilar, Segunda Edición, México, 1959, p. 140.

Camus mediante *Calígula* nos pone en alerta: “Este mundo, tal como está hecho, no es soportable. Así que necesito la luna, la felicidad o la inmortalidad”¹¹. La amargura de los rebeldes solitarios que se ven desbordados por la conmoción absurda llamaba a esa pantomima absurda, en que los lazos, los puentes de diálogo con los otros son reducidos al mínimo convencional, pero más que todo dejaría el intersticio para la vehemencia por una fundación frenética del sentido extraviado.

Siendo así, Camus en la segunda etapa de su pensamiento¹² ya nos relata como la inconformidad propia de una desventura personal, que se ampara en el mutismo lacerante del absurdo, se extiende hacia la conciencia de un flagelo común que es de todos: el mal. Y precisamente para el mal, como escarnio social y generalizado, la rebelión absurda parece ineficaz cuando se sigue sosteniendo en aquella ascesis solipsista. Si antes me rebelaba y luego “era”, ahora “me rebelo y seremos”, nos afirmará nuestro autor. La carga de comprensión y comunicación entre los hombres para enfrentar y erradicar el mal como síntoma de una injusticia absurda universal, nos demuestra la necesidad de la solidaridad humana, y con ello, del diálogo en torno a principios mínimos de convivencia y solidaridad humana. La afirmación de los hombres y del diálogo fraternal que impone la rebelión se extiende hacia el cielo “enemigo”. Se ilustra en la Peste mediante Rieux, el “santo sin Dios”: “¿No es cierto, puesto que el mundo está regido por la muerte, que acaso es mejor para Dios que uno no crea en él y luche con todas sus fuerzas contra la muerte, si levantar los ojos al cielo donde él está callado?”¹³

Es así que desvalorizada la justicia celestial, la Historia se convierte en el lugar donde el ser humano cobija tal sueño de justicia y bien absolutos. Así el rebelde “después de huir de la prisión de Dios, su primera preocupación será construir la prisión de la historia y de la razón.”¹⁴ Conforme a ello, el descuido del verdadero carácter de la

¹¹ Camus, Albert, *Calígula*; Obras Completas Tomo II, trad. Julio Lago Alonso, Ed. Aguilar, Segunda Edición, México, 1959, p. 718.

¹² Entendiendo por tal designación quizás arbitraria, tal segunda etapa se inauguraría con su ensayo *El hombre rebelde* como con su novela *La peste*.

¹³ Camus, Albert, *La Peste*; trad. Rosa Chacel, Ed. Sudamericana, 33^a Edición, Buenos Aires, 2005, p. 110.

¹⁴ Camus Albert, *El Hombre Rebelde*, p. 78.

negación absurda no puede sino encontrar la justificación necesaria para “parapetarse” tras el silogismo que invoca la destrucción total. En sustento de tal perspectiva:“(…) la negación total no se agota pues con el suicidio. Sólo puede agotarla la destrucción absoluta de sí mismo y de los demás”.¹⁵

Ello indica que si antes la negación singular podía imponer el suicidio, ahora serán las ideologías las que justificarían el asesinato por medio de razonadores, pero no- razonables argumentos. El silencio y el crimen razonado encontraron su fundamento en la actitud absurda, que acentuada por la ambigua estimación moral que ella suponía (¿para qué vivir?) llevaría a un razonamiento que , en pleno siglo XX, desproporcionadamente legitimaría el “asesinato razonado”.

Conviniendo con lo anterior, el hombre de voluntad nihilista, obrando en función de la muerte de Dios y su nostálgica figura moral se pone en un decisivo paso del espíritu de rebelión que consiste en: (….) hacer saltar de la negación del ideal a la secularización de lo ideal”.¹⁶ Es por eso que manteniendo esa misma estructura ontológica que la idea de Dios ostentaba, la historia debe garantizar el periplo hacia una conciliación por medio de férreas directrices racionales que “provisionalmente” ha de combinar la política con la moral. Por eso “(…) en virtud de un efecto inverso es el llamado desesperado de la regla, el orden y la moral lo que resuena en este universo demente”.¹⁷ Si el frenético “no absoluto” como grito rebelde será prerrogativa para la muerte, también lo será el “sí absoluto”.

Camus mencionaba que la rebelión es inseparable de la protesta contra la potestad divina que cuaja la “rebelión metafísica”, así también parece acontecer que la sublevación contra la divinidad será inseparable de la “revolución” que propicia la historia. Por ende, la revolución será una tentativa para tratar de modelar afanosamente el acto sobre una idea, para encuadrar el mundo en un mundo ideológico. La filosofía por ello, será la encargada de formalizar y avalar tal transición. Afirma Camus: “(…) la filosofía seculariza el ideal. Pero vienen las tiranías y secularizan enseguida las filosofías que le dan ese derecho”.¹⁸

¹⁵ Op. cit., p. 13.

¹⁶ Op. cit., p. 76.

¹⁷ Op. cit., p. 96.

¹⁸ Op. cit., p. 77.

Subyace en tal predicación ese nihilismo moral y una voluntad de dominio. Por ello, “la revolución no es sino una consecuencia de la rebelión metafísica, y en ella se aprecia el mismo esfuerzo sangriento y desesperado de afirmar al hombre frente a lo que le niega”.¹⁹ Esfuerzo sangriento que será la actitud solicitada, la entrega total que nos indica de alguna manera que los medios ya no pasan a importar cuando el fin es el reino de la dicha universal.

Es decir, “la religión de la virtud” como denomina Camus a la imposición legal de la moral excelsa y conciliadora que se propone en la “Revolución Francesa”, lleva en sí misma la prerrogativa de fuerza y del monólogo nihilista. Es el terror que se señala - paradójicamente- como instrumento de unión, de orden y moral. La pasión profunda por esta nueva moral hace que frente a las facciones endurezcan la lógica de sus postulados y que se mediatice tal disfunción por medio de razonadores asesinatos:

“El cuchillo de la guillotina se hace razonador; su función consiste en refutar”.²⁰

Es por eso que ahora el hombre “(...) infiel a su verdadera rebelión, se dedicará en adelante a las revoluciones nihilistas del siglo XX que, negando toda moral, buscan desesperadamente la unidad del género humano a través de una agotadora acumulación de crímenes y de guerras”.²¹

Pero así como Camus señalaría en Nietzsche²² un punto de referencia dentro de la evolución rebelde, en la medida que en el filósofo alemán el nihilismo se hace consciente, se voluntariza y abandona con ello la responsabilidad de la tensión rebelde que imponía el absurdo; el franco-argelino también apreciará en Hegel las herramientas conceptuales originales que aprehenderán los revolucionarios que rinden tributo a las grandes ideologías de la muerte del siglo XX, y donde el nihilismo se hará ley. Pues ellos “han conservado de él la visión de una

¹⁹ Op. cit., p. 100.

²⁰ Op. cit., p. 119.

²¹ Op. cit., p. 125.

²² En el “El Hombre rebelde” Camus deja ver, en su análisis del nihilismo en Nietzsche, la fuente de desmesura y de voluntad de dominio que subyace en aquel “sí” furibundo que el pensador alemán expresa como adhesión a una “autenticidad” extraviada, contraria al “no” a la vida que se adopta con la “superficialidad” de la conciencia occidental .

historia sin trascendencia, reducida a una disputa perpetua y a la lucha de voluntades de dominio”.²³

En rigor, Camus resalta en sus postulados la aventura ciega a la que se expone la humanidad cuando los valores que antes eran señales que iluminaban el camino a seguir, se transfieren a fines que hay que conquistar por medio de una acción que carece de moral de fundamento, y que obliga a justificar la acción por la acción. La acción eficaz erguida triunfalmente a medida que se autocomplace con sus logros y éxitos tomará la fuerza de la pasión excluyente y determinista cuando la realidad se interpreta dialécticamente, en una pugna perpetua entre los amos y los esclavos con exclusión de todo diálogo y comunicación entre los hombres.

En efecto, la mirada rebelde que antes dispensaba una reivindicación humana, toma el cariz de la soberbia y de un afán de dominio sin precedentes en sustento de la glorificación de la historia en vistas de un juego dialéctico irreconciliable, según nos deja ver Camus.

Es decir, comparando la perspectiva nihilista que Camus entrevé en estos movimientos ideológicos con la comprensión heideggeriana del nihilismo, la muerte de Dios que precedía estos movimientos es también de manera inseparable manifestación de la “crisis del humanismo”. Esto en la medida que no existiría un humanismo sino como despliegue de una metafísica en la que el papel del hombre no sería necesariamente central o exclusivo, pues el sujeto afirma su posición central en la historia del pensamiento sólo enmascarándose en las apariencias “imaginarias del fundamento”; por eso “cuando la reducción del hombre a la metafísica es explícita, como sería el ser como voluntad de poder en Nietzsche, la metafísica está en su ocaso y el humanismo por consiguiente declina”.²⁴

Conforme a lo anterior para Camus “la historia del nihilismo contemporáneo no es, por lo tanto, sino un largo esfuerzo por dar, mediante las solas fuerzas del hombre o mediante la fuerza simplemente, un orden a una historia que no lo tiene. Esta pseudo-razón termina identificándose con la astucia y la estrategia, mientras espera culminar con el imperio ideológico”²⁵

²³ p Camus Albert, *El Hombre Rebelde*, p. 127.

²⁴ Cfr. Vattimo, Gianni, *El Fin de la Modernidad*, trad. Alberto L. Bixio, Ed. Gedisa, Barcelona, 1985, p.34.

²⁵ Camus, Albert, *El Hombre Rebelde*, p. 206.

Así, “la reclamación de justicia lleva a la injusticia si no se funda ante todo en una justificación ética de la justicia. En defecto de lo cual también el crimen se convierte un día en deber”.²⁶ Reintegrados el bien y el mal a los acontecimientos que le dan la ostentación pseudo moral de utilidad o ineficacia, queda la sensación de que nada es bueno o malo, sino prematuro o caduco. El absurdo ha triunfado alejando al hombre del hombre y ha combatido la muerte con la muerte, al mal con el mal. El “Todo o Nada” como un falso dilema asimilado por toda una época no podía sino confluir en el “Terror” diseminado a través de todo una época.

El hombre caído en una “voluntad de desesperar y negar”. El diálogo, la comunicación explícita, libre y comprometida de la rebelión se funde en una soledad dentro de un evento que pregonaba inherentemente un sentido fraternal. Y es que claramente para nuestro pensador :“(…)y, por supuesto, un hombre al que no se puede persuadir es un hombre que da miedo”.²⁷

La soledad y el silencio que impone el nihilismo, según Camus, disgrega el puente, toda relación de diálogo que podría seguir existiendo entre un amo y un esclavo, “matando el poco ser que se podría venir al mundo gracias a la complicidad de los hombre entre ellos”²⁸.

Si en los tiempos que precedían el terror nihilista la pregunta recurrente era un dilema que fluctuaba entre la gracia o la justicia, en los tiempos posteriores, según lo deja ver Camus, la interrogante parece reformularse: ¿se puede vivir sin gracia y sin justicia? Agregamos nosotros: ¿podemos vivir bajo el absurdo de la existencia sin desesperar? ¿podemos dialogar y comunicarnos pese a los beligerante de nuestra condición humana? ¿podemos devolverle al diálogo su denuncia y protesta legítima más que a veces su dilatante establecimiento? El diálogo fecundo y ético yacen en la nostalgia de una rebelión extraviada; más aún cuando: “El diálogo a la altura del hombre cuesta menos caro que el evangelio de las religiones totalitarias, monologado y dictado desde lo alto de una montaña solitaria”.²⁹

¿Intento de la “superación del nihilismo”? Sólo si tal “renaci-

²⁶ Op.cit., p. 195.

²⁷ Camus, Albert, *Actualidades I*; Obras Completas Tomo II, p. 382.

²⁸ Op.cit., p. 262.

²⁹ Camus, Albert, *El Hombre Rebelde*, p.262.

miento” comprende la reconsideración de los límites humanos generalmente ignorados y omitidos. En relación a ello, en su *Carnets II* Camus afirma: “(...) si todos nosotros, que precedemos del nietzscheísmo, del nihilismo o del realismo histórico confesáramos públicamente que nos hemos equivocado, que existen valores morales y en lo sucesivo haremos lo que sea necesario para fundarlos o ilustrarlos, ¿esto podría ser el comienzo de una esperanza?”³⁰ En el extremo más desgarrador para la condición humana que infringe la voluntad nihilista sería posible apreciar, según lo deja ver el franco-argelino, una fulgurante afirmación positiva que permanece incluso en esta embriaguez de aniquilación. Se trata de diálogo y lucidez más que silencio y resignación. No obstante ello, el nihilismo niega a extinguirse y sigue latente al ignorar la tensión entre dicha y muerte que implica la condición humana y su natural exigencia de acuerdo genuino y legítimo entre los hombre para asumirla de forma personal y social. Camus testigo de su tiempo y del hombre, supo testimoniar y describir aquellas ambivalencias. En buena hora....

BIBLIOGRAFÍA

ARANGUREN, José Luis, *Obras Completas, Vol. II*; Ed. Trotta, S.A, Madrid, 1994.

BOBBIO, Norberto, *El existencialismo*; Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

BRISVILLE, Jean Claude, *Camus*; trad. Jorge Cruz, Ed. Peuser, Buenos Aires, 1962.

CAMUS Albert, *Obras Completas, Tomo I y II*; traducción y prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles, Ed. Aguilar, Segunda edición, México D.F, 1961.

CAMUS, Albert, *El Primer Hombre*; trad. Aurora Bernárdez, Ed. Tusquets, Barcelona, 1994.

CAMUS, Albert: *El Extranjero*; trad. José Ángel Valente, Ed. Alianza/ Emecé, 10º reimpresión, España 2004.

CAMUS Albert, *La Caída*; trad. Alberto Luis Bixio, Ed. Losada, España, 1996.

CAMUS Albert, *El Hombre Rebelde*; trad. Luis Echávarri, Ed. Losada, 14ª edición, Buenos Aires, 2003.

³⁰ Camus Albert; *Carnets II*, p. 143.

- CAMUS, Albert, *La Peste*; trad. Rosa Chacel, Ed. Sudamericana, 33^a edición, BUENOS AIRES, 2005.
- CAMUS, ALBERT, *EL MITO DE SÍSIFO*; TRAD. LUIS ECHEVERRI, ED. LOSADA, 19^a EDICIÓN, BUENOS AIRES, 2005.
- CAMUS Albert, *Teatro: El Malentendido, Calígula, El Estado de Sitio, Los Justos*; trad. de Aurora Bernárdez y Guillermo De Torre, Ed. Losada, sexta edición, Buenos Aires, 1968.
- CEJUDO BORREGA, Enrique, "Albert Camus y la filosofía del límite" (lectura casi nietzscheana del hombre rebelde); en Revista Endoxa, N ° 17, 2003. Disponible en: <http://espacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:20611>. Consultado 19 Septiembre, 2008.
- CRUICKSHANK, John, *El Novelista Filósofo*; Ed. Piados, Buenos Aires 1968.
- DE LUPE, Robert, *Albert Camus*; trad. Rafael Aragón, Ed. La Mandrágora, Buenos Aires, 1952.
- FULLAT, Octavio, *La Moral Atea de Albert Camus*; Ed. Pubul, Barcelona, 1963.
- GALLARDO VIDAL, Blas, "Camus o la exigencia de los límites"; Ed. Fundación Teresa de Jesús, Salamanca, 1998,
- HOURDIN, Georges, *Camus el Justo*; trad. de Monserrat Serra Cantarel, Ed. Estela S.A., Barcelona, 1960.
- JASPER, Karl, *La Filosofía*; trad. José Gaos, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- JOHNSON, Paul, *Tiempos Modernos, La Historia del Siglo XX* Vergara Editor, Buenos Aires, México, Santiago de Chile, 1988.
- LÉVY Bernard-Henri, *Las Aventuras de la libertad*; trad. Ignacio Echeverría, Ed. Anagrama S.A., Barcelona, 1992.
- LOTTMAN, Helbert, *Albert Camus*; trad. Amalia Alvarez, Ed. Taurus, primera edición, Madrid, 1994.
- MAILHOT, Laurent, *Albert Camus ou l' Imagination du Désert*; Presses de l' Université Montréal, Montréal, 1973.
- MOSCIATTI, Nibaldo, *Ni víctimas ni verdugos: Apuntes sobre el viaje de Albert Camus a Chile*; Ed. Espiritu libertario, Santiago de Chile, 2003.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los Existencialismos*; trad. Daniel D. Montserrat, Ed. Guadarrama, Madrid, 1973.
- PASCAL, Blas, *Pensamientos*; trad. Juan Domínguez Berrueta, Ed. Sarpe, Madrid, 1984.

La Polémica Sartre- Camus; Ed. elaleph.com, 1999. Disponible en <http://www.elaleph.com>. Consultado 21 Septiembre, 2008.

SCHMIDT, Ciro, Kierkegaard: "La pasión por existir o existir en la fe"; en Cuadernos de Filosofía, Universidad de Concepción, N° 19, 2001.

SARTRE, Jean Paul, *La Náusea*; trad. Aurora Bernárdez, Ed. Losada, Argentina, 1995.

VALADIER, Paul, "La persona en su indignidad"; en Revista Mensaje; Santiago, N° 202, Junio 2004.

VATTIMO, Gianni, *El Fin de la Modernidad*; trad. Alberto L. Bixio, Ed. Gedisa, Barcelona, 1985.

VATTTIMO, Gianni, *Ética de la Interpretación*; trad. Teresa Oñate, Ed. Paidós, Primera edición, Barcelona, 1991.

Tradução, literatura e crítica – Walter Benjamin, leitor e tradutor de Marcel Proust

Luís Inácio Oliveira Costa

Universidade Federal do Maranhão

Uma observação inicial: o presente artigo nasceu de minhas pesquisas de doutorado em torno das relações entre crítica literária e historiografia no pensamento de Walter Benjamin, tomando como pano de fundo a importância que tiveram para o crítico alemão a leitura da obra do escritor francês Marcel Proust e a experiência de tradutor de alguns dos romances de *Em busca do tempo perdido*. Já que o artigo foi arrancado meio violentamente de um texto maior e de um contexto mais amplo de pesquisa, ele apenas se propõe a indicar as pistas iniciais da relação entre a reflexão de Benjamin sobre a tradução de obras poéticas e a sua concepção de crítica. Nesse sentido, lamentavelmente ficou de fora uma atenção maior à leitura benjaminiana de Proust e, mais até, ao desconcertante texto proustiano. São os limites de um artigo que tem o propósito mais modesto de introduzir as questões correlatas da tradução e da crítica literária no pensamento de Walter Benjamin.

I

Os densos escritos do jovem Benjamin sobre linguagem e tradução podem ser lidos como compondo um grande esforço de reflexão sobre a linguagem como tradução e traduzibilidade. Refiro-me aqui, particularmente, a dois importantes escritos da juventude de Benjamin:

o escrito esotérico *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* e o ensaio sobre *A tarefa do tradutor*.¹ Não ousaremos comentá-los aqui, mas apenas deles recolher e indicar algumas pistas fundamentais para o nosso propósito de assinalar as relações entre tradução e crítica literária em Benjamin, tomando como pano de fundo a sua leitura e tradução da obra do escritor francês do início do século XX, Marcel Proust.

São escritos de juventude, com forte referencial metafísico, que assinalam bem a apropriação livre de recursos teológicos e o caráter experimental da forma e da prática benjaminiana do ensaio (ensaio no duplo sentido de tentativa e de experimento de pensamento e de linguagem, o que os românticos designavam por *Versuch*). O primeiro deles – *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* – Benjamin escreveu com o propósito de expor para o seu amigo Gershom Scholem uma certa compreensão, poderíamos dizer, *poética* da linguagem; o segundo, ele escreveu originariamente como um prefácio à sua tradução para os *Quadros parisienses* de Baudelaire, mas, na verdade, se trata de uma prefácio do tradutor atípico e mesmo inusitado, já que nele o tradutor Benjamin não trata em momento algum da sua tradução de Baudelaire, mas, longe disso, propõe uma espécie de reflexão igualmente experimental sobre a tradução, mais especialmente sobre o sentido de recriação poética do trabalho do tradutor, sobre o caráter redentor da tradução, mais até, sobre a tradução como uma questão fundamental que diz respeito à linguagem, sobre a própria linguagem como tradução. Nesses escritos de juventude, para elaborar e expor a sua compreensão da linguagem, Benjamin se põe resolutamente à distância da linguística ou das filosofias da linguagem do final do início do século XX, e vai se por em diálogo com uma tradição já esquecida e mesmo desvalorizada, aquela das concepções místico-poéticas da linguagem, seja a da teologia mística judaica, quanto a da mística poética da linguagem dos pré-românticos Hamman e Herder e dos românticos Schlegel e Novalis. Mas se Benjamin se mantém à margem das pretensões científicas da semiótica e da linguística do século XX, ele não tenciona, contudo, fundar uma nova mística da linguagem. Na verdade, o seu propósito é

¹ Recorremos aqui às traduções de ambos os ensaios por Susana Kampff Lages recentemente publicadas entre nós na reunião de escritos do jovem Benjamin sob o título *Escritos sobre mito e linguagem*. Cf. BENJAMIN, Walter Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades/34, 2011. p. 49-73 e 101-119.

antes de tudo contrapor-se a uma concepção puramente instrumental da linguagem, concepção que ele designou de “concepção burguesa de linguagem” – a linguagem é reduzida aí a um mero instrumento de comunicação, um instrumento dotado de exterioridade que pode ser utilizado e manipulado com vistas à comunicação de conteúdos que lhe são externos. Dessa concepção decorreria necessariamente a tese da arbitrariedade do signo linguístico, pelo menos se esta for entendida no sentido da redução da linguagem a uma operatória de signos baseada na pura convenção e, por isso mesmo, na permutabilidade e na reificação características das relações burguesas de troca.

Como já adverte o título do ensaio – *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* – a linguagem não se limita aos “domínios de manifestação do espírito humano”² e da palavra articulada mas se estende a todas as formas de comunicação não verbais e, mais até, a todos os demais seres, já que também eles, por sua própria apresentação sensível no mundo, comportam uma dimensão de expressividade e comunicabilidade e, por isso, participam de algum modo da linguagem. Tem-se aqui uma compreensão alargada da linguagem – a linguagem é concebida como expressão e comunicação imediatas da vida espiritual, “(...) pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” e é mesmo impossível representar algo “(...) que não comunique, através da expressão (*Ausdruck*), sua essência espiritual”³, diz-nos o jovem Benjamin. A linguagem não se reduz, pois, a um mero meio (*Mittel*) de transmissão e recepção de determinados conteúdos, segundo um modelo instrumental de comunicação; ela envolve, antes, um caráter imediatamente expressivo e, por isso mesmo, o que define e configura uma linguagem ou uma língua não diz respeito aos conteúdos de significação que possam ser veiculados *através* dela mas à expressão imediata daquilo que nela pode comunicar-se – nos termos do jovem Benjamin, a comunicação imediata de uma essência espiritual.⁴ Cada linguagem ou cada língua é, nesse sentido, uma ambiência espiritual-linguística com densidade própria, um horizonte expressivo e comu-

² _____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages. Op. cit. p. 49; *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: *Gesammelte Schriften II-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011. p. 140.

³ Id. *Ibid.* p. 51; Id. *Ibid.* p. 140-1.

⁴ Id. *Ibid.*; Id. *Ibid.* p. 141.

nicacional ou, ainda, um certo modo de *traduzir* o mundo – portanto, não um simples meio instrumental (*Mittel*) mas uma espécie de meio ambiente espiritual-linguístico (*Medium*) no qual tudo o que ganha existência se encontra como que imerso, um verdadeiro *medium* de expressão e comunicação, a própria matéria e ambiência em que se dá a comunicação. Por isso mesmo, o jovem Benjamin pode afirmar numa formulação decisiva do escrito de 1916 que: “A característica própria do meio (*Medium*), isto é, a imediaticidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediaticidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia”.⁵

Assim, o mundo guarda como que uma estrutura espiritual-linguística; em sua pura existência sensível, ele é já expressividade, comunicabilidade, ou seja, linguagem, numa afinidade com as concepções do grande livro do mundo das místicas antigas, da Renascença e dos pré-românticos e românticos. Mas o que distingue a linguagem humana dessa ‘linguagem em geral’ é o seu caráter de *palavra nomeadora*. O homem é aquele que nomeia e, nesse sentido, aquele que *traduz* a linguagem muda das coisas numa linguagem de nomes. Ao nomear, o ser falante-nomeador como que retira do silêncio o ser nomeado e, pelo mesmo gesto, expressa e dá a conhecer a essência linguística desse ser. Por isso, a nomeação se realiza simultaneamente como conhecimento, desde que por conhecimento não se entenda aqui a relação dualista entre sujeito e objeto, segundo o clássico esquema racionalista da ‘apropriação’ de um objeto de conhecimento por um sujeito cognoscente, mas, em termos inteiramente opostos, como expressão e comunicação no *medium* da linguagem, como conhecimento linguístico (*sprachlich*), portanto. É toda uma concepção da linguagem como *tradução* que aí se esboça e, numa tal abordagem do problema da linguagem, a atenção incide antes sobre sua função poética (sua potência criadora e nomeadora) que sobre seu papel comunicativo mais trivial e cotidiano. Em contraposição a essa matriz explicativa, Benjamin propõe uma compreensão alargada da linguagem – a linguagem é concebida como expressão e comunicação imediatas da vida espiritual, “(...) pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” e é mesmo impossível representar algo “(...) que não comunique, através da expressão (*Ausdruck*),

⁵ Id. Ibid. p. 54; Id. Ibid. p. 142-3.

sua essência espiritual”⁶, diz-nos o jovem Benjamin. A linguagem não se reduz, pois, a um mero meio (*Mittel*) de transmissão e recepção de determinados conteúdos, segundo um modelo instrumental de comunicação; ela envolve, antes, um caráter imediatamente expressivo e, por isso mesmo, o que define e configura uma linguagem ou uma língua não diz respeito aos conteúdos de significação que possam ser veiculados *através* dela mas à expressão imediata daquilo que nela pode comunicar-se – nos termos do jovem Benjamin, a comunicação imediata de uma essência espiritual.⁷ Cada linguagem ou cada língua é, nesse sentido, uma ambiência espiritual-linguística com densidade própria, um horizonte expressivo e comunicacional ou, ainda, um certo modo de *traduzir* o mundo – portanto, não um simples meio instrumental (*Mittel*) mas uma espécie de meio ambiente espiritual-linguístico (*Medium*) no qual tudo o que ganha existência se encontra como que imerso, um verdadeiro *medium* de expressão e comunicação, a própria matéria e ambiência em que se dá a comunicação. Por isso mesmo, o jovem Benjamin pode afirmar numa formulação decisiva do escrito de 1916 que: “A característica própria do meio (*Medium*), isto é, a imediaticidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediaticidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia”.⁸

Lembremos aqui também que Benjamin busca inspiração numa leitura não religiosa dos primeiros capítulos do *Gênesis*: Deus é Verbo, é palavra imediatamente criadora; o mundo é criado como linguagem; o homem é aquele que recebe o sopro da linguagem e no qual a palavra criadora se converte em palavra nomeadora. E, no entanto, não se trata de antropomorfismo, pois o homem é constituído ele próprio pela linguagem e nela está imerso, a linguagem não lhe é exterior e ele não é o seu senhor soberano que a utiliza como um instrumento externo manipulável, o homem está submetido à linguagem. Benjamin também lê alegoricamente a Queda, o pecado original como uma queda linguística que se completa no episódio da multiplicidade das línguas e da dispersão dos homens do mito da torre de Babel; essa queda linguística Benjamin a considera em termos de uma queda da linguagem

⁶ Id. Ibid. p. 51; Id. Ibid. p. 140-1.

⁷ Id. Ibid; Id. Ibid. p. 141.

⁸ Id. Ibid. p. 54; Id. Ibid. p. 142-3.

na exterioridade, na instrumentalização e na abstração, na linguagem como instrumento exterior manipulável e como ‘palavra judicativa’, a palavra que formula juízos abstratos e que julga exteriormente.

II

É com a multiplicidade ‘pós-babélica’ das línguas (ou com a pluralidade histórica das línguas) que se põe o problema da tradução entre línguas concretas e que passa a ser uma exigência a tarefa do tradutor. De uma concepção ampla de tradução (a linguagem, em sua função criadora e nomeadora, é tradução e toda língua é um certo modo de traduzir o mundo) nos deslocamos para a tradução no seu sentido mais estrito de tradução de uma língua histórica para outra (ou tradução interlingual ou tradução propriamente dita, segundo a tipologia criada por R. Jakobson).

É no seu ensaio sobre *A tarefa do tradutor* que Benjamin se propõe a elaborar não propriamente uma teoria geral da tradução mas antes uma reflexão experimental sobre a significação da tradução e, mais ainda, a tradução de obras poéticas. Ora, como já se sabe, o ensaio sobre *A tarefa do tradutor* foi escrito originariamente como um prefácio às traduções de Benjamin para os *Quadros parisienses* de Baudelaire, embora se trate de um prefácio atípico no qual o tradutor em momento algum se refere à obra por ele traduzida. No entanto, justamente o trabalho de traduzir obras poéticas chama a atenção para o fato de que também a tradução, como as obras de arte, diz respeito a uma construção e a um experimento de linguagem que não se resolve na mera transmissão de conteúdos, pois o que nela é essencial não é a comunicação (*Mitteilung*) e o enunciado, mas “aquilo que em geral se reconhece como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’”, aquilo que “o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta”.⁹

Não é nossa pretensão (e nem seria possível) discutir longamente as muitas questões que o ensaio sobre *A tarefa do tradutor* pode nos suscitar. Gostaria, então, de citar aqui um trecho pra mim muito significativo do ensaio e que, a meu ver, concentra e condensa muitas dessas questões fundamentais do ensaio. Antes, aponto, brevemente, algumas dessas

⁹ BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Op. Cit. p. 102; *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV-1. p. 9.

questões: a diferença e a descontinuidade das línguas históricas, já que estrangeiras umas às outras, mas também, paradoxalmente, a afinidade de fundo que as aproxima em suas diferenças e em suas fraturas, pois todas elas são mobilizadas por uma potência criadora e nomeadora, uma potência de significação, uma potência poética, poderíamos dizer também, a que Benjamin designa como *pura língua*, não uma língua pura, mas uma língua puramente criadora e nomeadora, a função poética que mobiliza toda língua histórica; por isso, a atividade da tradução de obras poéticas se dirige a essa pura língua criadora e nomeadora que atravessa e impulsiona todas as línguas singulares; por isso também, a tarefa da tradução se reveste, para Benjamin, de uma força redentora. Cito Benjamin enfim: “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]. Em nome da pura língua, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da sua própria língua: Lutero, Voss, Hölderlin, George ampliaram as fronteiras do alemão”.¹⁰

Essa redenção histórico-linguística antecipada pela tradução é descrita como a redenção, na língua para a qual se traduz, da pura língua que se encontrava como que exilada na língua estrangeira. Mas como operação que se realiza a partir de uma obra de poética composta numa língua determinada, a tradução é também, para Benjamin, liberação da língua do ‘cativeiro da obra’ pela recriação desta numa outra língua. Benjamin se refere aqui a uma recriação poética ou, como sugere o poeta-tradutor Haroldo de Campos, a uma *transpoetização*¹¹ (*Umdichtung*) que se realiza a partir de uma obra mas a ultrapassa, a dissolve e a redime a um só tempo e, por isso mesmo, estende os limites expressivos das línguas para além do conhecido. Essa redenção que a tradução toma como sua tarefa se dá, pois, como aquele descentramento-alargamento linguístico por meio do qual não apenas uma obra pode deslocar-se para outra língua mas uma língua pode forçar as suas fronteiras de significação pela experiência de alteridade da língua estrangeira e assim romper as suas “barreiras apodrecidas”.

¹⁰ Id. Ibid. p. 117; Id. Ibid. p. 19.

¹¹ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Para além do principio da saudade*. A teoria benjaminiana da tradução. In: *Haroldo de Campos - Transcrição*. Org. de Marcelo Tápia e Thelma Médici. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 52; Cf. também *A ‘língua pura’ na teoria da tradução de Walter Benjamin*. Op. cit. p. 168.

Cito também aqui uma citação decisiva de Benjamin. Na sua *Tarefa do tradutor* Benjamin cita um trecho da obra *Crise da cultura europeia* do escritor e filósofo Rudolf Pannwitz. Num quase exercício de sua ideia de citação, Benjamin apropria-se meio provocativamente do texto de Pannwitz para também acolher a sua compreensão de que muitas traduções “querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão” e de que “o erro de quem traduz é conservar o estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira”. A citação de Pannwitz pode mesmo ser lida como uma síntese do ensaio benjaminiano sobre a tradução. Pois também para Benjamin a tarefa do tradutor (que inclui uma ética da tradução) tem a ver com aquela tentativa de que fala Pannwitz de “ampliar e aprofundar sua língua por meio da língua estrangeira”, por meio da aventura pelo estrangeiro.¹²

III

As traduções radicais de Hölderlin para as tragédias de Sófocles sempre foram referências para Benjamin dessa aventura pelo estrangeiro. O desafio a que se entregou o tradutor Hölderlin era nada menos que recriar a palavra trágica do original grego na língua alemã moderna e assim forçar a sua língua materna a atender à forma do grego antigo (e também à forma da palavra trágica), grecizar o alemão, reelaborá-lo a partir dessa aproximação ao grego da tragédia antiga. Para Benjamin, justamente nessas traduções de Hölderlin, por seu caráter modelar e extremo, é possível reconhecer aquele “monstruoso perigo originário” que ronda toda operação tradutória – “que se fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio”.¹³

Essa experiência da tradução como aventura pela estrangeirice de uma obra poética muito singular Benjamin a teve como tradutor de Proust. Em meados dos anos de 1920, Benjamin se envolveu com a audaciosa empreitada de traduzir parte do *Em busca do tempo perdido* para o alemão: em 1925, ele traduziu sozinho o romance *Sodoma e Gomorra* e, a partir de 1926, ele traduziu a quatro mãos com seu amigo, o escritor

¹² BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Op. Cit. p. 117-118; *Die Aufgabe des Übersetzers*. GS IV-1. p. 20.

¹³ Id. Ibid. p. 119; Id. Ibid. p. 21.

Franz Hessel, outros dois romances da *Recherche*, *À sombra das moças em flor* e *O caminho de Guermantes*.¹⁴

Não é possível discutir mais longamente aqui todas as questões que a experiência de traduzir Proust despertaram em Benjamin. A sua correspondência da época documenta bem que o trabalho da leitura-tradução se fez então sob a forma do embate e segundo um jogo de aproximação e distanciamento. Podemos considerar que para Benjamin a tradução configura uma forma radical de aproximação interpretativa ou de leitura de uma obra poética e ao mesmo tempo uma transformação significativa na vida histórica da obra por força da recriação que ela opera. Lembremos que, para Benjamin, como, de algum modo, também para os românticos de Iena, a tradução guarda uma afinidade fundamental com o trabalho da crítica, pois ambas, a tradução e a crítica, se realizam como uma experimentação transformadora da obra, como uma intervenção significativa e poderosa em sua vida histórica. A crítica, para Benjamin, como para os românticos, não é julgamento externo à obra, mas experimentação e metamorfose da obra. Com efeito, o trabalho de tradução de Proust terminará por conduzir Benjamin ao experimento da crítica – ele planeja escrever um artigo aforístico com o título sugestivo em francês *En traduisant Proust* e este terminou se transformando no ensaio de crítica *Para a imagem de Proust*. Vale considerar que este ensaio sobre Proust representa bem o momento de virada política e materialista de sua concepção de crítica quando então se radicalizam uma atenção ao caráter de singular construção histórico-linguística das obras poéticas e o exercício experimental da crítica como um trabalho de constelação com a obra. Essa concepção de crítica terá repercussão sobre a concep-

¹⁴ Há no Brasil duas traduções de *À la Recherche de temps perdu*. Ambas as traduções foram obras escritores e poetas. A primeira delas foi publicada ainda nos anos de 1950, num período ainda marcado por uma primeira recepção de Proust no Brasil, e teve entre seus tradutores os poetas Mário Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade e a escritora e crítica literária Lúcia Miguel Pereira. A publicação foi da editora Globo de Porto Alegre e as recentes edições, acompanhadas de estudos críticos, são da editora Globo do Rio de Janeiro, que adquiriu os direitos de publicação dessas traduções. A segunda tradução brasileira integral do romance de Proust, obra do também poeta Fernando Py, foi publicada nos anos de 1990 pela editora Ediouro. Sabemos que o jornalista Mario Sergio Conti se dedica a uma nova tradução integral do romance de Proust e um trecho de *Combray*, a primeira parte do primeiro volume intitulado *Du côté de chez Swann*, chegou a ser publicado na revista *Piauí* nº 76 de janeiro de 2013, assim como o trecho inicial da mesma primeira parte foi publicado no suplemento *Ilustríssima* da Folha de São Paulo no domingo de 3/11/2013.

ção e a prática da historiografia materialista que Benjamin se propôs a construir ao longo dos anos de 1930 e terá seus momentos importantes nos ensaios sobre Baudelaire e no trabalho das *Passagens*.

Se na *Tarefa do tradutor*, a tradução é enfatizada como uma possibilidade de aproximação entre as línguas e de recriação da obra poética, o trabalho concreto da tradução da *Recherche* permitiu a Benjamin defrontar-se com a distância e a estranheza entre as línguas históricas e a singularidade intraduzível de uma obra poética, o estranhamento-distanciamento que ela pode produzir em seu leitor-tradutor. Nas cartas do período da tradução, Benjamin chama insistentemente atenção para o elemento de ‘desistência’ que ronda a tarefa (*Aufgabe*, ao mesmo tempo ‘tarefa’ e ‘desistência’) de transpor Proust para o alemão. Trata-se de um dilema que toda tradução poética enfrenta, o dilema entre a tarefa e a desistência, a fecundidade e o fiasco, a força messiânica e o dispêndio absurdo. Esse dilema alude à ambivalência constitutiva da própria linguagem, em seu esforço nomeador e *tradutor*, pois toda língua histórica se lança entre o esforço de dizer-traduzir e o resto insuperável de não dito e de intraduzível. E essa tentativa de dizer-traduzir o que escapa à palavra sobressai, aliás, como um tema proustiano por excelência.

Para Proust, a literatura vive de um esforço de traduzibilidade, um esforço de traduzir o que resiste à tradução. Tradução guarda aqui um sentido amplo e refere-se à concepção proustiana da linguagem como nomeação-tradução poética, com algumas afinidades com as concepções de linguagem do jovem Benjamin. Com efeito, podemos ler a *Recherche* (no francês, *recherche* significa tanto ‘busca’ quanto ‘pesquisa’) como um longo exercício de tradução que converge para a vocação de escritor do personagem-narrador e para a escrita como um trabalho de tradução poética. Uma tradução de signos, poderíamos considerar, no sentido mesmo de um aprendizado e um deciframento de signos, como se propôs a ler Gilles Deleuze em seu *Proust e os signos*. São os signos da experiência sensível, do amor, da vida mundana e, por fim, da arte, conforme os descreve Deleuze. E para Deleuze, signo é antes de tudo o sinal que se inscreve e se imprime em nós, humanos, à nossa própria revelia, ao longo de nossa existência histórica e que nos incita a um trabalho de tradução.¹⁵

¹⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 3-51.

A dramaturgia de Diderot entre o sentimentalismo burguês e o grito da natureza

Felipe Aquino de Cordova

Universidade Federal do Paraná

A filosofia das luzes do século XVIII notadamente rompe em muitos aspectos com aquela do século anterior, e são numerosas as interpretações que, como a de Ernst Cassirer, vêem o Esclarecimento como momento em que se atinge a “autonomia da Razão”,¹ ou, para usar a fórmula kantiana, a “saída do homem de sua minoridade”,² o que se reflete, no campo da estética, em uma imputação dessa minoridade ao classicismo do século XVII, o qual, segundo o mesmo autor, não descobriu – como o fará o Esclarecimento – a dignidade específica do sensível, sua autonomia, e por isso subordina-o ao intelecto, à unidade da razão cartesiana, ainda que inclua nesse registro convenções datadas historicamente. Na esteira dessa interpretação parece natural que o drama burguês, teorizado, entre outros, por Denis Diderot, marque a ruptura radical com o teatro clássico francês, subordinado às regras. Nosso objetivo neste trabalho é problematizar essa questão, abordando-a por uma via não tão estritamente conceitual, mas também sociológica, tomando como objeto privilegiado a dramaturgia e a teoria do drama burguês de Diderot.

¹ Cassirer, *A filosofia do Iluminismo*, p. 15.

² Kant, *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?*, p. 1.

I – A TEORIA DO DRAMA BURGUEZ DE DIDEROT

Entre 1757 e 1758, Diderot publica uma série de textos através dos quais empreende uma campanha de reforma do teatro, com a intenção explícita de intervir na cena teatral francesa. Trata-se de dois conjuntos, constituídos de uma peça teatral seguida por reflexões teóricas sobre a dramaturgia: *O filho natural*, acompanhado das *Conversas sobre o filho natural*, em 1757; e *O pai de família*, seguido do *Discurso sobre a poesia dramática*, em 1758.

Ao mesmo tempo em que apresentam um novo gênero teatral – a comédia séria, situada entre a tragédia e a comédia –, as *Conversas sobre o filho natural* nomeiam seu inimigo: a *décence* ou *bienséance* – as regras de decoro que regiam a cena teatral de então, tributária do teatro clássico. No texto, escrito em forma de diálogo, Diderot toma como interlocutor Dorval, protagonista da peça *O filho natural*. Os dois conversam sobre a melhor forma de representar no palco a história que supostamente ocorreu, envolvendo a família de Dorval. Este último deixa clara sua insatisfação com as limitações impostas pelas convenções teatrais, que, segundo ele, impediriam a imitação verdadeira e natural. É nesse momento que, tomando seu alter-ego Dorval como porta-voz, Diderot formula o conceito de quadro (*tableau*): “uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela”.³ Essa definição, aparentemente banal, só pode ter sua dimensão verdadeiramente apreciada se consideramos a dificuldade de se colocar em prática a estética do quadro dentro do esquema clássico. Com efeito, Dorval complementa:

Admita que esse quadro não poderia ter acontecido no palco; que os dois amigos não teriam ousado olhar-se nos olhos, voltar as costas ao espectador, aproximar-se; separar-se; reaproximar-se; e que toda a ação deles teria sido muito calculada, muito rígida, muito afetada e muito fria (DIDEROT, 2008, p. 107).

A estética do quadro põe em cheque, portanto, um princípio essencial do teatro clássico, qual seja, o da correspondência da cena ao sistema de expectativas do público. Em outras palavras, Diderot, na

³ Diderot, *Conversas sobre o filho natural*, p. 107.

voz de Dorval, ergue a quarta parede do teatro. Na sequência, à interpelação de um Diderot que faz as vezes de autor zeloso das regras clássicas, exclamando: “mas o decoro! O decoro!”, Dorval responde:

Só ouço repetirem essa palavra. A amante de Barnevelt entra desgrenhada na prisão onde ele está. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filoteto, outrora, contorcia-se na entrada de sua caverna. Ali fazia ressoarem os gritos inarticulados da dor. Esses gritos formavam um verso curto, mas que dilacerava as entranhas do espectador. Será que temos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Qual o quê! O que poderia ser considerado excessivamente violento na ação da mãe cuja filha é imolada? Ela pode correr em cena como uma mulher furiosa ou perturbada; pode encher de gritos seu palácio; deixar transparecer a desordem em suas vestes – tudo isso condiz com seu desespero (DIDEROT, 2008, p. 108).

Esse apelo à decência, portanto, é a forma pela qual o diálogo nomeia seu inimigo: o critério da *bienséance*, uma regra quase sagrada do teatro clássico. Esse critério, em resumo, consiste na atenuação de cenas que pudessem chocar o público, e, nesse sentido está estreitamente vinculado a um decoro da vida na corte, e não só ao palco. Assim, a vida passa por uma mediação para chegar ao palco. Um assassinato, por exemplo, não seria representado em cena, mas apenas mencionado nos diálogos. Contra essa *bienséance*, Diderot reclama a verdade da ação, e a forma que propõe para fazê-lo é a do *tableau*.

Na tentativa de definir essa noção, Diderot ofereceu, como vimos, três exemplos de cenas que forneceria, segundo ele, o *tableau véritable*, o quadro verdadeiro dos sentimentos das personagens. Uma cena d’*O Mercador de Londres*, de Lillo, em que “a amante de Barnevelt entra desgrenhada na prisão de seu amante”. Outra, do *Filocteto*, de Sófocles, na qual Filocteto, ferido à entrada de sua caverna, fazia ouvir os gritos inarticulados da dor. E, por fim, é retomado um exemplo, já utilizado antes no diálogo, da Rainha Clitemnestra, da *Ifigênia* de Racine, que grita de desespero pela morte da filha, não se portando segundo o decoro de sua posição social. Esses três exemplos, que têm em comum o tom polêmico contra a *bienséance* clássica, atentam contra a decência não só pelo conteúdo que colocam em cena, mas também pela forma

como afetam o público. O desespero de Clitemnestra é descrito por Diderot como algo que toca e transtorna; os gritos de Filocteto dilaceram as entranhas do espectador. A forma que leva esse efeito ao público rompe, ela mesma, com a linguagem teatral do classicismo. Os gritos de Filocteto formam um verso pouco numeroso, porque não se encaixam na métrica clássica; o desespero da Rainha Clitemnestra, tal como Diderot visualiza o quadro da cena, poderia ser mais bem expresso em prosa, tal como ele mesmo reescreverá a cena. Tudo isso se presta a pintar o quadro verdadeiro do sentimento da mãe que perde sua filha, ou da dor física de Filocteto; sentimentos que, crê o autor, não terão sua verdade transmitida se passarem pela mediação das convenções teatrais consagradas.

Para Peter Szondi, em seu *Teoria do drama burguês*,

ao receitar aquele grito da natureza que o guerreiro Filocteto, realmente ferido, e o animal-mãe Clitemnestra, metafisicamente ferida, soltam de maneira paradigmática, sua teoria do novo drama não se afasta somente da *tragédie classique*, ela se afasta na mesma medida da *tragédie domestique* que, contudo, ela quer fundamentar (SZONDI, 2004, p. 108).

Assim, em sua teoria dramática, Diderot prega uma ruptura radical com a tragédia clássica petrificada em normas, mas acaba por apontar também para uma ruptura com o próprio drama burguês que pretendia fundamentar, na medida em que este, como veremos mais adiante, tende a uma expressão mais contida do sentimento, carregado de uma sentimentalidade que sublima o conflito em lágrimas. Suas peças se mantêm no registro dessa sentimentalidade burguesa, mas sua teoria dramática flerta com uma outra estética, uma “nova ideologia da natureza, um culto ao bárbaro”.⁴ Com efeito, esse também é o tom utilizado no *Discurso sobre a poesia dramática*. Ali, esse culto ao bárbaro aparece aliado a uma análise dos costumes que deve muito ao *Discurso sobre as ciências e as artes*, de Rousseau, especialmente em sua crítica da excessiva sofisticação e apequenamento da sociedade francesa. “Em geral, diz Diderot no *Discurso*, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos os seus costumes; ao abrandar-se, tudo se enfraquece”, e na sequência a lista de modelos que a natureza prepara à arte preenche

⁴ Szondi, *Teoria do drama burguês*, p. 108.

uma página inteira, indo desde “quando as viúvas descabeladas, a morte lhes arrebatando um esposo, se dilaceram o rosto com as unhas” até “quando os deuses, sedentos de sangue humano, só se pacificam pela sua efusão”.⁵ Tais costumes não são defendidos como bons, mas como poéticos. “A poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem”.⁶

II – A DRAMATURGIA DE DIDEROT

Vimos, portanto, como a fundamentação teórica do drama burguês acabou por configurar uma estética que cultua o selvagem e o bárbaro. Veremos agora que, nos dramas, esse programa de ruptura proposto por uma estética do “grito da natureza” não se realiza, e a estética do *tableau* se restringe a uma forma específica de expressão de sentimentos, bem mais civilizada.

Tomemos como exemplo a peça *O pai de família*. Ela começa com uma descrição minuciosa do cenário e do comportamento das personagens. São descritos os gestos de cada um, revelando seus estados psicológicos e formando, no conjunto, o quadro da cena. O Pai de família, através de expressões mudas, se mostra apreensivo; ocupam também a sala sua filha e seu cunhado, que jogam uma partida de um jogo de tabuleiro; e, finalmente, o filho de um amigo falecido do pai de família, que agora mora com ele. Após a descrição da cena inicial, um típico quadro diderotiano, o público fica sabendo, pelo diálogo do pai de família com um criado, que a preocupação do pai se deve à ausência do filho, do qual não tem notícias desde a noite até a manhã. Após os outros deixarem a sala, o pai segreda a Germeuil, o filho de seu amigo falecido, suas angústias e o descontentamento com o comportamento do filho e com a presença do cunhado, que, tendo se mudado para a casa após a morte da esposa do pai de família, se impõe como um tirano, desagradando a todos. Portanto, tanto a pantomima quanto os diálogos iniciais expõem o estado emotivo do pai de família e o quadro de sua família em perigo, em estado vulnerável, em desordem e desintegração. As razões para isso são a presença do cunhado e a ausência do filho.

⁵ Diderot, Discurso sobre a poesia dramática, p. 107-108.

⁶ Idem, p. 109.

Como bem mostra a análise de Szondi, o tema da ausência do filho está presente na tragédia dos séculos XVI e XVII, porém aí a preocupação do pai se dará pela suspeita de que ele esteja em conluio com seus inimigos, tramando a tomada do trono, e não, como no drama de Diderot, por sentir sua falta ou por temer a desintegração da família.⁷ Da mesma forma, as comédias que retratavam o pai burguês o faziam ridicularizando seu aspecto tirano e avarento, reclamando a ausência do filho, frequentemente envolvido em aventuras amorosas ao invés de guardar a casa. O drama burguês descobre a seriedade e a sentimentalidade por trás dessas personagens cômicas. A família burguesa passa a ser vista de dentro, torna-se toda a realidade da cena, e não mais é vista com o distanciamento cômico de antes. O público tem, no teatro, a experiência da intimidade dessa vida privada. O conceito de condições (*conditions*), usualmente contraposto ao de caracteres como a um estilo oposto de se fazer teatro, é reapropriado por Diderot e tem seu campo de aplicação restrito ao universo da pequena família patriarcal burguesa.

O quadro desenhado pela descrição da sala e do estado das personagens traça, portanto, em detalhes, a típica família burguesa, entendida como a pequena família patriarcal dos séculos XVII e XVIII, unida por uma sentimentalidade que a constitui como núcleo indissolúvel. É essa, pelo menos, a utopia proposta por Diderot, depositando na vida privada familiar a esperança de realização que o burguês não pode encontrar na vida pública. Com efeito, todo o enredo dos dramas burgueses de Diderot gira em torno das provações por que passam a família para que permaneça unida e virtuosa. É ainda digno de nota que as personagens das duas peças não têm origem burguesa, e sim nobre. N' *O Filho Natural*, uma das personagens questiona outra sobre seu propósito de se tornar comerciante: “com o nome que você carrega, você teria coragem?”⁸; o pai de família, por sua vez, testemunha o título de nobreza no nome, Monsieur d'Orbesson. E, no entanto, vivem segundo as formas e os valores da pequena família burguesa. Esse fato talvez aponte para o aspecto não tão radical da ruptura do drama burguês de Diderot com a tragédia tradicional, mas permita pensar seus dramas antes como continuadores da tragédia, e uma adaptação desta à realidade social da época. Nesse sentido, elas acompanhariam um

⁷ Szondi, *Teoria do drama burguês*, p. 120-121.

⁸ Diderot. *O filho natural*, p. 80.

movimento de aburguesamento da própria nobreza no século XVIII. Citando novamente Szondi, “os elementos da tragédia tradicional que o drama burguês quer dispensar, e contra os quais polemiza o seu teórico Diderot, não são falsos *per se*, mas se tornaram historicamente falsos”.⁹ Situada assim, a tragédia doméstica de Diderot parece já bem distante daquela aspiração vista acima em sua teoria dramática, onde a estética do grito da natureza, do bárbaro e do selvagem parece se opôr a todo sistema de regras e convenções que limite a atividade do gênio. Pelo contrário, aqui um novo sistema de regras é codificado em sintonia com a expectativa de seu público, tal como no classicismo, mas agora atendendo a um público burguês ou aburguesado.

III – O ALVO DA CRÍTICA DE DIDEROT

É frequente que diante da expressão teatro clássico nos venham à mente autores como Corneille, Racine e Molière. No entanto, o classicismo com que se depara Diderot, em meados do século XVIII, é já, em grande medida, uma caricatura do teatro feito por esses grandes nomes do século XVII. Estes, ainda que tenham seus nomes frequentemente associados ao classicismo, jamais estiveram completamente presos às regras da poética clássica, suposto fator de unidade do teatro seiscentista. *O Cid* de Corneille, com efeito, provocou viva discussão entre os teóricos franceses justamente por sua insubordinação àquelas regras. A *Académie Française* reprova nele, entre outras coisas, o desacordo com a regra das três unidades, uma vez que a obra mantém, na paixão da infanta Urraque por Dom Rodrigo, um elemento supérfluo que prejudica a unidade de ação.¹⁰ Ainda nesse sentido, não é por acaso que Diderot irá tomar, nas *Conversações Sobre o Filho Natural*, uma cena da *Ifigênia* de Racine como exemplo de transgressão às regras de *bienséance*.

Se há portanto um classicismo homogêneo no século XVII, caracterizado pela rigidez das regras, ao qual se pode opôr a teoria do drama burguês, ele será encontrável antes nos tratados teóricos e nas poéticas clássicas, que se apropriam à sua maneira da poética aristotélica, como *A Arte Poética* de Boileau, escrito já em 1674, e que só então servirão de modelo ao teatro da primeira metade do século XVIII francês.

⁹ Idem, p. 112.

¹⁰ cf. o estudo introdutório de Paulo Rónai a *O Cid*, de Corneille, p. 20.

Segundo Jean Ehrard, quando, no início do século XVIII, a querela entre antigos e modernos tem seus últimos capítulos, duas novas tendências podem ser identificadas, e que darão início a uma segunda querela. Uma dessas tendências, que só se afirmará claramente no terceiro quartel do século, e na qual poderíamos incluir Diderot, supõe “que todo o real pode se tornar matéria de arte”;¹¹ tendência que conduzirá ao naturalismo do drama burguês. Uma segunda tendência, que reúne número maior de autores, e que em certo sentido é herdeira do classicismo, é a dos defensores do “espírito geométrico”, que no entanto estariam “orgulhosos demais das conquistas intelectuais do século XVII para se curvar, no domínio da arte, ao princípio de autoridade”.¹² Se não partilham com os classicistas o culto aos antigos, esses modernos tem com eles, no entanto, um parentesco de outra ordem: pertencendo aos mesmos círculos cortesãos, têm em comum com os classicistas o apreço pelo *bon goût*, pela *bienseance*. Nas palavras de Ehrard: “as audácias dos modernos estavam virtualmente contidas na noção clássica de *bienséances*”.¹³ Em suas fileiras figuravam nomes como Fontenelle e La Motte. São modernos na medida em que crêem que as conquistas intelectuais da razão e da ciência os permitirão ir além dos antigos também no domínio da arte; “da mesma maneira que a física cartesiana detrata as qualidades sensíveis dos corpos em benefício de seu substrato inteligível, assim a estética dos modernos se desfaz do realismo clássico para se vincular a uma ideia platônica da beleza perfeita”, “mas seu apreço ao verdadeiro se acomoda sem maiores dificuldades às normas estreitas e mentirosas da *belle nature*”.¹⁴ Disso tudo resulta que, por mais que em suas declarações de princípios esses modernos proclamem novidades, a necessidade de agradar ao gosto cortesão os prende às formas tradicionais da dramaturgia.

Esse gosto pelo médio, pela mediação está consolidado na sociedade cortesã, e é incontestável até o fim do reinado de Luis XIV, e é a ele que Diderot se opõe quando reivindica para a poesia dramática “algo de bárbaro e selvagem”, o “grito da natureza”, pensando em

¹¹ Jean Ehrard, *L’Idée de Nature en France*, p. 162.

¹² *Idem*, p. 161-162.

¹³ *Idem*, p. 168.

¹⁴ *Idem*, p. 163.

uma natureza crua, sem renegar talvez, arriscamos dizer, seu elemento grotesco, numa certa antecipação do romantismo.

REFERÊNCIAS

CASSIRER, E. A filosofia do iluminismo. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CORNEILLE, P. O Cid e Horácio. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Le fils naturel. Le père de famille. Est-il bon? Est-il méchant?*. Paris: GF Flammarion, 2005.

_____. *Obras V: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EHRARD, J. *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*. Paris: Flammarion, 1970.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Partilha do sensível: o comum e o quinhão

Pedro Danilo Galdino

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

INTRODUÇÃO

O pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (1940) sempre esteve voltado ao mundo real e dos processos de configuração históricos. De tradição marxista, foi discípulo de Louis Althusser, escreveu uma seção do aclamado livro *Lire le capital* (1965), observou com os olhos atentos as manifestações de Maio de 68 o qual podemos dizer que foi decisivo para sua ruptura com Althusser em *La leçon d'Althusser* (1974). Desde então deu uma maior atenção à vida de indivíduos anônimos e esquecidos pela tradição e pelo pensamento acadêmico, tais como o operário Gabriel Gauny, o pedagogo e filósofo francês Joseph Jacotot, entre outros. Com isso em mente, deve-se levar em consideração que esta característica, de evidenciar os anônimos e aqueles que não têm parte na sociedade, será a principal tônica em toda sua construção teórica, evidenciando, sobretudo, a polêmica do surgimento de certos corpos na organização social, política e artística.

A polêmica do surgimento de corpos que antes eram invisíveis dá-se a partir da antessala que ele chama de Estética primeira que liga de forma necessária a comunhão entre os traços da estética da política. Tal relação é possível, exatamente pelo fato delas compartilharem características desta estética primeira que diz respeito às formas como

as coisas aparecem, são feitas e pensadas. Contudo, um conceito apresenta-se como sendo o principal pivô desta união: partilha do sensível.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas.¹

A partilha do sensível se relaciona tanto a um *a priori* comum da sensibilidade, quanto a uma divisão de espaços e tempos em quinhões e atividades exclusivas daqueles que estão inseridos neste comum. Podemos perceber uma dupla significação do conceito derivada a partir da polissemia do verbo francês *Partager*, como nos alerta Davide Panagia². Temos inicialmente *partager* relacionada com uma determinação do que há a sentir em um comum, no sentido de um compartilhamento de “estruturas” *sensíveis* que são comungadas com os que tomam parte nestes tempos e espaços comuns, ou, em outras palavras, uma espécie de cosmovisão que orienta as interpretações, as maneiras de fazer e de ver do mundo. Por outro lado, *partager* tem o sentido de divisão. Os que tomam parte no comum da partilha do sensível dividem-se em quinhões onde cada qual a configura e é configurado a partir das ocupações e atividades que têm neste comum. Neste sentido, caracteriza-se a *partager* no sentido de organização em sentido de divisão de corpos em atividades e tempos específicos. Contudo, devemos perceber que estes dois aspectos não é algo acidental: “é a relação de ambas que se define uma *partilha*³ do sensível”⁴.

Contudo, surge uma questão: o que é este sensível compartilhado e dividido? Este sensível caracteriza-se a partir das experiências, individuais ou coletivas, que se tem em espaços e tempos comungados

¹ RANCIÈRE, 1995, p.7.

² PANAGIA, p. 96.

³ Partilha em itálico para marcar nossa preferência por este termo em detrimento de divisão, utilizado por Ângela Leite Lopes para traduzir *partager* no livro *O desentendimento: política e filosofia*.

⁴ RANCIÈRE, 1996, p. 39.

ou específicos. Segundo Cristian Ruby, a característica do sensível na obra de Rancière prepara o terreno da política⁵:

“sensível” torna-se um termo encarregado de representar o modo imanente sobre o que se realiza a organização da dominação social e política e, simultaneamente, uma experiência política irreduzível à ordem daquilo que normalmente é entendido conceitualmente (seja o Estado, o governo, a polícia, a soma das partes)⁶

Porém, este sensível não é apenas de caráter político, pois as experiências do sensível são, também, de caráter estético porque está imbricado num certo regime de (im)possibilidade sensível, ou seja, diz respeito às condições de visibilidade de corpos, do fazer em atividades e do pensamento como construção sobre o sensível; e o sensível é político porque diz respeito às ações que se tem dentro da organização sensível. Neste sentido político lato senso, o sensível, segundo Rancière, organiza-se de duas maneiras, a partir da lógica policial e da lógica política.

A polícia “é, assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa”, sendo assim, continua Rancière, “uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído”⁷. Por outro lado, a política “[...] rompe a configuração sensível na qual se definem parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: de uma parcela dos sem-parcela”⁸. Sendo assim, o sensível para Rancière tem este sentido de ocupar espaços e relação com o tempo dispendido para certas atividades, a partir de certas possibilidades ou impossibilidades de fazer parte de um sensível compartilhado, isto é, a partir do princípio de visibilidade que coloca certos corpos como ruidosos e outros como dignos da linguagem e de serem ouvidos pelos demais.

⁵ RUBY, 2011, p. 24.

⁶ Ibidem, 25.

⁷ RANCIÈRE, 1996, p. 42.

⁸ Idem.

Além desta dupla ambivalência do tanto de *partager* quanto do sensível (estético e político), a partilha do sensível é para Rancière o campo comum entre estética e política e para Yves Citton é ainda mais: é um túnel cavado abaixo das fronteiras disciplinares, é um campo comum entre diversas reflexões aos mais importantes problemas de nossos dias⁹. É uma rede de túneis que se estendem às disciplinas que supostamente estão isoladas, é o subsolo complexo que mostra que a superficialidade das divisões e hierarquias é ilusória, tendo em vista que todas elas dependem de um campo comum. Deixemos isto um pouco de lado, pois, no momento, veremos um pouco mais de perto estes dois aspectos inerentes à partilha do sensível¹⁰, relacionando com outros autores clássicos da filosofia tais como Platão, Aristóteles, Foucault e Marx.

O A PRIORI DA PARTILHA DO SENSÍVEL

A partilha no sentido de comunhão tem um caráter preeminentemente estético¹¹, pois lida com espaços e tempos que possibilitam e que “regulam” o que há a ver, fazer e pensar em um comum. Neste sentido, o comum da partilha do sensível se caracteriza pela macro organização sensível, comungada pelos que tomam parte nela. Segundo Rancière, pode-se entendê-la em um sentido kantiano previamente revisitado por Foucault como “um sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir”¹². Contudo, esse *a priori* deve ser entendido não no sentido propriamente kantiano – que diz respeito às condições transcendentais do conhecimento e às necessidades ontológicas que possibilitam todo o conhecimento possível –, mas se aproxima conceitualmente do *a priori* histórico desenvolvido por Foucault.

⁹ CITTON, 2009, p. 120.

¹⁰ Esta separação é meramente metodológica, para pensarmos e clarearmos o que Rancière quer dizer com o conceito de partilha do sensível.

¹¹ Estética pensada como condição de possibilidade do tomar parte no sensível: “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005, p. 16). Esta estética é pensada de maneira geral e difere do regime estético das artes na medida em que este é “um regime específico de identificação e pensamento das artes” (2005, p. 13) e este outro se relaciona à sensibilidade em geral.

¹² RANCIÈRE, 2005, 16.

Michel Foucault em sua obra *A arqueologia do saber* (1969) irá colocar no papel de forma mais explícita aquilo que ele elaborou em suas obras anteriores. Dentre estas ideias Foucault irá tratar do que ele chama de *a priori* histórico. Este *a priori* do qual nos fala é totalmente distinto daquele que Kant propôs, pois enquanto este está voltado para a condição de validade dos juízos sintéticos *a priori*, aquele se volta às condições de realidade e de emergência dos enunciados¹³. Não é um *a priori* do que poderia ser verdade independente das experiências, mas um *a priori* do que é efetivamente dito na prática, ou seja, trata-se da efetividade dos enunciados que tomam corpo e existência.

O que está em questão para Foucault é do domínio das enunciações. Este domínio não é caracterizado por uma “superfície do discurso” que é monótona, longa, inerte, sem vida, mas por uma profusão de complexidades e de regiões heterogêneas de práticas¹⁴. O domínio das enunciações é totalmente complexo, pois está em mútua relação com diversos outros enunciados, além de serem totalmente cortados pelo contínuo devir da história. Sendo assim o *a priori* histórico dos enunciados não está conduzido para apreender um sentido ou verdade, ele não é o *a priori* transcendental, ele está envolto por ligações, dispersões, falhas por sua não coerência, tendo em vista que os enunciados carregam em si estas características. Os enunciados são corpos complexos que estão em constante movimento de relação a partir deste *a priori* histórico.

Temos na densidade das práticas discursivas, sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e os seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*.¹⁵

O arquivo é esta complexidade e densidade que não se caracteriza como um mecanismo de reconhecer um passado e as origens de nosso modo de pensar, não é uma preocupação com a gênese de nosso ser e também não é entendida como a reunião dos inúmeros

¹³ FOUCAULT, 2002, p. 146.

¹⁴ *Ibidem*, p. 148.

¹⁵ *Idem*

textos guardados por uma cultura para este fim¹⁶. Mas é o que permite reconhecer os traços de (im)possibilidade que um enunciado foi pronunciado ou não, que traz à tona a singularidade de um enunciado¹⁷. O arquivo deve ser entendido como o cerne do próprio *a priori* histórico, pois ele é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”¹⁸. O arquivo é uma não linearidade – de um passado para um presente –, ela é *o sistema de enunciabilidade e o sistema de funcionamento* dos enunciados, “é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”¹⁹.

Neste momento podemos entender melhor a frase de Rancière citada no começo do trabalho. A partilha do sensível no sentido de compartilhamento relaciona-se profundamente com o *a priori* histórico de Foucault que nasceu com sua leitura do *a priori* transcendental de Kant, ou seja, diz respeito a elementos contingentes e cambiáveis que pré-determinam nossas experiências com aquilo que nos rodeia a cada instante e lugar. Porém, esta “pré-determinação” não diz respeito a estruturas fixas e, portanto, prontas, mas sim a relações intercambiáveis e em constante processo, tendo em vista seu caráter histórico. As relações instauradas nas partilhas do sensível estão em constante processo de mudança devido os processos políticos que põe em questão, em cenas específicas, algumas organizações previamente dadas, isto é, é uma constante mutação pelos processos vivos que constroem e destroem a partilha do sensível.

É neste sentido que afirmo anteriormente que a partilha do sensível tem um caráter preeminente estético, pois configura as possibilidades das maneiras de ver, fazer e conceituar em um determinado espaço e tempo. A partilha do sensível é um *a priori* que determina as experiências possíveis no campo prático. Ela ordena aquilo que tem condições de emergência como sendo discurso digno ou indigno de ser ouvido, assim como os discursos submetidos a uma hierarquização tratados por Foucault. Porém, esta está voltada totalmente às condições que configuram a possibilidade de encararmos certos corpos como do-

¹⁶ Idem

¹⁷ Ibidem, p. 149.

¹⁸ Ibidem, p. 149.

¹⁹ Idem

tados de voz e outros como ruidosos, de reconhecer certos enunciados como verdadeiros e outros como meros barulhos sem sentido, de nos dignarmos de reconhecer a visibilidade de certos grupos e ao mesmo tempo fechar os olhos para outros, de confinar algumas atividades e ações para espaços pré-determinados e específicos, etc.

Rancière está interessado na inteligibilidade de um discurso: a partilha do sensível diz respeito às condições que legitimam uma ação no mundo, ou seja, antecipa o que podemos sentir ou o que é tratado como insensível. Antes de fundar o caráter político do homem, nos diz Rancière como exemplo, Aristóteles define quem são os verdadeiros portadores do *logos* (que pode pronunciar sobre o justo e o injusto), não os escravos, pois estes não *possuem* a linguagem e só proferem ruídos, mas o próprio cidadão ²⁰. A partilha política de Aristóteles pressupõe uma hierarquia organizada em direção a quem obtêm o *logos*, antes das ações políticas propriamente ditas, já há esta divisão nos corpos a partir de como eles estão estratificados no sensório comum. Neste sentido, o comum está previamente direcionado para um determinado fim, uma organização sensória pautada nas hierarquias de posições, atividades e de (in)capacidades.

A partilha, ou, antes, *as partilhas* são fundamentadas por uma sensibilidade geral que ordena e divide os que tomam parte na comunidade, porém esta não é imóvel, é, antes, altamente volátil devido aos processos vivos de reconfiguração das partilhas que práticas como a artística põem em cena. É neste momento que se introduz a partilha como divisão, pois diz respeito às práticas que são postas em cena na comunidade – de forma consensual ou litigiosa. Vejamos como se configura este tomar parte da qual fala Rancière.

O TOMAR PARTE NA PARTILHA DO SENSÍVEL

A partilha do sensível é o campo onde nossas percepções individuais podem ter chances de aparecer: o tabuleiro em que as ações dos personagens são estabelecidas. Exploremos mais esta visão do tabuleiro. Cada grupo de peças do xadrez tem sua função predeterminada, tendo em vista sua configuração e a posição em que ocupa no jogo.

²⁰ No sentido hierarquizante e grego do termo: homem, proprietário de bens, que goza de um *status* político privilegiado.

Os peões vão à frente das peças tidas como mais importantes: a torre, o bispo, o cavalo, a rainha e o rei. Cada uma destas peças só podem se locomover no tabuleiro dependendo de sua posição nessa classe hierárquica de funções no jogo. O jogo e o tabuleiro são o que une toda essa multiplicidade de indivíduos – partilha do sensível como estética primeira, como um comum compartilhado – enquanto as peças participam deste comum de maneiras diversas, dependendo de sua individualidade diante do tabuleiro. O exemplo pode parecer simples, mas nos ajudar a visualizar o que Rancière está conceituando.

Tracemos um exemplo na própria filosofia. Platão em busca de sua República perfeita funda a comunidade sobre uma mentira fundadora: o mito dos metais. Para que haja justiça, harmonia e consenso Platão argumenta que a sociedade deve estar dividida em classes as quais estarão pautadas na mentira de que todos os indivíduos são filhos do solo do qual tiram sua natureza que estará relacionada a três classes de metais: ouro para os administradores, prata para os guardiões e bronze e ferro para os artesãos e outros trabalhadores: “Na cidade sois todos irmãos”, afirma o Sócrates platônico “[...], mas o deus que vos formou misturou ouro na composição daqueles de entre vós que são capazes de comandar: por isso são os mais preciosos. Misturou prata na composição dos auxiliares; ferro e bronze na dos lavradores e na dos outros artesãos.”²¹ Toda esta hierarquia de funções e classes está pautada para criar um comum que para Platão seria harmonioso e excluiria os conflitos de interesses, pois todos estariam estratificados por algo “natural” – a mentira fundadora²². Cada qual ocuparia aquilo que lhe cabe na pseudo natureza criada por Platão, tendo sua função, sua participação moldada pelo comum da comunidade.

Em outro momento, como lembra-nos Rancière: “Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* por que o *trabalho não espera*.”²³ Em outras palavras a partilha do sensível levantada por Platão não permite que os artesãos tomem lugar a não ser naquilo que eles têm como ofí-

²¹ PLATÃO, p. 111

²² Esta visão de Platão é o que exclui a possibilidade da política vir à tona, veremos mais a frente sobre esta questão.

²³ RANCIÈRE, p. 16, 2005

cio, suas energias e tempo devem voltar-se as suas atividades para que possam produzir produtos melhores: “aqui, neste lugar, neste momento, você vai contar como um problema a ser resolvido; mas em outro momento e lugar que você será apenas invisível”²⁴. O artesão apenas em seu lugar e momento de trabalho poderá ter alguma visibilidade, pois fora disto ele se torna um peixe fora da água e estará fadado à invisibilidade social.

Trazendo esta imagem para os trabalhadores contemporâneos, deve-se trabalhar e recuperar suas energias para mais um dia de trabalho exaustivo, criando-se um círculo quase que inquebrável em que estão submetidos. No livro *A noite dos proletariados*, contudo, Rancière mostrara cenas onde os operários conseguiram romper com este círculo e subverteram suas noites e pretensos momentos de descanso para produzir arte, filosofia, política – quando os peões do xadrez conseguem se metamorfosear em qualquer outra peça. Rancière neste livro não quer traçar uma história negativa dos proletários, traçando as más condições de trabalho, a longa jornada de trabalho ou a baixa remuneração recebida. Trata-se de falar de sonhos de homens que não querem que a vida se perca na impossibilidade de fazer outra coisa que não seja o seu trabalho²⁵. Eles rompem a velha divisão arbitrária entre trabalho manual e trabalho intelectual²⁶, na qual a primeira classe não conseguiria alcançar a segunda e esta seria o próprio “messias” que arrebataria os trabalhadores para uma iluminação ainda por vir que é a emancipação²⁷.

A partilha do sensível é o campo privilegiado onde ocorrem as lutas contra as dominações, talvez até no sentido marxista no qual “a história de todas as sociedades até agora tem sido a história das lutas de classe”²⁸. Estas lutas se dão no campo de batalha chamado de

²⁴ HIGHMORE, 2011, p. 97. Tradução livre

²⁵ RANCIÈRE, 1981, p. 7

²⁶ Ibidem, p.8

²⁷ Sobre esta questão sobre a emancipação ler *O mestre ignorante: cinco lições da emancipação intelectual*. Nesta obra a ideia de que a educação servirá como mecanismo para se alcançar a emancipação é tratada como ilusória, pois a emancipação intelectual deve ser tratada como uma pressuposição e nunca como uma meta a ser alcançada, isto é, é a partir da constatação desta emancipação que, caso a caso, com o esforço de nossa própria vontade, podemos atualizar e comprovar esta emancipação da igualdade das inteligências.

²⁸ Marx e Engels, 2008, p. 8.

partilha do sensível. As subversões iniciadas pelas noites dos proletário-filósofo-artistas se inserem neste *front*, não com o intuito de tirar da tirania uma classe de trabalhadores, o que estariam além de suas forças, mas de subverter certas noções de tempo e espaço, determinando o que fariam para ocupar o seu tempo livre e em quais espaços iriam ocupar. Os indivíduos tomam parte de forma conflituosa neste comum, porque eles não são considerados dignos de tomar parte pela lógica policial do ordenamento e da hierarquia; isto é o que Rancière fala de uma “parte dos sem-parte” que diz respeito ao surgimento de um sujeito que não tinha cabimento naquele determinado espaço e tempo, como por exemplo, do protesto silencioso, que desencadeou na discussão sobre o racismo nos Estados Unidos, da negra Rosa Parks que se recusou de ceder seu lugar a um branco em um ônibus em Montgomery (Alabama).

A luta entre as partes que tomam lugar no comum da partilha do sensível é histórica e sempre ocorreu e possivelmente sempre ocorrerá, tendo em vista que os processos políticos não são o do consenso, mas da insistente reconfiguração do sensível, é impossível pensar um fim da política, levando em consideração que ela é uma insistência ao não conformismo. A luta de classes é um exemplo disso, como temos claro nas palavras de Marx:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, membros das corporações e aprendiz, em suma, opressores e oprimidos estiveram em contraposição uns aos outros e envolvidos em uma luta ininterrupta, ora disfarçada, ora aberta, que terminou sempre com a transformação revolucionária da sociedade inteira ou com o declínio conjunto das classes em conflito.²⁹

A partilha do sensível “é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”³⁰. Retomando as palavras de Marx e transpondo-a para as ideias de Rancière a “transformação revolucionária” é exatamente o momento em que as partes, os indivíduos reivindicam aquilo que lhes são negadas no comum, quando aqueles que não são considerados dignos de tomar parte do comum o fazem e se impõem como seres pensantes e igual-

²⁹ Idem.

³⁰ RANCIÈRE, 2005, p. 63.

mente inteligentes, mas para Rancière não há utopia aí, há apenas um alargamento no possível:

A partir do momento em que um poder legítimo se encontra deslegitimado, parece que não está em condições de reinar pela força, porque caíram todas as estruturas que legitimam a força. Criam-se cenas inéditas, aparecem pessoas que não eram visíveis, pessoas na rua, nas barricadas. As instituições perdem a legitimidade, aparecem novos modos de palavra, novos meios de fazer circular a informação, novas formas da economia, e assim por diante. É uma ruptura do universo sensível que cria uma miríade de possibilidades.³¹

Este surgimento de quem estava inundado pelas malhas do social e que estavam condenados ao submundo do horizonte sensível é o que Rancière vai chamar de subjetivação, que é o próprio processo de conflito dentro da ordem policial e que instaura a própria política, partilhando de forma dissensual os espaços, tempos, atividades e ocupações:

Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência.[...] A subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se opõe como contraditória com a lógica policial.³²

Este processo de subjetivação é o processo de desidentificação no qual os indivíduos saem das categorias que lhe são outorgadas pela lógica policial, categorias tais como de incapacidade, de subserviência, de inferioridade. Neste sentido, podemos identificar a impessoalidade de um “nós somos” em processos contestatórios que inauguram um novo sujeito político como os proletários, as mulheres, os negros, etc. A subjetivação é um por em cena de seres sensíveis que antes não eram considerados sensivelmente (não eram visíveis, produziam apenas ruídos e não a fala [*logos*] e não tinham acesso à participação efetiva nas coisas comuns da partilha do sensível).

³¹ Entrevista concedida à revista *Cult*.

³² RANCIÈRE, 1996, p. 47-48

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pôde se ver no trabalho exposto, a partilha do sensível, conceito chave para pensar na obra de Jacques Rancière a união entre estética e política, assim como a organização a partir de um comum compartilhado e dividido que são complementares, traz em si as forças de uma configuração polêmica entre as partes que estão inseridas no comum do horizonte sensível. As práticas políticas, assim como as construções artísticas, podem intervir nesta partilha de forma consensual (policial) ou dissensual (política). No campo das artes Rancière afirma,

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.³³

As partes podem servir como um instrumento de ordenamento social, assim como aconteceu em regimes totalitários como o nazismo e comunismo, porém pode servir como processo de por em cena sujeitos considerados inferiores na lógica policial, como é o caso de *Madame Bovary* de Gustav Flaubert que trata de uma mulher provinciana e adúltera ou então os esgotos de *Os miseráveis* de Victor Hugo. A arte na modernidade, ou nos termos rancierianos, no regime estético das artes, embaralha as fronteiras entre arte e vida, entre arte e não-arte, além da arte passar a circular sem controle de interpretação e sem uma destinação para sujeitos específicos, dando assim uma visibilidade aos anônimos como tema e objeto artístico, construindo novas rotas sensíveis possíveis

REFERÊNCIAS

CITTON, Yves. Political Agency and the Ambivalence of the Sensible. In ed. ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip. *Jacques Rancière - History, Politics, Aesthetics*. Durhan and London: Duke University Press, 2009.

³³ RANCIÈRE, 2006, p. 26.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002. 6ª ed.

HIGHMORE, Ben. Out of Place: Unprofessional Painting, Jacques Rancière and the Distribution of the Sensible. In ed. BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. *Reading Rancière*. New York: Continuum, 2011.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Victor Hugo Klagsbrunn. São Paulo: Expressão popular, 2008.

PANAGIA, Davide. “Partage du sensible”: the distribution of the sensible. In. DERANTY, Jean-Philippe. *Jacques Rancière: Key concepts*. Durhan: Acumen, 2010.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova cultural, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevistado por Gabriela Longman e Diego Viana*. In. *Revista Cult*, ed. 139.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *La nuit des prolétaires: archives durève ouvrier*. Paris: Pluriel, 1981.

RUBY, Cristian. *Rancière y lo político*. Trad. Matthew Gajdowski. Bueno Aires: Prometeu Libros, 2011.