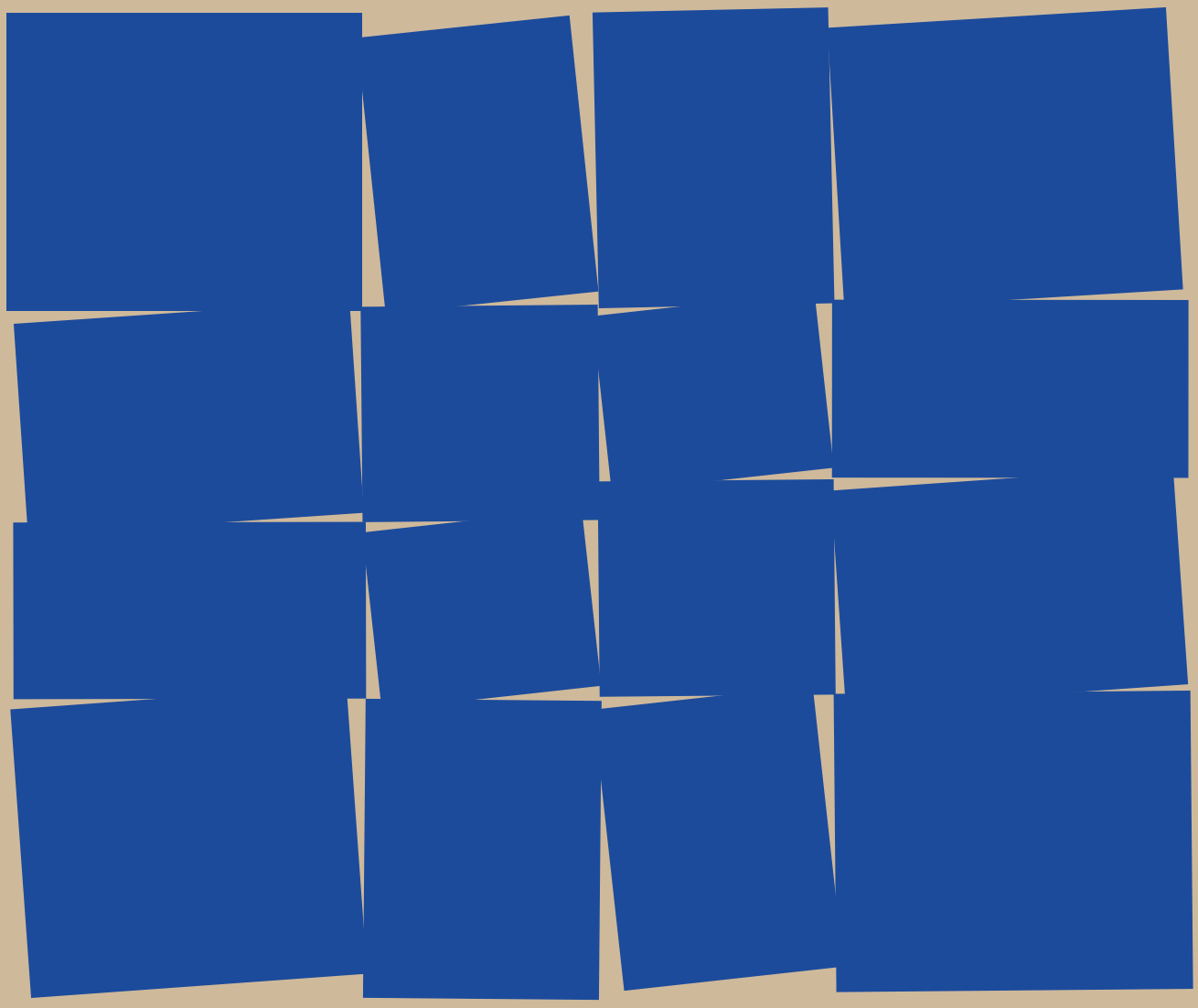
CONGRESSO INTERNACIONAL

deslocamentos na arte



Hélio Oiticica - Metaesquema

Organizadores do CD: Rodrigo Duarte e Romero Freitas

ISBN: 978-85-60537-02-0

Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFOP
Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG
Associação Brasileira de Estética - ABRE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Prof. Dr. João Luiz Martins
(Reitor)

Prof. Dr. Tanus Jorge Nagem
(Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação)

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
Prof. Dra. Guiomar de Grammont
(Diretora)

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
Prof. Dr. José Luiz Furtado
(Chefe de Departamento)

PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE
Prof. Dr. Gilson Iannini
(Coordenador)

COMISSÃO ORGANIZADORA
Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior
Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva
Prof. Dra. Imaculada Kangussu
Prof. Guilherme Massara Rocha
Prof. Dr. Rodrigo Duarte (Presidente)
Prof. Dr. Romero Alves Freitas

SECRETÁRIA
Claudinéia Guimarães

IFAC
Rua Coronel Alves, 55 Centro
CEP 35400 – 000 Ouro Preto – MG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Ronaldo Tadêu Pena
(Reitor)

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
João Pinto Furtado
(Diretor)

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
Telma de Souza Birchal
(Chefe de Departamento)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
Prof. Dr. Rodrigo Duarte
(Coordenador)

SECRETÁRIA
Andrea Rezende Baumgratz

SITE DO CONGRESSO:
www.ifac.ufop.br/efa/deslocamentos

PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E DESIGN:
Sérgio Luz
slslouzalima@yahoo.com

Belo Horizonte, 2010

ISBN: 978-85-60537-02-0

Apresentação

Deslocamento é uma chave de leitura fecunda para parte significativa das manifestações estéticas contemporâneas. Se tomarmos a palavra "estética" no sentido amplo do termo, isto é, como algo que abrange tanto a percepção do mundo quanto a interpretação dos produtos da percepção, não será exagero dizer que nós vivemos na era dos deslocamentos estéticos. Já não há fronteiras *fixas* que delimitem, no campo das manifestações que usualmente são chamadas de "arte", em sentido estrito, o que é o solo próprio, a terra natal, de cada arte. Também não há fronteiras *fixas* separando "obras de arte" e "experiências estéticas cotidianas". No campo das investigações que até pouco tempo podiam ser definidas, de modo mais ou menos claro, como "disciplinas que se ocupam dos fenômenos estéticos", as fronteiras se deslocam, surgem novas formas de reflexão *com* a arte e *na* arte, novas formas de teoria e experimentação *com* a teoria e *na* teoria. Talvez não haja melhor forma de designar o processo de acelerada transformação da percepção e do pensamento estéticos do que o título de um livro do poeta romeno-alemão Paul Celan, publicado pela primeira vez em 1955: ao contemplar a paisagem estética contemporânea, passamos constantemente "de limiar a limiar" (Von Schwelle zu Schwelle).

Um encontro internacional de filósofos e pesquisadores da arte em geral, de artistas: de "estetas" no sentido amplo e positivo do termo, teve lugar em Ouro Preto, de 20 a 23 de Outubro de 2009. Essa cidade, onde os deslocamentos físicos não são nunca retilíneos, revelou-se lugar propício para a discussão dos sinuosos deslocamentos estéticos. O CD que o leitor já não tem em mãos (a tecnologia evolui rapidamente, mas ainda não chegou a tanto) é o registro das comunicações e conferências apresentadas naqueles quatro dias.

Ele tem uma longa história prévia: o Congresso Internacional "Deslocamentos na Arte" foi, quanto à sua temática, uma continuação do Congresso Internacional "Estéticas do Deslocamento" (2007). Os dois eventos surgiram a partir de um trabalho conjunto envolvendo a ABRE (Associação Brasileira de Estética) e os Programas de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG (através da Linha de Pesquisa "Estética e Filosofia da Arte") e da UFOP (através de todas as Linhas de Pesquisa, uma vez que "Estética e Filosofia da Arte" é a área de concentração desse programa de Pós-Graduação); a organização de eventos internacionais pela Linha de Pesquisa "Estética e Filosofia da Arte" da UFMG remonta a 1993; ela desempenhou um papel pioneiro no país e ajudou a formar toda uma geração de pesquisadores em estética, atuando como uma espécie de "bienal brasileira de filosofia da arte"; em ordem cronológica, os eventos foram: "Morte da arte, hoje" (1993), "Belo, sublime e Kant" (1995), "As luzes da arte" (1997), "Katharsis" (1999), "Mímesis e expressão" (2001), "Theoria Aesthetica" (2003), "A dimensão estética" (2005). Todos os congressos, incluindo os dois eventos organizados em parceria com a UFOP e a ABRE, resultam em livros ou CDs (como este que o leitor não tem mais nas mãos).

Os organizadores do CD gostariam de agradecer, em nome dos demais organizadores do congresso (Imaculada Kangussu, Douglas Garcia Alves Junior, Guilherme Massara, Eduardo Soares) as fontes financiadoras que tornaram possível tanto o congresso quanto o CD: além do PPG-Filosofia da UFMG, o CNPq e a CAPES.

Rodrigo Duarte (UFMG)
Romero Freitas (UFOP)

SUMÁRIO

Deslocamentos na experiência estética

A crítica de arte como gênero e conceito
Martha D'Angelo 9

A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil
Rodrigo Duarte 23

Arte, real e crítica: relações e reflexões
Bruno Guimarães Martins 41

Compreensão benjaminiana da percepção como "leitura"
Vanessa Madrona Moreira Salles 53

Deslocamentos: entre a arte e a vida
Celso F. Favaretto 65

Do juiz ao crítico de arte – a reflexão da obra: o pensamento estético dos primeiros românticos alemães
Pedro Duarte de Andrade 77

O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética
Shierry Weber Nicholsen 89

Por onde anda Roger Fry? Entre opifícios e adornos
Nísio Teixeira 103

Sobre a figuração e a experiência do mundo no sentido extra-eclesiástico
Thomas Friedrich 111

Deslocamentos na literatura e no teatro

"A primeira vez é a vez da inexperiência": experiência e aprendizado em Proust e os signos de Gilles Deleuze
María José Guzmán 123

Destruição e transmissibilidade: o narrador Kafka na correspondência entre Benjamin e Scholem
Luìs Inácio Oliveira Costa 129

El canto de las ratas: arte, animalidad y política
Guadalupe Lucero 139

Figuras do deslocamento em "Por trás dos vidros", de Modesto Carone
Douglas Garcia Alves Júnior 147

Fios soltos: Waly Salomão visita Hélio Oiticica
Flávio Boaventura 157

Henry Miller e o radical experimentalismo de potência
Renarde Freire Nobre 165

La literatura y la deconstrucción del humanismo
Evelyn Galiazo 175

Metonímias da memórica em Paulo Celan
Mariana Camilo de Oliveira 183

Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do "quem" das coisas
Bruno Pucci 191

Poesia e linguagem: por uma filosofia extra-moral da linguagem
Gilson Iannini 203

Samuel Beckett e o teatro de vanguarda
Luciano Ferreira Gatti 213

Simone de Beauvoir. Recepção e Memória
Magda Guadalupe dos Santos 223

Vanguarda e deslocamento nos diários americanos de Thomas Mann
Myriam Ávila 235

Deslocamentos na música

A praxis de individuação em Adorno através da audição musical
Jeremy J. Shapiro 243

Moses und Aron de A. Schönberg: una obra de arte extrema desde la perspectiva de la estética crítica de T.W. Adorno
Inés A. Buchar 261

Deslocamentos na fotografia e no cinema

A teoria da vanguarda de Stanley Kubrick
Patrick Pessoa 269

Deslocamentos Imagem e cinema: W Benjamin e Guy Debord. (da cultura revolucionária das massas à cultura-espetáculo)
Renato Franco 281

Nossas fotografias
Maria Teresa Cardoso de Campos 293

O filme impossível: o Filme de exibição de luz antes dos deslocamentos do cinema
Mónica Herrera 299

O lamento da imperatriz de pina bausch: uma alegoria do cinema
Solange Caldeira 309

O Outro em Sebastião Salgado e Santiago Sierra: modos de usar
Fabíola Silva Tasca 317

Os mundos incompossíveis de david lynch
Jairo Dias Carvalho 333

Deslocamentos na estética filosófica

Arte e crueldade: uma reflexão sobre a criação artística a partir de Nietzsche
Gilson Motta 347

"Deus está morto" e "A tragédia está morta": convergências entre ética e estética no pensamento de Nietzsche
Iracema Macedo 359

A atualidade do belo: o jogo da verdade da arte em Gadamer
Almir Ferreira da Silva Junior 373

A obra de arte enquanto obra da verdade em Heidegger
João Bosco Batista 387

A questão da "Morte de Deus" e suas conseqüências estéticas
Kirlian Siquara 391

A teoria da escrita filosófica em Schiller e Benjamin
Pedro Süssekind 395

Blaise Pascal, "espírito de geometria" e "espírito de finura"
Olímpio Pimenta 401

Do juízo à crítica e vice-versa: Kant na tese benjaminiana sobre os românticos
Bernardo Barros Coelho de Oliveira 411

Ficção e Ética: uma perspectiva a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur
Hélio Salles Gentil 429

Imagens de pensamento : arte e teoria em Kant e Benjamin
Patricia Lavelle 437

O interesse mimético da imaginação na Crítica da faculdade do juízo
Verlaine Freitas 451

Deslocamentos estéticos no espaço público

A arte comprometida - Arte e política na década de 1930
Luís Crespo de Andrade 461

Arte como exercício experimental da liberdade
Noéli Ramme 471

Experiências urbanas: a impropriedade da arte pública
Ines Linke 483

Las nuevas ropas del emperador. Un arte para la «vida desnuda»
Paula Fleisner 495

O autor em deslocamento: do gênio romântico às criações colaborativas em rede
Marco Antônio Sousa Alves 507

Performance e Direitos Humanos: discursos pela tolerância em Marina Abramovic
Christina Fornaciari 517

Quem tombará a favela?
Silke Kapp 529

A Crítica de Arte como Gênero e Conceito

Martha D'Angelo

A complexidade e diversidade da produção contemporânea de arte e o fortalecimento da indústria cultural dão à crítica de arte um papel cada vez mais importante, e à atividade do crítico um caráter cada vez mais abrangente e necessário. O objetivo deste trabalho é identificar os traços mais característicos de algumas das principais vertentes da crítica de arte no século XX, investigando os fundamentos teóricos e conceituais que sustentam suas análises e localizando afinidades e divergências no conjunto das abordagens.

Serão apresentadas concepções de crítica que buscam embasamento na filosofia e nas ciências humanas, e observados os envolvimentos dos seus representantes com o mundo da arte e com a produção dos artistas. O estudo pretende ser mais uma sistematização do que uma reflexão. Trata-se de um breve levantamento que situa no universo da crítica as posições de: Vigotski, Clement Greenberg, Gaston Bachelard, Georg Lukács, Walter Benjamin e Mário de Andrade.

A CRÍTICA SUBJETIVA DE VIGOTSKI, GREENBERG E BACHELARD

Entre as variedades de crítica subjetiva, entendendo por subjetiva toda crítica que não se pretende desinteressada (no sentido kantiano) nem imparcial, destacamos a contribuição de Vigotski. Suas idéias foram inovadoras não só na psicologia, mas também no âmbito da crítica de arte, levantando questões que só vieram a ser tratadas pela crítica especializada muito tempo depois. Em 1916, com apenas 20 anos, Vigotski realizou um estudo denso e original da tragédia de Shakespeare *Hamlet*, partindo de um conceito de crítica criado e denominado por ele de "crítica de leitor". A noção de leitura utilizada neste trabalho é bem ampla e pode ser transportada para diferentes tipos de texto, como pinturas, fotografias, filmes etc.

A separação autor/obra é um dos traços mais característicos da crítica de Vigotski. Segundo a sua concepção, a realização da obra só acontece de fato com a participação do leitor, pois é ele que torna possível, através de uma leitura pessoal, a significação do texto. Próximo de

Marcel Duchamp e de sua afirmação o espectador faz o quadro, Vigotski também admitia a possibilidade do crítico-leitor fazer revelações sobre a obra que o próprio autor nem sequer suspeitava. O crítico-leitor deve se preocupar somente com as obras que têm qualidade, desmascarar as obras pretensamente artísticas não é tarefa para a crítica elevada. A interpretabilidade infinita das obras é possível dada a estrutura polissêmica da linguagem da arte. Como inúmeras interpretações são válidas, o crítico não precisa se preocupar em refutar interpretações diferentes da sua nem fazer uma metacrítica antes de apresentar sua própria crítica.

Evidentemente, quem trabalha num ramo específico de crítica científica, seja ela psicológica, histórica ou sociológica, deve conhecer o que foi dito e escrito da obra ou do tema que está sendo analisado. A crítica subjetiva, por outro lado, não requer nenhum conhecimento prévio. A subjetividade dá à "crítica de leitor" um caráter essencialmente diletante. Esclarecendo o sentido desta palavra, Vigotski (1999, XXVIII) admite que:

> O diletantismo permite deixar de lado todo o problema científico e histórico (época de surgimento, fontes, autor, influências da obra), todo o problema biográfico do criador da obra, e, por último, toda a produção puramente crítica que existe sobre ela. Só uma coisa exige do crítico: o envolvimento profundo com a obra. Desse modo, cria-se um clima inteiramente diverso para a pesquisa, que fica circunscrita integral e exclusivamente ao campo de uma obra específica. Isso significa que o estudo não precisa resolver nenhum problema levantado de fora, ou exterior à obra em questão.

Neste caso, o sentido de crítica e leitura é o mesmo; Vigotski incorpora integralmente a idéia de Oscar Wilde, de re-criação da obra pelo leitor; ele deve recriá-la interiormente com a própria alma fazendo uso daquilo que existe de mais precioso na arte e na vida: a imaginação. A tarefa do crítico não é, portanto, interpretar a obra tentando retirar dela seu mistério, seu caráter irracional; tornar a obra acessível à razão significa rebaixa-la. É preciso atingir a dimensão intraduzível da obra e encontrar aquele ponto onde o "mistério da vida e toda a sua dor penetram o coração do leitor" (Vigotski, 1999, XXV) O crítico não pode ser justo no sentido comum da palavra, pois, como observou Oscar Wilde (apud Vigotski, 1999, XXV), só podemos emitir opiniões imparciais sobre coisas que não nos interessam. Por isso mesmo uma opinião imparcial carece de qualquer valor.

Abordando as concepções de Greenberg, não discutirei o caráter autodidata da sua crítica, a opção por uma "educação em público", nem o papel desempenhado pelos ensaios "Vanguarda e kitsch" e "Rumo a um mais novo Laoconte" na construção da história da arte moderna. Minha intenção é destacar as particularidades e os fundamentos de um conceito de crítica centrado na subjetividade do crítico e do artista ao mesmo tempo.

Entendendo a leitura crítica de maneira intuitiva e centrada na experiência imediata da arte, Greenberg explica o nexo entre subjetividade e objetividade a partir do reconhecimento de valores qualitativos intrínsecos à obra de arte. Os juízos estéticos não são puramente subje-

tivos "a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam convergindo ao longo do tempo, formando um consenso." (Greenberg, 1997, p. 117).

Este consenso não requer uma posição comum sobre a arte ou um mesmo referencial teórico porque os critérios e princípios qualitativos objetivos da arte não são, nem podem ser, definidos *a priori*. Daí a maior preocupação de Greenberg em sua atuação como crítico ser a refutação da acusação de que seus juízos estéticos correspondem a uma linha. Alertando para a gravidade desta questão no texto "Queixas de um crítico de arte", Greenberg (1997, p. 118) admite que

> "Atribuir uma posição ou linha a um crítico é, de fato, querer tolher-lhe a liberdade. Pois no próprio caráter involuntário do juízo estético reside uma liberdade preciosa: a liberdade de ser surpreendido, dominado, de ter suas expectativas contrariadas, a liberdade de ser inconseqüente e de gostar de qualquer coisa em arte desde que seja bom – a liberdade, em suma, de deixar a arte permanecer aberta. Parte da emoção da arte, para os que se mantêm regularmente atentos a ela, consiste, ou deveria consistir, nessa abertura, nessa impossibilidade de prevermos nossas próprias reações."

A liberdade do crítico acompanha a liberdade da arte e seu poder absoluto em relação aos meios e processos de construção de um discurso próprio. A completa submissão do crítico aos desvios e idiossincrasias da arte é uma exigência do seu compromisso com a qualidade. A tarefa do crítico é extremamente ingrata porque os juízos estéticos, além de serem involuntários, são irracionais. O crítico não tem poder de decidir se gosta da obra ou não, pois é esta que se impõe ao seu julgamento. Além disso, por ser também uma experiência altamente subjetiva, é muito difícil comunicar a leitura da obra a outras pessoas. Isto não significa, entretanto, que o campo da arte seja impenetrável, como demonstra a "distinção razoavelmente constante feita entre os valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser encontrados fora dela." (Greenberg, 1997, p. 35)

Apesar de não ter escrito especificamente sobre crítica de arte, Gaston Bachelard é reconhecido como um expressivo representante da vertente crítica fenomenológica francesa. Sua obra foi considerada por Roland Barthes como fundadora de "uma verdadeira escola crítica, tão rica que se pode dizer que a crítica francesa é atualmente, sob sua forma mais desabrochada, de inspiração bachelardiana." (Barthes, 2003, p. 158).

Centrada numa exigência radical de liberdade em relação à linguagem e completamente fiel ao princípio da autonomia da arte, a crítica de Bachelard apresenta, inicialmente, em *L'Eau et lês rêves* (1942), *La Psychanalyse du feu* (1937), e *La Terre et lês revêries du repôs* (1947), a subjetividade vinculada a uma dimensão objetiva. Para o filósofo, uma imagem, por mais subjetiva, pessoal e arbitrária que possa parecer, tem sempre uma base objetiva. O desenvolvimento da imaginação do artista está sempre ligado aos elementos primordiais; água, ar, fogo

e terra. Estes, por sua vez, são a matéria-prima das imagens arquetípicas guardadas no inconsciente. Num primeiro momento Bachelard utiliza em sua crítica as noções de inconsciente coletivo e arquétipo de Jung acrescida das contribuições de Robert Desoille, que chamam a atenção para o fato de não podermos reduzir um arquétipo a uma única imagem. Um arquétipo contém uma série de imagens que resumem a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica e em circunstâncias que não são particulares de um só individuo, mas comuns aos homens em geral.

Comentando textos literários a partir deste enfoque, Bachelard procura mostrar como imagens construídas por diferentes autores, a partir dos quatro elementos primordiais (terra, água, fogo e ar), possuem um significado semelhante. Imagens de nuvens, da força das águas e do vento presentes em Joseph Conrad e William Blake, por exemplo, podem ser interpretadas de forma objetiva, isto é, livre de intimismo pessoal ou de uma perspectiva fundamentalmente idiossincrática.

A partir de *La poétique de L'espace* (1957) se aprofundam cada vez mais no pensamento do autor as ligações entre o poético e o filosófico. Sua afinidade com os românticos se revela na noção de imagem como cintilação de linguagem. Mas, para Bachelard, não se trata de investigar os pressupostos sobre os quais se constrói a linguagem do artista, pois nada existe de geral e coordenado capaz de fundamentar o seu dinamismo próprio. A imagem poética surge de uma "ontologia direta"; para esclarecê-la filosoficamente, é preciso romper com as formas de pesquisa que permitem a constituição do saber conceitual. O esquecimento, o não-saber, é uma pré-condição do ofício do artista. Em virtude disso, o problema da imagem poética deve ser pensado por uma fenomenologia da imaginação.

O método fenomenológico permite, segundo Bachelard, que o artista apresente e viva as imagens como acontecimentos súbitos da vida. Ele é o método por excelência da imaginação criadora porque permite ir além do visível, desvelando o oculto e ultrapassando a realidade. A imagem poética só pode ser captada fenomenologicamente porque "ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma" (Bachelard, 1978, p. 184). Se num primeiro momento ganha destaque uma interpretação objetiva fundada nos quatro elementos e nas noções de inconsciente coletivo e arquétipo, num segundo momento Bachelard distancia a imaginação das determinações da psicologia, entregando-se ao devaneio, e explorando todas as suas possibilidades.

Segundo Mikel Dufrenne (2004, p. 201), quando a crítica de Bachelard assume a palavra de ordem da fenomenologia – de volta às coisas mesmas – isto significa um mergulho na obra para dizer o que ela lhe inspira. O crítico não trai a obra deixando-se invadir pela imagem e dizendo como ela age sobre si. A reflexão sobre a obra que enaltece e desenvolve um sentido não é uma traição, pois a obra, ao se encarnar no leitor, se objetiva e se abre a uma história, cada leitor a mantém nessa história em que o seu sentido não cessa de se enriquecer. Mais

exatamente: cada leitura descobre parcialmente a riqueza desse sentido. Assim, o crítico não se acrescenta à obra mas acrescenta a obra a si mesmo.

Em contato com artistas de sua época Bachelard estudou a imaginação criadora. As ações concretas e o envolvimento com o mundo nutrem a imaginação material do artista, distinta da imaginação formal que nutre o trabalho conceitual e abstrato do cientista. A concepção bachelardiana de imaginação valoriza a causa material e o trabalho manual existente na obra de arte. Sua exigência de respeito e atenção às potencialidades e possibilidades da matéria tem alguma afinidade com as análises críticas de Mário de Andrade, como veremos mais adiante.

O conflito entre o ponto de partida do artista e a resistência que lhe é oposta pelo material, intrínseco ao trabalho de arte, é determinante no desenvolvimento da imaginação material. O artista que tem uma postura rígida no confronto com seus meios não consegue resolver este conflito. Um controle excessivo sobre o trabalho não é possível nem desejável. O amadurecimento do artista resulta numa flexibilidade de comportamento capaz de permitir uma verdadeira conversa entre ele e o seu próprio trabalho. Tratando a imagem como acontecimento objetivo e evento de linguagem, Bachelard se opôs às concepções que tentam submeter a imagem ao conceito. Essas reduções minam o poder da imaginação e desclassificam o saber da arte.

A QUESTÃO DA TOTALIDADE E DA OBJETIVIDADE EM LUKÁCS

A contraposição mais direta às críticas subjetivas, especialmente as fundadas na psicologia, se apresenta na crítica de Lukács. Desde a *Teoria do Romance* seus estudos sobre a arte estão centrados na análise da dimensão social da obra. Segundo Lukács, o romance como forma representa, na modernidade, um esforço de manter algo próprio à narração épica. Ele representa, como observou Fredric Jameson, comentando esta concepção, "um substituto para a epopéia sob condições de vida que tornam a epopéia impossível" (Jameson, 1985, p.136).

Ao contrário da antiga epopéia e da tragédia, que possuem convenções pré-fixadas e uma forma fechada, o romance é uma forma híbrida e problemática em sua própria estrutura. No romance o processo narrativo é precedido de um vazio, situando-se dentro de um mundo que não tem um sentido definido, um mundo inorgânico. Enquanto o herói épico é a voz da coletividade, o herói do romance está sempre em oposição à natureza da coletividade, e é precisamente a sua dificuldade de integrar-se que constitui o "x" da questão. A reconciliação entre o herói do romance e a sociedade deve ser laboriosamente construída no decorrer do livro; de outro modo, a própria forma do romance ficaria comprometida. É compreensível, portanto, que o protótipo do herói romanesco seja o transgressor, o pária, o louco. O objetivo do herói é a reconciliação com o mundo. O romance como tentativa de atribuir um sentido para o homem e para o mundo resulta sempre de um desejo imperioso e subjetivo. A reconciliação entre o homem e o mundo surge da mente do romancista, que

tenta forjá-la de modo obstinado. Por esta razão, a atividade do romancista se desenvolve sempre sob o signo da *Ironia*: o criador completa sua criação apontando para si mesmo. O romance adquire, deste modo, uma dimensão utópica e redentora. A oposição e a busca hegeliana de identidade entre sujeito e objeto constitui a matéria prima da teoria lukacsiana do romance.

Uma vez que a dimensão utópica do romance é vista como integrada à dimensão objetiva, não cabe mais à literatura, e sim à ação política a tentativa de superar o conflito entre o homem e a sociedade. A partir daí o referencial básico do crítico passa a ser histórico e social; a expressão dessas dimensões na arte será denominada por Lukács de "realismo". Em *História e Consciência de Classe* Lukács constrói as bases teóricas para uma crítica de arte centrada na avaliação da capacidade das obras de "refletir" a realidade social em sua historicidade concreta. Este caminho direcionou-o para o projeto de elaboração de uma estética normativa inspirada no materialismo de Marx. Os grandes realistas que, segundo Lukács, conseguiram realizar plenamente sua função enquanto artistas revelam em suas obras uma visão de totalidade do mundo. Há, e deve haver sempre, um vínculo entre a grande arte e os grandes sistemas de representação do mundo. Em certa medida esta exigência atinge o que se entende por autonomia do fenômeno estético, pois submete a arte a esquemas ou estruturas externas ao seu próprio domínio.

A crítica de Lukács às vanguardas parte de um conceito de realismo que rejeita as obras de arte que não têm uma visão de totalidade do mundo subjacente à sua forma. Estão condenadas, portanto, as obras com forma *alegórica*, pois têm uma estrutura aberta a interpretações divergentes e até opostas, e não se contrapõem às percepções fragmentárias do mundo. "A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva." (Lukács, 1968, p. 32). Neste caso toda a produção contemporânea de arte e literatura torna-se problemática, pois, como observou Umberto Eco (2003, p.22), a obra de arte é uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados colocados num só significante, e o que distingue as obras de arte contemporâneas das demais é que nelas a ambiguidade se torna uma das finalidades explícitas, ou seja, a exacerbação da polissemia é um valor inerente a essas obras.

Compreendendo os extremos das abordagens fundadas na psicologia e na sociologia como incapazes de alcançar a integridade da obra de arte, Antônio Cândido retoma e aprofunda a questão posta por Lukács: trata-se de saber em que medida o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a "estrutura" da obra.

Considerando o elemento social não como um dado exterior, que permite apenas situar a obra num determinado contexto, mas como um elemento interno da obra, o crítico consegue ultrapassar os aspectos periféricos da sociologia e chega a uma interpretação que assimila a dimensão social como "fator de arte". Neste nível de análise, a estrutura da obra constitui o ponto de referência. Tudo se transforma, então, para o crítico num todo coeso, onde estão

presentes, além do elemento social, o psicológico, o linguístico, o histórico e outros. Segundo Antônio Cândido,

> "Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra." (Cândido, 1985, p. 7)

O crítico só alcança a integridade da obra quando mostra seus elementos, seja de natureza social, psicológica, linguística, etc, em sua própria estrutura. De acordo com a análise de Antônio Cândido (1985, p.15), Lukács atinge esse nível em algumas críticas literárias quando não incorre em certas limitações provocadas por reducionismo político. Não é o elemento social que determina o que a obra tem de significativo; por outro lado, é inviável no trabalho prático tomar a obra como uma espécie de mônada, isto é, um todo que se explica a si mesmo como um universo fechado. Este exagero estruturalista é compreensível como reação aos exageros das críticas que se prendem a um só fator. A ênfase na estrutura deixou como saldo positivo o conceito de "organicidade da obra", através do qual pode-se explicar o jogo de fatores envolvidos na construção da obra de arte.

WALTER BENJAMIN E O CONCEITO DE CRÍTICA DO ROMANTISMO ALEMÃO

A compreensão de Walter Benjamin sobre crítica de arte, aprofundada a partir da sua tese de doutorado sobre o romantismo alemão (*Der Begriff der Kunstktitik in der deutschen Romantik*), se contrapõe tanto ao psicologismo quanto à noção de realismo de Lukács. O estudo teórico a respeito da crítica de arte e o próprio exercício crítico das obras de arte são centrais na trajetória de Benjamin. Após a conclusão da tese de doutorado, em 1919, dois grandes trabalhos de crítica se sucedem: *As Afinidades Eletivas de Goethe* (*Goethes Wahlverwandtschaften*), em 1922, e a tese de livre docência sobre o drama barroco alemão (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), concluída em 1925. No ensaio sobre Goethe, Benjamin faz uma distinção conceitual importante entre as dimensões histórica e filosófica das obras de arte. O material histórico e seu conteúdo objetivo deve sempre ser identificado previamente pelo crítico em sua análise, tal como o próprio Benjamin fez, ampliando a compreensão sobre a obra poética de Baudelaire e seu significado no auge do capitalismo. Centrada no comentário, este tipo de análise se apresenta como condição prévia indispensável para se chegar à "verdade" da obra. A não identificação dos elementos que distanciam a obra da época do crítico leva ao apagamento dos seus traços históricos mais marcantes, que formam o material indispensável ao re-conhecimento da verdade da obra e, ao mesmo tempo, à compreensão de sua resistência ao tempo.

Entre os românticos a compreensão da arte como *médium-de-reflexão*, isto é, como lugar onde a reflexão se realiza, dispensava explicações e argumentos. Tratava-se, segundo Benjamin,

de um "credo metafísico". Através da crítica a reflexão contida na obra de arte é "despertada e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma" (Benjamin, 2002, p. 74). A possibilidade de intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a obra singular encontra-se ligada ao *absoluto* da arte. Romantizar, no sentido usado por Novalis, é, precisamente, dar ao finito – a obra em particular – uma dimensão infinita. Cabe ao crítico desdobrar os sentidos da obra e suas intenções veladas. Por isso mesmo, "para os românticos a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento." (Benjamin, 2002, p. 75)

Explicitando a questão do valor da obra e suas implicações com a crítica segundo esta perspectiva teórica, Benjamin escreveu que

> "o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. Se ela é possível, se existe na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no médium da arte, então ela é uma obra de arte. A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; (...) No princípio de não criticabilidade do que é ruim, repousa uma das expressões mais características da concepção romântica da arte e sua crítica." (Benjamin, 2002, p. 84)

Benjamin absorveu muitos princípios do romantismo alemão, mas não construiu seu conceito de crítica com base exclusivamente neles. Através da interlocução com artistas, especialmente com os surrealistas e Brecht, seu pensamento foi adquirindo uma base mais materialista e menos esotérica. A partir de *Rua de Mão Única* e do envolvimento com o grandioso projeto das Passagens, a crítica benjaminiana se torna mais politizada, dirigida não apenas a um público especializado, mas também aos simples leitores de jornais e ouvintes de programas de rádio.

MÁRIO DE ANDRADE: A MODERNIDADE EM QUESTÃO

Tomando como referência inicial o texto "O Artista e o Artesão" podemos identificar aspectos fundamentais da crítica de Mário de Andrade e alguns elementos que revelam a radicalidade de sua reflexão sobre o lugar e a função da arte na sociedade moderna e contemporânea. A idéia central deste texto de 1938 é que a arte foi se tornando individualista e formalista à medida que o artista passou a ignorar as "exigências da matéria". Partindo desta premissa, Mário de Andrade afirma a importância do trabalho artesanal e da técnica na formação do artista e na criação da obra de arte. O grande erro do artista moderno consiste em querer ser mais importante do que a obra de arte. Mas como reverter a inversão desse valor presente na arte desde o romantismo? Bem, isso só será possível através de uma nova atitude estética caracterizada pela obediência do artista às exigências da matéria.

A submissão do sujeito-artista às regras e valores que definem o objeto arte é essencial. Em certa medida, é esta primazia do objeto que justifica a importância do artesanato no trabalho do artista "verdadeiro". É preciso, no entanto, não confundir artesanato com técnica,

segundo Mário de Andrade (1975, p. 13): "O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista."

Para tornar mais clara a distinção técnica/artesanato Mário de Andrade narra um acontecimento da vida de Picasso muito significativo. Tendo visto, certa vez, um pintor de paredes usar um pincel especial que facilitava a imitação de mármores, Picasso manifestou interesse em possuir um pincel igual. Ao ganhar um de presente, utilizou-se dele para pintar os cabelos de uma figura humana. Esta história foi contada com o objetivo de demonstrar a diferença entre artesanato e técnica pessoal. Saber imitar o mármore com o pincel é artesanato, utilizar este recurso para dar mais expressão a uma figura é o que se pode chamar de técnica pessoal do artista, ou "estilo", no sentido de maneira pessoal de mostrar a realidade, de a traduzir ou de a criar.

A técnica, no fazer da obra de arte, se manifesta de três maneiras diferentes: como "artesanato" ela envolve um conhecimento e uma habilidade prática, como "virtuosidade" ela requer a compreensão de como historicamente as épocas e os artistas resolveram determinados problemas de execução. Este aspecto da técnica exige certos cuidados, pois pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um exibicionista ou um "virtuose", no sentido pejorativo do termo. O terceiro modo de manifestação da técnica é o mais sutil e o mais trágico, pois é imprescindível e inensinável ao mesmo tempo. Trata-se do "talento" propriamente dito.

A divisão entre o crítico e o artista se manifestou no decorrer da trajetória de Mário de Andrade através de uma crescente exigência do crítico em relação ao artista. A rejeição ao experimentalismo do artista contemporâneo e a resistência de Mário de Andrade a um enquadramento no modernismo oficial alimentaram um distanciamento crítico carregado de incertezas. Esta opção impregna sua produção de uma vitalidade incomum, daí os questionamentos que sua crítica é capaz de despertar ainda hoje.

Willi Bolle, comparando Mário de Andrade com Walter Benjamin, observou que, apesar das diferenças, existem muitas afinidades entre os dois:

> "Suas datas de nascimento estão próximas (Benjamin: 1892, Mário: 1893), como também as datas em que cada um se pôs a escrever sua obra principal: as primeiras notas de Benjamin sobre o Trabalho das Passagens são de 1927; Mário de Andrade publicou o seu romance-rapsódia *Macunaíma* em 1928. Assim como Benjamin nunca chegou a sair da Europa, também Mário de Andrade nunca saiu do Brasil. Uma afinidade literária eletiva liga os dois autores a Baudelaire.
>
> O que os *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, significam para Paris, *Paulicéia Desvairada* é para São Paulo. Assim como o ciclo urbano de Baudelaire começa com um poema intitulado "*Paysage*", também o de Mário se estrutura em torno de quatro poemas desse título "Paisagem Nº 1,2,3,4". (...) Afora isso, existem em seus textos numerosos outros elementos para se desenvolver afinidades com Baudelaire e Benjamin: o *tópos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso, o cosmopolitismo crítico; a ironia e

> o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incorporação de imagens da loucura... Assim como Baudelaire e Benjamin se debateram com as fantasmagorias da Modernidade nas metrópoles européias, Mário de Andrade vê em São Paulo o lugar apropriado para estudar as fantasmagorias da cidade nos trópicos. Ele colocou seu trabalho como poeta, romancista e crítico a serviço dessa causa." (Bolle, 1994, pp. 34 e 35).

Acrescento mais um elemento a esta lista. Talvez a mais surpreendente afinidade entre Baudelaire e Mário de Andrade seja a superioridade do escritor em relação ao crítico de arte. Benjamin chamou atenção para o fato de em Baudelaire a fragilidade teórica do crítico ter origem no seu baixo nível de consciência política. Daí as contradições reveladas nas mudanças abruptas de Baudelaire, feitas sem nenhuma mediação ou autocrítica, e suas declarações sobre arte e política sempre proferidas de forma imperativa e apaixonada. O "*Salon de 1846*" ele dedica ao burguês; em 1850 considera que a arte deve ser valorizada pelo seu aspecto utilitário, e pouco tempo depois passa a defender a "arte pela arte". O reconhecimento da falta de estofo teórico no crítico não levou Benjamin a desconsiderá-lo neste sentido. Podemos entender o uso feito por ele da expressão "metafísica do provocador" para referir-se às incoerências de Baudelaire, como algo completamente de acordo com sua interpretação a respeito das máscaras (*flâneur*, dândi, trapeiro) e transfigurações do poeta.

Em Mário de Andrade existe também uma fragilidade política que comprometeu o alcance teórico de sua crítica. Comentando a trajetória ideológica de Mário de Andrade, Carlos Guilherme Mota (1985, p. 106) observou:

> "Se em 1921 despejava confusamente sua crítica ao "burguês-burguês" e aos "donos das tradições", às "aristocracias cautelosas", em 1924 atentará aos nacionaleirismos dos "involuntários da pátria", sopitando ironicamente "esse ardor patriótico esta baita paixão pelo Brasil" e em 1942 estará consciente de que se vivia uma "idade política do homem, e a isso eu tinha que servir."

Mota hesita inicialmente em considerar Mário de Andrade como consciência-limite de sua época e de sua geração, mas reconhece que a capacidade do crítico de "diagnosticar o fim de um "ciclo" e de anunciar diretrizes para a produção futura pode ser utilizada como marco ideológico numa história da cultura do Brasil." (Mota, 1985, p. 107).

Após recuperar o depoimento de Mário de Andrade publicado em *Testamento de uma Geração* (Cavalheiro, 1944, pp. 277-78), Mota conclui: "Com relativa segurança, podemos vislumbrar em Mário de Andrade um dos limites mais avançados da consciência política do momento, a despeito de subsistirem traços nacionalistas em suas proposições." (1985, p. 109).

A insatisfação e a revolta de Mário de Andrade em sua carta-testamento aproxima-se do estado de espírito de Baudelaire numa carta escrita à sua mãe em 23 de dezembro de 1865.

Num trecho reproduzido por Walter Benjamin em "A Paris do Segundo Império", o poeta revela:

> "Se alguma vez eu recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo." (*apud* Benjamin, 1989, p. 12).

Na carta-testamento de Mário de Andrade encontramos a seguinte confissão: "...é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado." (*apud* Cavalheiro, 1944, p. 278).

Em sua autocrítica devastadora, Mário de Andrade localiza seus "erros' e os desdobramentos deles:

> "Deformei, ninguém imagina quanto, a minha obra – o que não quer dizer que se não fizesse isso, ela fosse melhor... Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidia impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina." (*apud* Cavalheiro, 1944, p. 278).

Concluindo este breve inventário da crítica de arte, podemos destacar algumas aproximações pontuais entre autores. Vigotski, os românticos alemães e Walter Benjamin, por exemplo, concordam a respeito da qualidade da obra ser uma pré-condição para o exercício da crítica e também sobre a possibilidade de interpretabilidade infinita da obra. Observamos também que a identificação com uma matriz de pensamento e o uso das mesmas fontes bibliográficas não resultam necessariamente numa aproximação ou afinidade teórica entre os críticos. Apesar do romantismo e do marxismo serem referências comuns a Lukács e Benjamin, a exigência de integração da obra numa totalidade no primeiro, e a valorização da alegoria no segundo, resultou numa oposição entre os dois. Por outro lado, a identificação com o materialismo histórico explica a atenção das análises de Lukács e Benjamin em relação às mudanças ocorridas na sensibilidade humana nos processos de criação e na história da arte, ao contrário da abordagem fenomenológica de Bachelard, onde o tempo e história são menos importantes.

O risco nos exageros das críticas que privilegiam o aspecto social apontado por Antônio Cândido, e a contribuição, por ele reconhecida, do estruturalismo para a superação deste problema, indicam que é preciso estar atento ao modo como o referencial teórico é incorporado ao trabalho "prático" do crítico. Além dessas observações, os textos analisados neste trabalho revelam que a heterogeneidade na formação dos críticos e a diversidade conceitual caracterizam a crítica de arte no século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. "O Artista e o Artesão" in: *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins Editora/Instituto Nacional do Livro /MEC, 1975.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de Arte – Uma perspectiva antropológica. *Concinitas*, Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar.* Introdução de José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BACHELARD, Gaston. "A Poética do Espaço".in: *Gaston Bachelard.* Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores).

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1ª. edição. Tradução de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*/ Walter Benjamin; Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann Silva. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CAVALHEIRO, Edgard. (org.) *Testamento de uma Geração.* Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Organização, apresentação e nota de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/MEC/FUNARTE, 1997.

JAMESON, Frederic *Marxismo e Forma*. Tradução de Iumna Maria Simon (Coordenação). São Paulo: Hucitec, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974). São Paulo: Ática, 1985.

PROUST, Marcel. *Nas Trilhas da Crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Imaginário, 1994.

READ, Herbert. *A Arte de agora, agora*. Tradução de J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre Poesia* e outros Fragmentos. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do Mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Tradução: Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1998.

VIGOTSKI, L.S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil

Rodrigo Duarte

O CONCEITO DE PÓS-HISTÓRIA

No rumo à constituição da mundialmente conhecida filosofia dos *media* de Vilém Flusser, o conceito de "pós-história" é um estágio muito importante, cuja abordagem mais completa se dá no livro *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*[1]. Nesse livro, Flusser parte de uma drástica consideração, segundo a qual "O chão que pisamos" (título do primeiro "instantâneo", significando, aqui, capítulo) é Auschwitz, com tudo que denota em termos de crueldade e de ilimitada desumanidade. É como se, para o filósofo, o maior dos campos de concentração nazista fosse o evento inaugural do período da experiência humana que ele denomina "pós-histórico". Na impossibilidade de abordar um por um dos vinte "instantâneos", apresento, aqui, aqueles que melhor caracterizam esse estágio da humanidade (ou, se se quer, também da desumanidade).

No capítulo "Nosso programa", Flusser introduz a consideração filosófica de uma noção que, atualmente é muito freqüente no seu significado comum, de *software*: o próprio programa. O pronome possessivo "nosso" é adicionado a quase todos os "instantâneos" no sentido de evocar o fato de que, tudo o que ocorre no mundo contemporâneo, por mais distante que pareça ser, nos diz respeito: é "nosso". No que tange à contemporaneidade, que virá a ser caracterizada por Flusser como "pós-história", ressalta a noção de *programa*, de acordo com a qual torna-se até mesmo dificilmente formulável o problema clássico da liberdade humana, uma vez que o *acaso* que preside os processos que engendram essa situação não deixa prever, de modo algum, o que resultará das virtualidades contidas no programa:

> Estruturas tão absurdamente improváveis como o é o cérebro humano surgem necessariamente ao longo do desenvolvimento do programa contido na informação genética, embora tenham sido inteiramente imprevisíveis na ameba, e surgem ao acaso em determinado momento. Obras tão maravilhosas como o é "As Bodas de Fígaro" surgem necessa-

1 *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

> riamente ao longo do desenvolvimento do programa contido no projeto inicial da cultura ocidental, embora seja absurdo querer procurar por elas nesse projeto inicial, por exemplo, na música grega. É que, embora se tornem necessárias, tais realizações ao longo do jogo, surgem ao acaso[2].

Um aspecto interessante dessa discussão é que, se há *programas*, há *aparelhos*, i.e., equipamentos que fazem os programas funcionar, e isso ocorre por meio dos *funcionários* – pessoas incumbidas de operar os aparelhos. Se há programas, também deve haver *programadores*, ou seja, aqueles estabelecem o conjunto de virtualidades contidas nos programas que funcionam nos aparelhos, que, por sua vez, são operados pelos funcionários. Para Flusser, essa situação exemplifica bem porque os modos de compreensão finalístico e causal não se aplicam ao mundo dominado pela noção de programa: o programador, embora tenha mais poder do que o funcionário que apenas opera o aparelho, está longe de ser onipotente, pois ele próprio é também funcionário de um meta-aparelho, programado por um meta-programa e assim por diante. Essa situação encerra um enorme perigo de desumanização, pois como antevira nosso filósofo num artigo da década de 1960, o funcionário não é exatamente uma pessoa humana, mas "um novo tipo de ser que está surgindo"[3]. No entanto, para Flusser, nem tudo está perdido se, a partir de uma exata compreensão da situação, aprendermos a lidar com o absurdo dos jogos propostos pelos programas:

> Em suma: o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento. A liberdade é concebível apenas enquanto jogo absurdo com os aparelhos. Enquanto jogo com programas. É concebível apenas depois de termos assumido a política, e a existência humana em geral, enquanto jogo absurdo. Depende de se aprenderemos em tempo de sermos tais jogadores, se continuarmos a sermos "homens", ou se passaremos a ser robôs: se seremos jogadores ou peças de jogo[4].

No próximo "instantâneo" a ser considerado aqui, o "Nossa comunicação", Flusser aborda uma das distinções mais importantes de sua filosofia dos *media*: aquela entre "discursos" e "diálogos", sendo que aqueles se originam numa concepção de conhecimento que almeja a *objetividade* e têm a função de difundir conhecimento, enquanto esses tem como meta a própria *intersubjetividade* e funcionam como produtores de conhecimento novo. Para Flusser, os diálogos – uma ressonância da "conversação" da primeira fase de sua filosofia – podem ser circulares (mesas redondas, parlamentos) ou em rede (sistema telefônico, opinião pública), ao passo que os discursos podem ser teatrais (aulas, concertos), piramidais (exércitos, igrejas), em árvore (ciência, artes) ou anfiteatrais (rádio, imprensa).

O lado perverso da pós-história é que, mesmo diante das amplas possibilidades de desenvol-

2 Ibidem, p.28.
3 *Da religiosidade*, op. cit., p. 84.
4 *Pós-história*, op. cit., p. 31.

vimento dos diálogos, em virtude do enorme progresso nos meios eletrônicos de comunicação, nela predominam absolutamente os discursos sobre os diálogos, o que, para Flusser, configura uma crise profunda na sociedade contemporânea: "Sob o domínio dos discursos o tecido social do Ocidente vai se decompondo"[5]. Nessa situação, o filósofo salienta que a única chance de saída dessa crise se daria mediante uma retomada radical da possibilidade dos diálogos:

> Vista internamente, a crise da ciência se apresenta como crise epistemológica, mas vista a partir da sociedade, apresenta-se como crise estrutural: não é possível dialogizar-se o conhecimento, se não há espaço político para tanto. O caráter discursivo e elitariamente dialógico da ciência se deve, estruturalmente, ao seu acoplamento com os meios de comunicação de massa. Para que se faça nova teoria de conhecimento intersubjetivo, é preciso que se disponha de espaço para a intersubjetividade. A crise atual da ciência deve ser pois vista no contexto da situação comunicológica da atualidade. Enquanto não houver espaço para a política, para diálogos circulares não elitários, a crise da ciência se apresenta insolúvel[6].

Esse tom, já bastante sombrio, do "instantâneo" sobre a comunicação é ainda acentuado no próximo, denominado "Nosso ritmo", que descreve o percurso (cíclico, daí a razão de ser do título "nosso ritmo") que as massas, submetidas aos desígnios pós-históricos, realizam como resultado de sua programação pelos aparelhos. Flusser lembra que, assim como, na Idade Média, o espaço que servia de mercado foi coberto com uma cúpula, originando a basílica, na atualidade as duas funções da basílica – inicialmente de mercado, depois de templo – foram "recodificadas", ainda que sua estrutura, composta de espaço coberto de cúpula, tenha se conservado. Flusser se refere aos modernos *Shopping Centers*, nos quais a função do mercado foi transposta para a do *supermercado*, e a do templo transpôs-se para o *cinema*. É exatamente isso que determina o "nosso ritmo": "O supermercado e o cinema formam as duas asas de um ventilador que insufla na massa o movimento do progresso. No cinema a massa é programada para comportamento consumidor no supermercado, e do supermercado a massa é solta para reprogramar-se no cinema"[7]. Para o filósofo, essa transformação do mundo num mega-aparelho, do qual todas as pessoas são tendencialmente funcionários, consiste numa crise sem precedentes na humanidade, cuja solução passaria, inicialmente, por um agudo processo de tomada de consciência dessa circunstância e da sua gravidade: "A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propele. A conscientização do fato que, por detrás da rotação, não se 'esconde' literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos"[8].

A menção ao papel do cinema remete a outro "instantâneo" fundamental: o denominado "Nossas imagens". Flusser inicia esse capítulo chamando a atenção para o fato de que nosso

5 Ibidem, p. 59.
6 Ibidem, p. 63.
7 Ibidem, p. 70.
8 Ibidem, p. 71.

cotidiano é dominado por imagens resplandecentes que *irradiam mensagens*: são superfícies, i.e., objetos bidimensionais, que, em grande medida determinam nossas vidas: "Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines, tornaram-se os portadores das informações que nos programam. São as imagens, e não mais os textos, que são os *media* dominantes"[9]. Essa colocação se liga a uma conhecida posição do filósofo, segundo a qual, a *escrita*, enquanto código *linear* (por exemplo, o alfabeto latino ou as cifras árabes), surgiu como revolta contra as imagens – primeiro código fundante inventado pela humanidade – na medida em que se constatou que essas não apenas orientavam, mas também iludiam e alienavam. Nesse momento, o texto dissolveu a *bidimensionalidade* da imagem numa *unidimensionalidade*, passando a *explic*á-la. Para Flusser, a passagem do predomínio das imagens para a situação de dominância dos textos coincide mesmo com a superação da pré-história e o advento da história: "Para a consciência estruturada por imagens a realidade é *situação*: impõe a questão da relação entre os seus elementos. Tal consciência é *mágica*. Para a consciência estruturada por textos a realidade é *devir*: impõe a questão do evento. Tal consciência é *histórica*. Com a invenção da escrita a história se inicia"[10].

Flusser observa ainda que a introdução da escrita, a princípio dividiu a sociedade em dois níveis: no dos iletrados, composto de servos, que continuavam a viver, como os homens pré-históricos, magicamente; e no nível dos letrados, composto de sacerdotes, que passaram a viver historicamente. Mas se, por um lado, a revolução iconoclasta objetivava um esclarecimento tão completo quanto possível do mundo, por outro, ela não escapou também da mesma "dialética interna" a que obedeciam também as imagens: "Os textos, como as demais mediações (...) representam o mundo e encobrem o mundo, são instrumentos de orientação e formam paredes opacas de bibliotecas. Des-alienam e alienam o homem"[11]. Tal característica dos textos ocasiona, segundo Flusser, o surgimento de um novo tipo de imagem, que, diferentemente das tradicionais, não é produzida diretamente pela mão do homem, mas mediatizada por códigos lineares (especialmente os expressos em linguagem matemática). Assim como a noção de pré-história se liga ao surgimento das imagens tradicionais e a de história à invenção da escrita, esse novo tipo de código, que é uma espécie de síntese dos precedentes e é composto, segundo o filósofo, de *imagens técnicas* ou *tecnoimagens*, justifica a expressão "pós-história":

> Os textos se dirigiam, originalmente, contra-imagens, a fim de torná-las transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura alucinatória. Função comparável é a das tecnoimagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torná-los transparentes para vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceptual. O gesto de codificar e decifrar tecnoimagens se passa em nível afastado de *um passo* do nível da escrita, e de *dois passos* do nível das imagens tradicionais. É o nível da consciência *pós histórica* [12].

9 Ibidem, p. 97.
10 Ibidem, p. 99.
11 Ibidem, p. 100.
12 Ibidem, p. 100 et seq.

Naturalmente, a mesma ambigüidade das imagens tradicionais e da escrita ocorre também nas tecnoimagens, uma vez que elas *pretendem* não ser simbólicas – como o são as imagens tradicionais –, mas sintomáticas, i.e., "objetivas". Para Flusser, a diferença entre símbolo e sintoma é que o primeiro significa algo para quem conhece a convenção associada a essa significação, enquanto o sintoma liga-se causalmente com o seu significado, postulando, portanto, maior "verdade". Tal postulação, não se sustenta, segundo o filósofo, porque, os aparelhos, na realidade, *transcodam sintomas em símbolos*, na medida em que o progressivo "realismo" dos registros que fornecem do mundo exterior (num vídeo digital de alta definição, por exemplo) não impede que esses se submetam a um novo processo de simbolização. É por isso que, de acordo com Flusser, "A mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais 'mascarada'"[13].

Esse mascaramento característico das tecnoimagens constitui a base da ideologia da sociedade contemporânea, a qual não necessita mais ser discursiva (embora seja veiculada por meios típicos do *discurso* e não do *diálogo*), mas sugere que o que é mostrado pelos *media* é a verdade pelo simples fato de estar sendo mostrado. Nessa capacidade dos modernos meios de comunicação – especialmente da televisão – reside o maior potencial de programação das pessoas – dos funcionários – do mega-aparelho em que está se transformando o mundo e todos os setores da realidade vão se amoldando ao seu modo de ser: "A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado"[14].

O que chama a atenção sobremaneira nesse processo da nova ideologia é que, por menos que as imagens técnicas se identifiquem com as convencionais, delas preservam a vinculação a uma espécie de magia, a qual, paradoxalmente, convive com as mais avançadas tecnologias que a espécie humana já produziu:

> De maneira que as tecnoimagens, ao contrário das tradicionais, não significam cenas, mas eventos. Mas não deixam de ser, elas também, imagens. Quem estiver por elas programado, vivencia e conhece a realidade *magicamente*. Como contexto de situações ("Sachverhalte"). Mas tal magia não é retorno para a pré-historicidade. Não está baseada em fé, senão em programas. "Programa" é "prescrição": a escrita é anterior a ele. É magia pós-histórica, e a história lhe serve de pretexto. Quem estiver programado por tecnoimagens, vive e conhece a realidade como contexto programado[15].

Mais uma vez, percebe-se que, o que Flusser entende por pós-história encerra muitos riscos de uma irreversível desumanização, tendo em vista o poderio das tecnoimagens na programação dos seres humanos. No entanto, a possibilidade de a humanidade contornar esse

13 Idibem, p. 101 et seq.
14 Ibidem, p. 102.
15 Ibidem, p. 103.

risco não está de modo algum afastada, dependendo apenas de um tipo de aprendizado, já mencionado em outros "instantâneos", que é recolocado agora pelo filósofo nos seguintes termos: "Por certo: é possível transcender-se tal forma de existência pela decifração das tecnoimagens. Mas isto exige passo para trás das tecnoimagens em direção programação, não passo para frente em direção da conceptualização característica de textos. Exige *quarto passo*"[16].

O referido aprendizado, caracterizado no instantâneo "Nossa escola", deveria ser constituído da ludicidade dos seus métodos de ensino e de suas práticas em geral, o que remete ao capítulo intitulado "Nosso jogo". Para Flusser, a noção de jogo é uma das mais importantes de toda a ambiência pós-histórica, a qual se expressa até mesmo na concepção de corpo humano, enquanto "jogo de sistemas complexos". Não por acaso, os modernos meios de comunicação, cuja importância na pós-história já foi suficiente salientada, são apresentados como campo em que a ludicidade se apresenta de modo mais visível, como podemos constatar no exemplo, dado por Flusser, de um produtor cinematográfico:

> Para captarmos o "estar-no-mundo" do jogador , do *homo ludens*, vale observar os gestos do *produtor de filmes*. (...) Dispõe ele de fita na qual fotografias são ordenadas linearmente, acompanhada de fita sonora. Tal fita é pois organização linear de sintomas visuais e sonoros. Tal fita lhe serve como matéria-prima para a produção de programas a serem projetados em cinemas. (...) De maneira que o produtor de filmes tem dois níveis de funcionamento: na produção da fita e na produção do programa. (...) As funções do primeiro nível correspondem, aproximadamente, ao nível da consciência histórica, e algumas das suas funções são conhecidas. O papel do "ator" e do maquilador, por exemplo, é papel histórico por excelência. Não é tão fácil encontrar-se paralelos para os papéis do script writer e dos cameramen na história passada[17].

No que tange à atividade do diretor, Flusser chama a atenção para o fato de que ele enfrenta um código linear que deve ser "transcodado" para criar a ilusão de ótica do movimento dos objetos registrados pela câmera, o que significa que ele "enfrenta história potencial, e a enfrenta *de fora*. Transcende ele a história, a fim de brincar com ela"[18]. Sua brincadeira consiste na disposição equivalente de "linha" e "círculo", com sua consciência superando, desse modo, tanto a magia quanto a história igualmente. Não se deve, no entanto, exagerar o papel do criador cinematográfico enquanto uma espécie de demiurgo, pois ele "É jogador jogado. Transcende a história, mas a transcende em função de eventos programados. É funcionário, não emancipado"[19]. Isso porque a maior parte dos jogos propostos pelos aparelhos pós-históricos se encontram dentro dos programas dos meta-aparelhos, de modo que até mesmo a questão pela "realidade" do que é apresentado pelos *media*, deixa de ser relevante diante da

16 Idem.
17 Ibidem, p. 106.
18 Ibidem, p. 107.
19 Ibidem, p. 108 et seq.

pergunta pelo modo de funcionamento do programa. Isso ocorre porque a ontologia dominante na situação pós-histórica revela-se como sendo inapelavelmente a do jogo e as chances de sairmos dele vitorioso dependerão, como se verá adiante, de uma mudança de postura, não da pura e simples recusa em jogar:

> Vivemos a experiência concreta em função dos jogos. Os jogos são nosso terreno ontológico, e toda futura ontologia é necessariamente teoria de jogos. (...) Por certo: em vez de elaborarmos novas estratégias, ou jogos meta-enxadrísticos, podemos derrubar o tabuleiro. Mas em tal caso não nos emanciparemos do jogo: cairemos no abismo translúdico, inteiramente insignificante, que se esconde por baixo dos jogos[20].

É interessante observar que a mencionada mudança de postura em relação ao jogo não coincide com a pura e simples adesão ao entretenimento, abundantemente oferecido na contemporaneidade, o que leva à consideração de outro "instantâneo" bastante relevante para a compreensão da situação pós-histórica: "Nosso divertimento". Em contraste com as culturas orientais, as quais desenvolveram técnicas para a *concentração* dos pensamentos como um meio de alcançar a felicidade, o Ocidente estabeleceu uma metodologia oposta, i.e., desenvolveu técnicas que objetivam desviar – *divertir* – o pensamento de determinados assuntos como um suposto caminho para atingir a felicidade.

A pesada crítica que Flusser dirige ao divertimento consiste no fato de que, nele, a oposição dialética entre eu e mundo é desviada para um "terreno intermediário", o das *sensações imediatas*: "As sensações não são ainda nem eu nem mundo. 'Eu' e 'mundo' não passam de extrapolações abstratas da sensação concreta. A experiência da sensação faz esquecer 'eu' e 'mundo'. O filme, a TV, a notícia sensacional, o jogo de futebol divertem a consciência da tensão dialética 'eu-mundo', porque são anteriores a esses dois polos"[21]. Isso porque na constituição desses é fundamental a existência de um *eu*, de uma interioridade, e nada há de semelhante onde falta totalmente a memória (no sentido humano, não maquinal): é ela que ajuda a "digerir" o que é engolido pelas massas. É exatamente por isso que a definição de divertimento proposta criticamente por Flusser é a de vivência sensorial em que nada é conservado, sendo secretado por nosso organismo espiritual do mesmo modo que entrou nele:

> Divertimento é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas. Uma vez posto entre parênteses mundo e Eu, a sensação passa sem obstáculo. Não há nem o que deve ser digerido, nem interioridade que possa digeri-lo. Não há intestino nem necessidade de intestino. O que resta são *bocas* para engolir a sensação, e ânus para eliminá-la. A sociedade de massa é sociedade de canais que são mais primitivos que os vermes: nos vermes há funções digestivas (115-6).

20 Ibidem, p.111.
21 Ibidem, p. 114.

Diretamente relacionado à discussão sobre o divertimento se encontra o último "instantâneo" a ser abordado aqui, intitulado "Nossa embriaguez". Segundo Flusser, motivações semelhantes que nos levam à compulsão para o divertimento nos conduzem à tendência ao uso de entorpecentes, os quais, aliás, não são exclusividade do Ocidente, nem do que ele chama de pós-história, sendo encontráveis em todas as culturas, sem exceções históricas ou geográficas.

Flusser se refere ao que ele denomina "viscosidade ontológica" da droga, como um tipo de mediação entre sujeito e objeto, que modifica a percepção dos "dados brutos" (como a matéria prima para a dimensão ontológica da língua) de um modo tal que, ao refuncionalizar a mediação pela cultura, dá a impressão de uma experiência imediata privilegiada da "realidade": "A droga é *media*ção do imediato. O inebriado alcança, graças ao álcool, ao hachich, ao LSD, a experiência imediata do concreto, vedada ao sóbrio pela barreira da cultura"[22].

De grande interesse para a presente discussão é a idéia, introduzida por Flusser, de que a própria arte poderia ser considerada uma poderosíssima droga, já que possibilita certo tipo de experiência imediata através de sua mediação e, certamente, mais do que as drogas convencionais introduz um desafio que pode ser quase insuperável para os aparelhos, na medida em que atinge em sua própria raiz a típica inconsciência do seu funcionamento, recorrendo, por outro lado, a meios que concorrem diretamente com a imediatez sensorial de suas ofertas entretenedoras.

> Mas não importa como queiramos interpretar o gesto, trata-se sempre de gesto graças ao qual a cultura entra em contato com a experiência imediata. A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda. (...) Ao publicar o privado, ao "tornar consciente o inconsciente", é ela mediação do imediato, feito de *magia*. Pois tal viscosidade ontológica não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como "beleza". E a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia[23].

É ainda digno de nota que o "gesto mágico" operado pela arte, tal como ocorria com a concepção de "poesia" na primeira fase do pensamento de Flusser, pode se dar em todos os campos da experiência humana: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia: "Em todos tais terrenos há os inebriados pela 'arte', isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova"[24]. O potencial libertador da arte reside no fato de que, mesmo que ela possua os seus momentos antipolíticos, a sua resultante é essencialmente política. Segundo o filósofo, "a rigor trata-se de único gesto político eficiente", isso porque os aparelhos necessitam da informação nova produzida pela arte, sob pena de perecerem sob o efeito da entropia.

22 Ibidem, p. 138.
23 Ibidem, p. 142 et seq.
24 Ibidem, p. 143.

Por outro lado, tal informação nova contém, potencialmente, os elementos que poderiam nos ajudar a subverter a ação dos aparelhos e nisso reside nossa chance de emancipação, mesmo num cenário aparentemente tão desfavorável:

> Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa. Na medida em que, pois, os aparelhos permitem tal gesto, põem eles em perigo sua função des-politizadora. (...) E nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, e por catástrofe imprevisível, retomar em mãos os aparelhos[25].

A PROMESSA DO BRASIL

Diferentemente de muitas de suas obras anteriores, Flusser sequer menciona especificamente o Brasil no seu *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, referindo-se, no máximo, a um genérico "terceiro mundo" na sua relação com as sociedades avançadas que se preparam para ingressar no período pós-histórico, especialmente no sentido de evitar os enormes equívocos cometidas por elas: "As elites do terceiro mundo podem, desde já, observar 'in concreto', em que daria, se fossem 'vitoriosas': não na emancipação da sua sociedade, mas no totalitarismo dos aparelhos. E, se tomarem o primeiro mundo como exemplo a ser evitado, sabem que nenhuma alternativa seria preferível a esta: estão, todas, no programa"[26].

No entanto, é possível mostrar que o "abandono do Brasil" é apenas aparente, já que dois livros escritos no início da década de 1970, entre a primeira fase do pensamento do filósofo tcheco e a obra sobre a pós-história, tem como principal tema o nosso país. *Fenomenologia do brasileiro*[27] e de *Bodenlos*[28], escritos, portanto, logo após a emigração (na verdade, o retorno) para a Europa constituíram-se numa espécie de balanço, feito por Flusser, da sua experiência brasileira. Levando-se em consideração principalmente o primeiro, pretende-se mostrar que essa experiência brasileira continuou sendo determinante para as reflexões de Flusser, não apenas no período imediatamente posterior à mudança para Robion, no sul da França, mas mesmo na caracterização, analisada acima, da noção de pós-história.

Essa tarefa, embora possível, não é totalmente simples, já que o filósofo, na introdução da *Fenomenologia do brasileiro*, numa menção ao conceito que seria desenvolvido apenas anos depois, assevera que só se pode falar de pós-história no caso de uma sociedade que viveu plenamente a história, entendida por Flusser como a orientação por uma noção de progresso, a qual preside o desenvolvimento da economia, da cultura, das ciências etc. Tal não seria o caso do Brasil, descrito como uma sociedade majoritariamente a-histórica, na qual ocorrem apenas

25 Ibidem, p. 143 et seq.
26 Ibidem, p. 162.
27 *Fenomenologia do brasileiro: em busca do novo homem*. Rio de Janeiro: EdUerj 1998.
28 *Bodenlos*, op.cit., passim.

ilhas de história, fruto principalmente da influência européia sobre nosso país. Desse modo, a princípio dever-se-ia dizer que nosso país não se encontra entre os candidatos imediatos à vivência pós-histórica:

> Visto da história, isto significa que esta emergia da pré-história para mergulhar em pós-história em futuro próximo. (...) Mas, visto da não-história, isto significa que o epiciclo histórico surgiu precariamente da não história, para nela mergulhar novamente. Porque do ponto de vista da não-história não tem sentido querer distinguir entre "pré" e "pós", já que significam o mesmo. E o problema da relação entre história e não-história aparece agora como problema de absorver novamente a história em não-história[29].

Entretanto, se, em vez de concordar de imediato com Flusser e excluir uma conexão entre a noção de pós-história e a vida brasileira, fizermos uma leitura sintomática dos seus escritos relacionados com esses dois temas, poderemos concluir que, embora não havendo concordância no tocante à nomenclatura adotada pelo filósofo[30], aquilo que ele aponta de mais frutífero na vida e na cultura do Brasil corresponde em grande parte àquelas oportunidades de ampliação da liberdade humana que o período pós-histórico pode oferecer, tal como as vimos assinaladas acima. Na impossibilidade de passar em revista todos os tópicos que indicam essa correspondência, ater-se-á, aqui, a dois itens em que ela aparece com mais nitidez: a criação artística e a dimensão do jogo. Antes disso, seria necessário acompanhar a argumentação feita por Flusser, da qual faz parte sua distinção entre mistura e síntese, especialmente no sentido do possível adensamento de uma experiência social e cultural como a brasileira:

> Mas síntese não é mistura. A diferença óbvia é esta: na mistura os ingredientes perdem parte da sua estrutura, para unir-se no denominador mais baixo. Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado de processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese, como sugere o exemplo da raça[31].

Essa é, na verdade, a tônica das indagações de Flusser sobre nosso país: uma realidade efetivamente pobre e caótica, que possui, no entanto, a virtualidade de uma transformação radical na vida e na cultura, a qual seria proveitosa não apenas para todos os brasileiros, no sentido de uma melhoria sensível nas suas condições de vida, mas também para o mundo, enquanto

29 *Fenomenologia do Brasileiro*, op. cit., p.35.

30 Vale observar que há uma exceção na relutância de Flusser em usar o adjetivo "pós-histórico" a algum fenômeno relacionado com a realidade brasileira. Trata-se de sua referência ao trabalho da artista plástica Mira Schendel – Suiça que residiu quase quarenta anos no Brasil: "Viveremos, doravante, não entre conceitos, mas entre imagens de conceitos. Tal *estar-no-mundo* pode ser chamado 'estrutural', porque viveremos entre estruturas. Ou 'pós-histórico', porque viveremos entre processos imaginativamente sincronizados. Mira representa um dos primeiros passos na direção de tal reformulação da condição humana" (*Bodenlos*, op. cit., p. 190).

31 Ibidem, p. 52.

apresentação da possibilidade de uma sociedade sob todos os sentidos pluralista e democrática, solidária e – porque não? – sedutora no seu modo de ser espontaneamente cultural e estético: "Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos? Pode significar um homem que consegue (inconscientemente, e mais tarde conscientemente) sintetizar dentro de si e no seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para alcançar síntese criativa, que por sua vez não vira tese de um processo histórico seguinte"[32].

Numa consideração inspirada pelo Hegel da *Fenomenologia do espírito*, Flusser observa que a luta contra a natureza, travada pelo homem brasileiro em condições muito desfavoráveis, tem como efeito não apenas a obtenção dos meios elementares de subsistência, mas também um tipo de formação afetiva e cívica, para a qual a democracia é um valor de cunho existencial, não apenas como algo impostado ou como fruto de adesão a um modelo estrangeiro:

> Se diálogo for democracia, então a sociedade brasileira é autenticamente democrática, muitas vezes a despeito das instituições que procuram estruturá-la. O brasileiro é democrata existencialmente. A despeito de todas as diferenças enormes (maiores que alhures) entre classes, raças, níveis culturais e ideológicos, a sociedade brasileira é profundamente unida enquanto sociedade dos que procuram impor a marca da dignidade humana sobre uma natureza maligna[33].

O problema da a-historicidade espontânea da atitude fundamental brasileira é o seu caráter ainda inconsciente, que deveria ser superado sob pena de o mencionado pendor para uma vivência a-histórica não primitiva nunca se realizar completamente. O pressuposto dessa superação é o percurso dialético de uma consciência universal abstrata em direção à experiência de sua singularidade, a partir de sua capacidade de não apenas ser determinada pelo meio, mas de determiná-lo efetivamente:

> O homem não-histórico se toma inconsciente e espontaneamente por existência irrevogável e única que se encontra em ambiente natural e social que o determina. Se conseguir dar-se conta disto conscientemente, a dialética entre determinação e liberdade aparecerá para ele como tensão entre determinação do ambiente e possibilidade de transcendê-la, e tal transcendência será a tarefa de sua vida, porque, ou poderá decair na determinação do ambiente e em a-história primitiva, ou se imporá sobre o ambiente em a-história digna[34].

Em termos culturais, isso se associa à distinção, proposta por Flusser a respeito da relação do Brasil com o exterior, entre *defasagem* e *síntese*. Enquanto aquela é apenas um índice de nosso atraso em relação aos países históricos, a síntese – a exemplo do que se viu como contraposta à "mistura" – produz algo novo a partir das condições dadas na imanência de

32 Ibidem, p. 54
33 Ibidem, p. 71.
34 Ibidem, p. 79.

uma situação, sem desconsiderar influências externas, mas integrando-as e digerindo-as adequadamente. Um exemplo dado por Flusser diz respeito ao passado colonial brasileiro, mais especificamente ao chamado "barroco mineiro": para o filósofo, um europeu, principalmente se for oriundo de cidade com patrimônio barroco significativo, teria motivos para ridicularizar o conjunto arquitetônico, pictórico e escultórico, de Ouro Preto, por exemplo, se for compará-lo com a grandiosidade das manifestações européias desse estilo. No entanto, o problema seria muito mais terminológico do que relacionado com a qualidade artística das obras: "Mas a risada sossega e vira admiração desde que o imigrante se liberte do rótulo barroco. Porque então descobre um fenômeno sem paralelo, no qual elementos portugueses, orientais (hindus e chineses) e negros conseguem formar uma síntese na qual é possível descobrirem-se os germes de um novo tipo humano"[35].

Naturalmente, a realidade brasileira enfocada por Flusser estava repleta de exemplos de pura e simples defasagem(e não seria errado dizer que continua a tê-los), tais como as do parque industrial e tecnológico, do setor acadêmico e científico e mesmo das importações diretas na área cultural, sem qualquer apropriação de cunho vivencial que pudesse produzir sínteses interessantes. Mas é exatamente tendo em vista o que já ocorreu nesse sentido – e, de certo modo, continua a ocorrer –, que o filósofo acredita na possibilidade de uma grande síntese futura, que consistiria numa contribuição brasileira para a humanidade em geral: "O exemplo dado do passado torna evidente a essência da defasagem. No Brasil se dão processos que visam espontaneamente a síntese de tendências históricas e a-históricas contraditórias que podem (sic) resultar em cultura, atestando um homem a-histórico não primitivo que empresta sentido novo à vida humana"[36]. Mas uma possível semelhança exterior entre os processos de síntese e de defasagem pode dificultar uma distinção precisa entre um e outro, o que Flusser considera uma das tarefas mais urgentes para o pensamento (inclusive filosófico) no Brasil: "A dificuldade é distinguir entre fenômenos autênticos como o é o 'barroco mineiro', e fenômenos defasados como o é a industrialização, e isto é tarefa para analisadores sérios, uma das gigantescas tarefas a serem resolvidas pelo pensamento brasileiro"[37]. O próprio filósofo tcheco dá alguma contribuição nesse sentido ao mencionar, tendo em vista principalmente fenômenos das décadas de 1950 e 1960, vários exemplos de síntese – até bem mais complexa do que a do 'barroco mineiro' – na ciência e na arte brasileiras:

> Na Politécnica de São Paulo um professor judeu com alunos japoneses está elaborando projeto de física nuclear a ser realizado com métodos americanos por operários mulatos. Um arquiteto de origem alemã e outro de origem brasileira, junto com paisagista de origem judia, sob orientação de um presidente de origem tcheca, procuram uma nova capital de acordo

35 Ibidem, p. 81.
36 Ibidem, p. 82.
37 Ibidem, p. 83.

> com dois planos a serem sintetizados, e que está sendo realizada por operários de origem cabocla. Um pintor de origem italiana tornou-se portador da mensagem cabocla graças à técnica francesa; um pintor de origem judia sintetizou concretismo geométrico com abstracionismo, recorrendo a cores brasileiras; um pintor de origem japonesa usou técnica *zen* para um abstracionismo americano com cores igualmente brasileiras. Um poeta de origem árabe usou idiomatismos portugueses empregados por operários italianos para alcançar composições pseudocorânicas em concretismo americano; um poeta de origem grega conseguiu o mesmo concretismo graças a rítmica grega e métrica alemã em língua portuguesa; um poeta de origem brasileira em colaboração com um filólogo de origem judia traduziu Maiakovski para torná-lo modelo de poesia brasileira. (...) um escritor de origem brasileira recorreu à língua do interior para enriquecê-la com elementos europeus e pô-la na boca de um caboclo que leu Plotino, conhece Heidegger e Camus e tem visão kafkiana do mundo. Um compositor de origem brasileira tomou estruturas bachianas, harmonias schoenbergianas, melodias portuguesas e ritmos africanos, e tal composição foi apresentada por regente de origem belga, cantora mulata e coro japonês perante um público entusiasmado de origem italiana[38].

Fica para a audiência um exercício de perspicácia e de memória culturais no sentido de identificar os nomes dos criadores envolvidos nesses exemplos, que abrangem da física nuclear à musica, passando pela pintura e pela poesia. Ainda no tocante às sínteses, na cultura mais elaborada, entre os diversos elementos mais ou menos autóctones e aqueles advindos diretamente do exterior, Flusser, ao mesmo tempo em que aventa a hipótese de a cultura no Brasil ser tão fundamental que poderia ser entendida como uma espécie de "infra-estrutura", lembra a importância do modernismo brasileiro, cuja versão antropofágica de Oswald de Andrade – aliás, não mencionada no livro ora analisado – estaria totalmente no espírito da "síntese" advogada pelo filósofo tcheco:

> Pode perfeitamente acontecer que no Brasil economia não seja infra-estrutura num sentido dialético, e cultura não seja superestrutura, mas que exatamente o contrário seja o caso. Depõe a favor de tal tese não apenas o fato de que a originalidade e a criatividade brasileiras se articulem muito mais na cultura do que na economia, e que a cultura absorve e engaja os melhores brasileiros, em detrimento da política, por exemplo, mas principalmente o seguinte: a única verdadeira revolução brasileira, a "Semana de 22", se deu na cultura. É ela que revolveu a estrutura inteiramente alienada da cultura anterior, formando a base de toda cultura futura, seja positivamente, seja negativamente. De forma que o engajamento em cultura pode perfeitamente ser no Brasil engajamento no que há de mais fundamental, e mais significativo para o futuro. Será na cultura que se dará o novo homem, ou não se dará em parte alguma[39].

38 Ibidem, p. 89.
39 Ibidem, p. 111.

Para além, no entanto, desses casos que apontam para elaborações eruditas das expressões artísticas, Flusser se preocupa especialmente com os fenômenos culturais afeitos às massas brasileiras – principalmente as urbanas. E, para compreendê-los, o filósofo se vale de uma abordagem que procura mostrar que, diferentemente do proletariado dos países históricos (em vias de se tornarem pós-históricos), presa fácil das estratégias contemporâneas de dominação, como, por exemplo, a cultura de massas, o brasileiro tende a contorná-las e refuncionalizá-las enquanto uma espécie de *engajamento* (que, aliás, é um termo-chave da relação de Flusser com o Brasil). O primeiro exemplo dado é o do futebol: enquanto nos países históricos a adesão a esse esporte ocorre enquanto entretenimento inconsequente, a atitude dos brasileiros é a de uma forma de engajamento que pode ser entendida como "pós-histórica" naquele sentido positivo que vimos acima, i.e., potencialmente libertador. Com esse engajamento está relacionado um tipo de paixão lúdica que pode fazer surgir a partir do jogo uma realidade melhor:

> De modo que é possível afirmar-se que no Brasil se dá um processo (não apenas no futebol, mas também nele) no qual, por alienação de uma realidade esgotada, é descoberta outra: a realidade do jogo. É um dos sentidos da afirmação de que no Brasil está surgindo um novo homem. E é um dos sentidos da afirmação que a alienação é no Brasil fenômeno incomparável com a alienação européia e americana[40].

Outro exemplo dado por Flusser é o da loteria, que ele considera como uma estratégia mercadológica simplesmente genial, quando associada ao futebol, enquanto loteria esportiva, já que combina duas paixões fortíssimas do brasileiro mais humilde. Mas, para o filósofo, mesmo quando não há essa combinação, a espera pelo resultado da loteria gera um ambiente sacro, no qual a virtualidade do jogo é vivenciada em si mesma, sob o pretexto da esperança de se "mudar de vida" mediante a obtenção da sorte grande:

> E isto [a *espera*/rd] prova que se deu no caso da loteria o mesmo salto qualitativo de alienação para engajamento que foi observado no futebol, a saber: alienação passa a ser, dialeticamente, descoberta de nova realidade. De realidade, no caso, também de jogo, mas em nível mais elevado. Porque a participação na loteria envolve risco, logo, cria clima de engajamento imediato, e porque a loteria combina, enquanto jogo, o elemento de previsibilidade com o elemento do acaso. O *homo ludens* se realiza de maneira um pouco mais sofisticada no caso da loteria[41].

O terceiro e último fenômeno cultural popular analisado por Flusser é o carnaval. Tendo como base sua realização nos moldes da década de 1960 – e não sua forma atual totalmente mercantilizada –, o filósofo procura mostrar que, na realização dessa festa popular, ocorre o mesmo processo de transformação de alienação em engajamento que ele assinala no futebol e na loteria. A diversão e o entretenimento se consumam em poucos dias no ano, mas a

40 Ibidem, p. 101.
41 Ibidem, p. 102.

atitude de espera e preparação durante o interstício é de natureza, além de lúdica, também religiosa: "Está surgindo, no carnaval, o jogo sacro, portanto o *homo ludens* no sentido mais fundamental deste termo. Um 'novo' homem, porque o carnaval, sendo síntese de elementos inclusive históricos, não é primitivo. Uma fenomenologia do carnaval ainda está por ser feita"[42]. Certamente, Flusser não vê esse processo como isento de problemas, principalmente se se considera o fato de que, tendo em vista a realização de sua paixão lúdica, o brasileiro pobre – ainda hoje a maioria esmagadora de nossa população – deixa de suprir necessidades mais fundamentais, como a de alimentação, de vestuário e de moradia. Isso poderia, no entanto, ser equacionado por melhoria decisiva nas condições materiais de vida dessa massa, enquanto que a atitude fundamentalmente lúdica é um patrimônio imaterial de valor inestimável:

> O fato é este: o proletário brasileiro tende a buscar sua felicidade no jogo antes de ter satisfeitas as suas necessidades básicas, e isto problematiza o processo todo. Uma vez satisfeitas tais necessidades (podem sê-lo apenas aplicando os métodos da tecnologia histórica), poderá passar a viver autenticamente no jogo e para o jogo, isto é, ser autenticamente "novo homem"[43].

Mas é exatamente diante dessa possibilidade que Flusser reitera o seu temor de que a satisfação das necessidades materiais, a qual envolve aplicação dos "métodos da tecnologia histórica", implique num desvio com relação à possibilidade da supramencionada "a-história digna", em virtude de uma passagem excessivamente demorada pela historicidade: "O perigo é este: se forem aplicados modelos ocidentais para forçar o progresso econômico (inevitáveis no presente estágio, mas perniciosos em estágio seguinte), o proletariado pode perfeitamente perder sua capacidade lúdica e passar para uma alienação histórica, com toda a infelicidade que isso acarreta, e da qual o Japão atual é um exemplo"[44].

Se, para Flusser, esse risco é inegável, por outro lado, ele demonstra, além de grande admiração, uma acentuada fé no que ele chama de "cultura de base" brasileira, a qual se liga a um apuro estético que não se encontra apenas nas manifestações artísticas propriamente ditas, mas se difunde por todo o ambiente humano de nosso país. Segundo o filósofo, essa cultura é profundamente marcada pela sensualidade da raça negra e penetra em todos os aspectos do cotidiano, de um modo que nem o racismo latente, nem o conjunto dos preconceitos sociais arraigados podem negar e ao qual não conseguem resistir.

> O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarinos dos rapazes na rua (...), o constante bater em caixas de fósforos com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de ruas, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura[45].

42 Ibidem, p. 103.
43 Ibidem, p. 104.
44 Ibidem, p. 104 et seq.
45 Ibidem, p. 136 et seq.

É digno de nota que, quando Flusser externa esse ponto de vista sobre a "cultura de base", ele não o faz como um turista europeu que, tendo passado algumas semanas no Brasil, se sente seduzido pela beleza natural e humana do país, mas como um arguto filósofo que residiu nesse país por trinta e dois anos, observou atentamente sua vida e se familiarizou intimamente tanto com suas mazelas quanto com aquilo que se lhe configurou como suas grandes promessas. Como uma última observação sobre o ponto de vista flusseriano a respeito do Brasil, é importante ressaltar que a admiração manifesta pela cultura popular no seu plano mais básico é, antes de tudo um inequívoco lembrete sobre o tesouro humano que temos, mas não exclui, de modo algum a possibilidade de elaborações mais complexas, nas quais os níveis a-histórico e histórico se encontram numa síntese superior (os exemplo supramencionados o demonstram cabalmente); apenas as importações de cunho histórico, no âmbito cultural, nunca perdem o caráter inicialmente postiço se não há um acerto de contas com a referida cultura de base:

> O Brasil é sociedade não-histórica, constantemente irrigada pelo Ocidente. O quanto é não histórica, uma cultura básica caracterizada pelo ritmo africano o prova. Tal cultura tem por efeito um clima festivo e sacralizado que permeia o cotidiano e dá sabor à vida brasileira. O quanto é irrigada pelo Ocidente, uma falsa cultura histórica o prova. Tal cultura encobre com sua vacuidade e seu gosto de mata-borrão a cultura básica, e torna trágica a vida dos que nela se engajam. Tal cultura banha a vida da burguesia em clima de falsidade, de pose, e de articulação de um espírito alheio. Mas tal cultura permite também ser rompida pelos que se encontraram consigo mesmos e passaram a criar um novo tipo de cultura, síntese da básica com elementos ocidentais, mas fundamentalmente não histórica, não obstante. [§] Tal nova cultura, se bem-sucedida, poderia finalmente saciar a fome voraz do espírito do tempo[46].

CONCLUSÃO

A nosso ver, parece inegável que, mesmo evitando cuidadosamente a aplicação do termo "pós-história" (já disponível no arsenal do filósofo, como o prova um trecho transcrito acima) nas abordagens sobre a sociedade e a cultura brasileiras, Flusser tinha em mente algo semelhante quando fala da centralidade do jogo e, principalmente, da atitude do nosso povo diante dele, a qual corresponde à postura dos jogadores na realidade pós-histórica "que jogam em função do outro"[47]. De modo análogo, as mencionadas sínteses alcançadas na cultura brasileira, entre os elementos a-históricos e os históricos, não deveriam ser consideradas como produtoras apenas de uma realidade cultural interessante, porque exótica, a partir de padrões europeus, mas como apenas fazendo sentido enquanto adquirente da característica, exposta no instantâneo "Nossa embriaguez", de ser um meio de atingir o imediato, a qual, por sua vez,

46 Ibidem, p. 151.
47 *Pós-história*, op.cit., p. 168.

aponta para uma refuncionalização dos aparelhos em benefício das pessoas. Isso seria, dentre outros possíveis, mais um tópico em que a promessa do Brasil coincide com as oportunidades para a humanidade geradas pela situação pós-histórica.

Naturalmente, restaria ainda a questão sobre se as observações acerca do Brasil são realmente acertadas, já que, não raro elas parecem algo exageradas e/ou descabidas. Sobre esse aspecto, seria suficiente constatar que, mesmo que localizadamente haja exageros e a reprodução de preconceitos europeus nas posições de Flusser, elas tem a grande vantagem de nos levar à reflexão sobre seu acerto, contribuindo para que nos familiarizemos em termos teóricos com aspectos de nossa realidade que, ou ainda não tinham sequer sido abordados, ou tinham sido objeto de considerações sociológicos ou históricas, mas não propriamente filosóficas.

Arte, real e crítica: relações e reflexões

Bruno Guimarães Martins

RESUMO:

Este artigo pretende discutir relações e reflexões entre arte / real / crítica no mundo contemporâneo. Para tanto será utilizada a metáfora de um triângulo amoroso. Desejamos tomar o conceito de amor para Lacan como base para caracterizar as relações do nosso triângulo amoroso: "o amor é dar o que não se tem a alguém que não o deseja". Hoje, é notável nas artes em geral um obsessão com o real (narrativas baseadas em fatos reais, o avanço do documentário, a busca por um efeito de realidade etc.). As artes estariam apaixonadas pelo real, desejando assim, dar a ele algo que não tem, ou seja, a própria realidade. Por seu lado o real resiste bravamente, pois a ele pouco interessam as fabulações dos artistas, uma vez que já possui suas próprias artimanhas. O apaixonado (a arte) então é obrigado a se transformar, passando por um processo de revisão de suas práticas e formas com o objetivo de se aproximar do ser amado (real). Nesta relação amorosa e reflexiva, não podemos nos esquecer do terceiro elemento: o espectador. Este espectador, travestido de sua armadura mais poderosa – a reflexão crítica –, se lança sobre o seu próprio objeto de desejo, a obra. Encontra ele uma obra já repleta de reflexão que lhe seduz com o efeito sinuoso produzido pela relação entre arte e realidade. Pergunta-se então: qual seria a tarefa deste espectador crítico que, seduzido pela obra e pelo efeito de realidade que a acompanha, parece às vezes apenas refletir a reflexão contida na própria obra? Sabendo que uma das tarefas da crítica é justamente distinguir, como romper o espelho romântico entre crítica e obra? A relação explícita (e política!) entre arte e real parece apontar um possível caminho para a crítica, caminho que depende de uma auto reflexão a propósito da atenção dada à autonomia que, como sabemos, é histórica.

Este ensaio pretende (erraticamente, como é da natureza de um ensaio) discutir a tarefa da crítica[1]. Desde já aponta-se como objetivo explicitar e questionar a dimensão política da crítica no mundo contemporâneo. Para tanto vamos compreender o ajuizamento crítico em seu caráter ambíguo, ou seja, a) como livre jogo das faculdades, nos aspectos reflexivos que constituem sua condição de possibilidade e b) como um "ato de fala", uma enunciação que realiza uma passagem do singular ao universal tornando a reflexão "comum". Se a utilização da palavra belo no cotidiano ("Isto é belo") foi um dos pontos de partida para a reflexão de Kant em sua *Crítica da faculdade do juízo*, existe hoje uma afirmação no senso comum, que se repete com uma insistência perturbadora: "Isto é *muito* subjetivo". Para compreender esta afirmação parece já não bastar recorrer à faculdade de julgar ou ao juízo gosto, ou mesmo argumentar na direção de aspectos intersubjetivos de uma "construção social da realidade". O que subjaz à irredutibilidade desta afirmação é a dificuldade de comunicar a experiência, dificuldade esta que parece impossibilitar o "comum" e, conseqüentemente, esvaziar a crítica de sua potência política. Sendo assim, investigar as dificuldades de se comunicar a experiência estética é a tarefa deste ensaio. Para tentar abordar estas dificuldades vamos abordar os seguintes pontos: I) o caráter ambíguo do juízo de gosto; II) a atualidade da crítica romântica, III) a experiência estética e a autonomia; IV) relações entre artes, real e crítica.

I.

Em sua "Analítica do Belo", Kant define o juízo de gosto a partir de quatro momentos que o caracterizam, a saber, em relação à qualidade, à quantidade, à relação dos fins e à modalidade da complacência. Logo ao início de sua crítica, Kant qualifica o juízo de gosto como estético. O juízo de gosto é então baseado na faculdade da imaginação e no sentimento de prazer e desprazer, caracterizando-se como subjetivo. Concluindo-se que esse juízo não se relaciona a conceitos ou puramente ao prazer, fundam-se as noções de "desinteresse" e de "finalidade sem fim":

> Para considerar algo bom, preciso sempre saber que tipo de coisa o objeto deve ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza, não o necessito. Flores, desenhos livres, linhas entrelaçadas sem intenção sob o nome de folhagem não significam nada, não dependem de nenhum conceito determinado e contudo aprazem. A complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual), e desta maneira distingue-se também do agradável, que assenta inteiramente na sensação. (KANT, 2005, p. 52)

1 Parte das discussões apresentadas neste artigo foram desenvolvidas na disciplina intitulada "A tarefa da crítica" ministrada por Luiz Camillo Osório na PUC-Rio no primeiro semestre de 2009.

É justamente a liberdade na adequação a conceitos que promove a abertura necessária ao estético. Quando se promove, no julgante, um livre jogo entre as faculdades, sente-se da mesma forma livre com respeito à complacência que dedica ao objeto. Considera-se a complacência fundada no que se pode pressupor em todo outro, "ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante" (KANT, 2005, p.56). Para aquele que ajuiza, é *como se* a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico, entretanto não é de conceitos que surge a universalidade do ajuizamento estético, pois conceitos não permitem passagem aos sentimentos de prazer e desprazer.

Lembrando um exemplo utilizado pelo filósofo, sabemos que ao dizer "O vinho é agradável" poderíamos facilmente nos corrigir e aceitar a reformulação: "O vinho me é agradável". Este mesmo raciocínio vale para as sensações proporcionadas pela cor, pelo o som etc. Diferentemente, para o belo seria ridículo utilizar o mesmo tipo de argumento que se utiliza para o agradável. Sendo assim não se diz "A rosa é para mim bela", pois aquele que julga não precisa denominar belo aquilo que apraz meramente a ele. Ao se tomar algo por belo, se atribui a outros precisamente a mesma complacência, ou seja, não se julga apenas por si, mas por qualquer um, imputando a beleza *como se* ela fosse uma propriedade das coisas.

Ao se afirmar que algo é "*muito* subjetivo" a complacência muda de figura, pois não é uma característica subjetivo-universal que se manifesta. Se há nesta afirmação algum sentimento de universalidade, ele se limita a uma adequação a disposições subjetivas específicas, ou seja, a universalidade toma uma característica "ridícula". A ênfase (*muito*) aponta, por um lado, para uma dificuldade de se comunicar a experiência, por outro, para um enfraquecimento da universalidade. Parece haver nesta mesma ênfase uma vontade de afastar os fenômenos do que é universal, de algo que pode ser transformado em uma verdade na linguagem, e aproximá-los do singular, algo que, em última instância, é percebido no "meu" corpo. Ao falhar em transcender o aqui e agora, a afirmação expressa o fracasso da linguagem em uma de suas características principais: o compartilhamento de experiências.

Ao se insurgir contra o que chamou de "falácia descritiva", o filósofo J. L. Austin, nas conferências intituladas *How to do things with words*, revelou a importância o caráter performativo da linguagem. A distinção proposta entre "performativos" e "constatativos"[2], pode servir de base para se compreender a ambigüidade subjetivo-universal presente no juízo de gosto, principalmente no que diz respeito à sua manifestação que se pretende legítima, a crítica. Ao ajuizar, o crítico, assim como todos os outros, joga o livre jogo das faculdades com sua pretensão de universalidade a partir de uma qualidade estético-subjetiva. Sabe-se que devido a esta qualidade de natureza subjetiva, não é possível validar o juízo de gosto pela lógica, ou seja

2 A citação que se segue pode esclarecer melhor a diferenciação realizada pelo autor: "(...) to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not do describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it." (AUSTIN, 1962, p. 6)

este juízo não é demonstrável ou apresentável. Ora, os performativos são justamente aqueles proferimentos quando "verdadeiro" e "falso" não se aplicam. Sendo assim, a crítica pode ser categorizada como um performativo, quando o criticar é um fazer, é uma ação.

Apesar das dificuldades encontradas para isolar características puras dos performativos, vamos aqui destacar, grosso modo, três instâncias que ajudam a compreender o que constitui um ato performativo para Austin: a) intenção, b) ação, c) efeito. Uma falha ou desequilíbrio entre as três instâncias pode ocasionar em uma situação "infeliz", ou seja, uma vez que um proferimento performativo depende de uma série de ações e circunstâncias "coordenadas" para que se realize, se ocorrem erros ou desequilíbrios, o efeito —que poderíamos identificar com o aspecto político da crítica— fracassa. Temos então que uma crítica poderia ser "infeliz", mas nunca "falsa". Não se trata aqui de buscar transparência ou consenso, mas de se compreender a crítica como um ato que está intrinsecamente ligado à sua intenção e ao seu efeito.

A partir da compreensão do aspecto performativo da crítica perguntamos: O que se pretende ao criticar? O que criticar? Como criticar? Para tentar responder a estas questões, vamos discutir algumas noções apresentadas no "Conceito de crítica de arte no romantismo alemão" de Walter Benjamin (1993), buscando compreender sua validade no contexto contemporâneo.

II.

Ao notar a pequena produção poética dos irmãos Schlegel, Benjamin revela a intenção do método da crítica de arte romântica, quando o criticar distingui-se do julgamento estético: "(...) para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento" (BENJAMIN, 1993, p. 75). A crítica se projeta para fora dos limites da subjetividade, constituindo-se, a partir da própria obra de arte, como um *medium-de-reflexão*. Qualificando a arte em sua infinitude, a crítica ultrapassa a observação, pois, diferentemente do objeto natural, o objeto artístico permite uma espécie de autojulgamento, que constitui a crítica como um *medium*, realizando a passagem de cada obra para a Idéia de arte:

> ... [a] intensificação da consciência na crítica é, a princípio infinita; a crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é (...) infinita enquanto *medium de reflexão*. (BENJAMIN, 1993, p. 74)

A intenção da crítica em realizar o acabamento da obra, ou seja, uma passagem do finito ao infinito, do singular ao universal, faz com que a crítica mimetize a linguagem poética da obra; para os românticos somente uma crítica poética poderia reivindicar seus direitos no campo da arte ("A poesia só pode ser criticada pela poesia"). A crítica é para os românticos uma atividade poética realizada a partir de reflexões formais que tem como pivô a obra de arte:

> O princípio de cardinal da atividade crítica desde o romantismo, o julgamento da obra segundo seus critérios imanentes, foi conquistado com base em teorias românticas que, certamente, em sua configuração pura, não satisfazem nenhum pensador atual. (BENJAMIN, 1993, p. 78, grifo nosso)

Instaura-se, a partir da Idéia de arte como *medium-de-reflexão*, uma autonomia crítica que tem como efeito libertar a atividade tanto de doutrinas estéticas quanto do "culto irrestrito da força criadora como simples força de expressão do criador". Em outras palavras, quando a crítica assume como atividade principal realizar a passagem de uma obra singular para a Idéia de arte, as questões relativas à forma da obra de arte tomam o centro das reflexões. A crítica como *medium-de-reflexão* é um "acabamento, complemento, sistematização da obra, e, (...) sua dissolução no absoluto". Se, por um lado, como aponta Benjamin, os românticos não teriam sido completamente compreendidos em relação à autonomia formal da obra, devido à resistência da noção de uma expressividade do autor, por outro, eles foram responsáveis pela tradução e canonização de autores que se perpetuam, até hoje, na história da arte.

> A crítica, que para a concepção atual é o que há de mais subjetivo, era para os românticos o regulador de toda subjetividade, casualidade e arbitrariedade no surgimento da obra. Enquanto ela, segundo os conceitos de hoje, compõe-se a partir do conhecimento objetivo e da valoração da obra, o elemento distintivo do conceito romântico de crítica consiste em não reconhecer uma estimação subjetiva particular da obra no juízo de gosto. A valoração é imanente à pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra. Não é o crítico que pronuncia este juízo sobre ela, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no medium da crítica ou a recusa e, precisamente por isto, avalia-a como abaixo de toda crítica. A critica deveria estabelecer, com aquilo que trata, a seleção entre as obras. Sua intenção objetiva não foi expressa apenas em teoria. Ao menos se no âmbito da estética a duração histórica da validade das avaliações fornece um índice daquilo que sensatamente só pode ser denominado de sua objetividade, a validade dos juízos críticos dos românticos foi confirmada. (BENJAMIN, 1993, p.85-86, grifo nosso)

Poderíamos resumir os efeitos das teorias românticas para a crítica, assim como identificados por Benjamin, pelos os seguintes aspectos: a) a alternância da subjetividade do gosto para o conhecimento objetivo da obra; b) a irrelevância da genialidade criativa e a importânca da imanência da obra; c) a libertação da crítica de doutrinas estéticas; d) a criticabilidade possível e necessária de uma obra; e) a sobrevalorização da crítica em relação à obra.

Como foi dito, para Benjamin (no início do século XX), havia uma resistência em se compreender o deslocamento romântico de um julgamento subjetivo para a imanência da obra. A mesma resistência se coloca em relação aos objetos artísticos hoje, sintetizada pela frase que apontamos no início do ensaio ("Isto é *muito* subjetivo"). Mesmo que o deslocamento para a imanência da obra ainda se mostre bastante produtivo, não acreditamos que se possa atribuir

a perduração desta resistência simplesmente a uma compreensão equívoca dos românticos, como aponta Benjamin. Para compreender esta resistência seria necessário assumir que a crítica parece sempre fracassar em sua pretensão de universalidade, e, talvez seja necessário rever a forma pela qual a crítica pretende alcançá-la. Apesar desta pretensão ser uma característica necessária, reposicionar a crítica e sua linguagem podem apontar possíveis soluções alternativas, que não se propõem a invalidar a proposta romântica.

Se a pretensão de conhecer uma obra "objetivamente" parece ainda ser um proposta válida; resta saber, diante da consciência inevitável da auto-observação, como observar o mundo de forma "objetiva". No início do século XIX, a possibilidade de apreensão direta do mundo ainda era algo que compunha o horizonte de expectativas dos românticos. Hoje, é cada vez mais difícil aceitar, sem reservas, que se pode apreender as coisas do mundo objetivamente. Entretanto, afastar-se dos efeitos de uma autoconsciência e incorporar mais diretamente as sensações como uma forma de apreensão do mundo, parece ainda ser um esforço necessário. Isto implicaria, para a crítica, em uma apropriação menos intelectual das obras, apropriação de aspectos materiais e sensórios, levando à compreensão da relevância de ambientes de produção e recepção para a constituição da obra. Ou seja, ao se desviar das restrições impostas pela interpretação hermenêutica, o crítico pode ressaltar a ambiência estética da experiência. Apreender objetivamente uma obra, mesmo sabendo da "impossibilidade" desta tarefa, pode levantar aspectos relacionados à presença e à experiência que se constitui na relação com o objeto.

Se criticar uma obra significa ao mesmo tempo compreender sua singularidade e também compará-la com todas as outras, trata-se aqui de uma tarefa que pressupõe uma historicidade, historicidade esta da qual os românticos não escapam. Se, como os românticos afirmaram, a crítica deve ser o *continuum* das formas artísticas, é preciso compreender com certa radicalidade não só a inserção da obra na história da arte, mas a inserção da Arte na história, pois é justamente esta última que pode iluminar a compreensão crítica fora de sua autonomia necessária, reuniversalizando sua voz. Se um dos efeitos da crítica romântica é a permanência das obras na história da arte, julgadas, em última instância, pela própria arte; o que dizer de obras que não se inserem no modelo de criticabilidade proposto pelos românticos, a despeito de efeitos de recepção expressivos? Qual é a importância de obras e artistas vulgares para a Arte? Como a crítica deve se relacionar com esta "escumalha" artística que constitui a história assim como todas as grande obras?

Hoje, em um importante caderno de cultura podemos ler manchetes como a que se segue: "**Transformers lideram**. Apesar das críticas negativas quase unânimes, 'Transformers: A vingança dos Derrotados' liderou as bilheterias em todos os 58 países onde estreou (...)"[3]. Como sabemos, nem sempre (quase nunca?), há correspondência entre a crítica e os espectadores em geral, revelando que muitas das obras que atraem uma audiência extraordinária não apresenta a

3 Folha de São Paulo, segunda-feira, 29 de julho de 2009, Cotidiano, p. 6.

"criticabilidade" necessária para sobreviverem ao processo de "seleção natural" da arte. Aqui nos parece que a negatividade unânime da crítica deve ser problematizada, pois aponta tanto para uma insistente falta de sincronia com a recepção. Esta insistente repetição esvazia de significado a ironia. Se a falta de sincronia com a recepção pode ser parcialmente explicada pela seleção de obras que forçam os limites do já expresso, sendo então de compreensão mais difícil ao senso comum; uma ironia que se torna inócua é apenas uma figura retórica que perde sua potencialidade expressiva, perdendo-se nos limites do próprio campo que a restringe.

Ao se refugiar nos limites da Arte, a crítica despreza as massas esvaziando-se de importantes aspectos de seu conteúdo político. Para se valorizar a crítica, assim como desejaram os românticos, acreditamos ser necessário deslocá-la para este lugar da recepção, quando a imaginação crítica deve se dedicar a compreender obras cujas criticabilidade é "insignificante", mas cuja recepção é vigorosa. Aspectos culturais, políticos e históricos podem ser somados à liberdade crítica, tomando como "liberdade" estar aberto a aspectos não colocados pela "doutrina" romântica. Ao se negar à descortesia defendida como imutável por Schlegel —"Quem quiser ser formado que se forme a si mesmo" (In BENJAMIN, 1993, p. 110-111) — a crítica poderá preencher o vácuo da recepção, evitando o florescimento de uma espécie de autoritarismo subjetivo, pois, diante de tal autoritarismo, a possibilidade de um conhecimento objetivo da obra se esvai.

III.

Como vimos, a autonomia crítica para os românticos tem por base a idéia da arte como medium-de-reflexão. Vamos agora problematizar esta noção partindo de uma instigante citação do mesmo Benjamin em seu famoso texto onde caracteriza "a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica":

> Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (1994, p. 176, *grifo nosso*)

Se há alterações na natureza da arte na medida em que surgem ou se alteram as técnicas expressivas, pressupõem-se que a crítica deve acompanhar estas modificações. Deveria a crítica seguir imutavelmente romântica, reativando sua função no processo de canonização das obras? Pode até ser. Mas seria somente isto? Hoje, as artes já não parecem ter um lugar de centralidade nas manifestações da cultura e a intuição de Benjamin parece apontar para uma possibilidade abertura da crítica no que diz respeito aos seus objetos de seleção.

Enquanto o século XIX parece ter sido uma espécie de século dourado para as belas artes e a literatura; o século XX se entreteve com os produtos de uma "indústria cultural" no cinema, no rádio e na televisão. No século que ainda se anuncia, as tecnologias digitais avançam sua

capacidade de simulação, ampliando, cada vez mais, a possibilidade de se criar mundos alternativos ao cotidiano. Camadas de mediação cada vez mais complexas "desreferencializam" a experiência, implicando numa sensação de perda, perda do referente, perda do real. Acreditamos que esta sensação de perda transfere-se como um eixo temático marcante para as manifestações artísticas contemporâneas que parecem reagir à "desreferencialização" e desejar, cada vez mais intensamente o real. Por ora desejamos investigar a relevância e a historicidade da noção de autonomia, assim como suas implicações para a crítica.

Na elaboração de sua "teoria da vanguarda", o crítico marxista Peter Bürger (2007) indica a autonomia como um dos elementos centrais para a compreensão dos desdobramentos da arte na sociedade burguesa, sendo uma condição de possibilidade para a compreensão das objetivações artísticas. Quando as vanguardas apontam a necessidade de retornar a uma "práxis vital", em contraposição ao esteticismo de uma "l'art pour l'art" (o que não deixa de ser uma reclamação "realista"), desponta nas vanguardas uma autocrítica necessária para o pleno desenvolvimento da arte, proporcionando então sua melhor compreensão. Apesar da plenitude ser questionável (preferimos o *continuum* romântico), há aqui uma preocupação do autor com a qual compartilhamos: a importância da historicidade da autonomia para uma melhor compreensão da arte e, conseqüentemente para uma crítica mais "completa". Outro conceito que compartilhamos com o autor é a importância que atribui à "instituição arte", ou seja, quando a arte se transforma em um subsistema social "independente" constituindo relações específicas: "Com a instituição arte (...) introduzimos um conceito que descreve as relações dentro das quais a arte é produzida, distribuída e recebida" (BÜRGER, 2007, p. 72). As relações dentro deste subsistema são regidas justamente pela autonomia que, no entanto, sofre interferências históricas e sociais mesmo que de forma velada e complexa:

> (...) a complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo que é real (a separação da arte —como esfera particular da atividade humana— do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz este fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. (BÜRGER, 2007, 82)

Nos interessa focalizar neste ensaio a historicidade do conceito de autonomia e sua relação com as formas de produção, distribuição e recepção das obras. Bürger afirma que a autonomia da obra burguesa modifica essencialmente sua recepção. De uma recepção coletiva (na arte sacra e cortesão) passa-se a uma recepção individual, deslocando a práxis vital da arte para um lugar à parte, a saber, a posição do sujeito na "instituição arte". Esta posição é a mesmo onde se coloca o crítico da arte burguesa. Se as manifestações vanguardistas, assim como a indústria do entretenimento, questionam este lugar reposicionando coletivamente recepção e produção artística, este é também pode um caminho para a crítica. Independentemente das discussões a

respeito do "falsidade" da superação da autonomia promovida por ambas manifestações interessa, à crítica um tipo de percepção presente na postura iconoclasta da vanguarda: a destruição da unidade da obra. À organicidade sobrepõem-se o fragmento e a montagem:

> As partes se emancipam de um todo a elas sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias estariam associadas. Mas isso significa que as partes carecem de necessidade (BÜRGER, 2007, p. 157).

A aproximação de uma práxis vital sugere uma crítica "não-orgânica" que pode libertar-se de sua autoridade poética e recorrer a fragmentos de diversas disciplinas (sociologia, história, psicologia etc.). Além de responder à reclamação subjetiva, esta crítica indica que a experiência estética não se relaciona exclusivamente com o campo autônomo da arte. Seguindo as sugestões das vanguardas em se aproximar de uma práxis vital, nos parece que uma ênfase na experiência, assim como proposto por John Dewey (2005) em *Art as Experience*, pode reorientar a crítica. A engenhosa inversão no título do livro afasta as preocupações do filósofo da "experiência da arte" aproximando-as da "arte como experiência". A palavra "arte" não designa um campo delimitado pela crítica, mas um adjetivo que qualifica as mais diversas práticas e objetos. Partindo de um conceito amplo de experiência (quaisquer interações entre organismo e ambiente), Dewey aponta a importância da distinção de *uma* experiência em relação à experiência em geral. Seria estética a experiência que tem como qualidade se distinguir da experiência em geral, constituindo-se como *uma* experiência. Sendo a experiência fluida (ou fragmentada) no ambiente contemporâneo, há uma dificuldade de qualificação da experiência. Daí talvez a dificuldade de universalizá-la.

IV.

Em um artigo recente ("A paixão na era da crença descafeinada"), o filósofo esloveno Slavoj Zizek cita a definição de amor para Lacan, indicando aspectos invasivos e "politicamente incorretos" da paixão. Vamos utilizar esta definição como base para construir uma metáfora das relações entre arte, crítica e política no mundo contemporâneo: "o amor é dar o que não se tem (...) a alguém que não o deseja". A metáfora proposta é a de um triângulo amoroso que, como sabemos, por nossa própria experiência ou pelos inúmeros exemplos na ficção, implica necessariamente em relações assimétricas. As personagens que compõem o triângulo são: a crítica, as artes e o real.

As artes estão hoje apaixonadas pelo real[4], desejando assim, dar a ele algo que não tem, ou seja, a própria realidade. Por seu lado o real resiste bravamente, pois a ele muito pouco

4 Não só a presença nas artes de filmes documentários e a grande quantidade de ficções que se declaram "baseadas em fatos reais" comprovariam esta relação, mas publicações críticas recentes como *The return of the real* de Hal Foster (1996) ou *Bem-vindo ao deserto do real!* de Slavoj Zizek (2003) —que tem o titulo retirado de uma cena do filme *Matrix*—, também reafirmariam nossa posição.

interessam as fabulações dos artistas, uma vez que já possui suas próprias artimanhas. O apaixonado (a arte) então é obrigado a se transformar, passando por um processo de revisão de seus "métodos" e de suas formas com o objetivo de se aproximar do ser amado (real). Nesta relação amorosa e reflexiva, não podemos nos esquecer de um terceiro elemento: o espectador. Este espectador, travestido de sua armadura mais poderosa, a reflexão crítica, se lança sobre o seu próprio objeto de desejo, a obra. Encontra ele uma obra que lhe seduz imensamente pois apresenta "idealmente" o que ele busca: realidade e reflexão. Pergunta-se então: o que restaria como tarefa a este espectador crítico, apaixonado pela obra e seduzido por seu efeito de real? Bastaria reposicionar a relevância de aspectos formais da obra como instância privilegiada? No jogo entre arte e real qual é a negatividade capaz de desvelar uma verdade?

Vamos propor que a fascinação pelo real resulta em um eixo temático comum às artes: o eixo temático da perda. Ao privilegiar a forma, a crítica não abre espaço para se compreender as razões que levam à emergência deste eixo temático comum. Concentrar-se em uma reflexão formal, apontando o complexo processo de representação/apresentação do real ou de revelação/desvelamento da verdade, faz a crítica espelhar seu objeto de desejo, ou seja, repetir o que foi realizado pelas próprias obras. Para se compreender melhor a emergência de um determinado tema seria necessário contrapor à auto-reflexão aspectos de sua historicidade.

Gostaríamos então de sugerir uma possível compreensão da emergência do eixo temático da perda, que, talvez, possa ser identificado em muitas das manifestações artísticas contemporâneas. A relação (artes / perda) se daria como um sintoma de que o campo artístico (incluindo aqui a crítica), devido a um processo histórico de crescente autonomização, ressente-se de seu afastamento real. Não se trata exatamente de uma consciência a propósito da insuficiência ou da incapacidade de se representar, ou da autoconsciência a respeito das potencialidades reveladoras de uma ou outra linguagem. A temática da "perda" pode ser compreendida como resultante do processo histórico de autonomização do campo artístico. Sendo assim, restaria à crítica revelar à obra autoreflexiva, a historicidade contida em sua própria reflexão. Ao explicitar as relações da historicidade com a emergência de um eixo temático, a crítica pode, ao mesmo tempo, reposicionar as artes junto à realidade, e apontar, contraditoriamente, aspectos ficcionais da própria historicidade. Em outras palavras: para compreender a obra, não basta à crítica refletir as potencialidades oferecidas pela autonomia, mas é necessário questionar e problematizar esta autonomia.

Voltemos ao triângulo amoroso que parece se formar na relação real / arte / crítica. A arte, que se apaixonou pelo real, tem em seu encalço um outro apaixonado, o espectador crítico; se na arte parece haver uma reciprocidade em relação à crítica, por seu lado, o real parece ignorar a ambos. Por que as artes, hoje, desejam tanto o real? E, por seu lado, porque o real parece desprezar as artes? O desejo de real nas artes poderia ser explicado, parcialmente, como reação ao contexto contemporâneo, como busca do referente em um mundo "desreferencializado".

Além disto, como tentamos demonstrar, a emergência do eixo temático da perda sinaliza para um esgotamento da categoria (instituída historicamente) da autonomia. O desejo pelo real revela-se no *medium* artístico como um desejo de se engajar na realidade, um desejo político banido pelo privilégio dado aos aspectos formais de uma obra autônoma. O desejo obsessivo das artes pelo real parece desfazer o espelho romântico e complementar entre as artes e a crítica, abrindo como possibilidade à crítica transcender a autonomia. Ao simultaneamente se distanciar e se engajar à realidade, as artes impõem à crítica aspectos externos à própria obra, aspectos estes que não podem mais ser desprezados. Sabemos claramente que uma das mais visíveis ações de engajamento realizada pela crítica é a própria escolha dos seus objetos. Sendo assim, não estariam as artes revelando à crítica a possibilidade de deslocar seu discurso para campos externos à autonomia da obra, mesmo que não seja este exatamente o seu o desejo? Não estaria então, a obsessão pelo real revelando à crítica a possibilidade de se libertar das restrições impostas pela autonomia, liberando-a para se aproximar de outros objetos que compõem a realidade? Ao atribuir a devida historicidade à autonomia, a crítica poderá sustentar melhor o triângulo amoroso formado com a arte e com o real. Para se romper com a indiferença do real será necessário se deixar contaminar pelo real político, permeado de objetos "abaixo da crítica".

***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Second edition by J. O. Urmson & Marina Sbisà. Cambridge, Harvard University Press: 1962.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras: 1993.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994 (1v.)

berger, P. & luckmann, T. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac Naify: 2008.

DEWEY, John. *Art as experience*. 3ª ed. New York: Perigee Books, 2005.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, London: The MIT Press, 1996.

gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004

KANT, Immanuel. *Critica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

Compreensão benjaminiana da percepção como "leitura"

Vanessa Madrona Moreira Salles

RESUMO: Walter Benjamin é um crítico atento às profundas mudanças sociais que ocorrem nas primeiras décadas do século XX e discutirá em vários ensaios sobre as implicações dessas transformações na constituição da percepção moderna. Estas modificações decorrem de novas experiências da vida cotidiana, tais como as intervenções urbanísticas, políticas, sociais, nas grandes cidades, o surgimento da reprodutibilidade técnica, a publicidade, a moda, etc.

Em seus escritos Benjamin mostra que o advento da modernidade leva a uma reorientação radical das formas de representação e da experiência do espaço e do tempo. As variações da percepção moderna apresentadas evidenciam a necessidade da elaboração de novas categorias e mostram como os fatores culturais agem sobre a percepção. O autor discute, pois, a determinação histórica do órgão perceptor – o corpo e do objeto percebido – a metrópole urbana.

Neste ensaio, propomos uma reflexão sobre os deslocamentos dos regimes escópicos da modernidade a partir da compreensão benjaminiana da percepção como "leitura".

Palavras-chave: Benjamin. Modernidade. Percepção.

COMPREENSÃO BENJAMINIANA DA PERCEPÇÃO COMO "LEITURA"

> As crianças de domingo enxergam jardins mágicos onde não há nada para as outras pessoas; elas encontram tesouros onde outros passam sem prestar atenção. Isso não pode ser entendido como se os jardins mágicos ou os tesouros se escondessem para ficarem invisíveis para outras pessoas, mantendo-se visível, porém, para as crianças de domingo, ou então como se, diante essas coisas, a percepção dos outros seres afrouxasse, sendo que a das crianças de domingo se intensificasse. A única explicação possível para esses fenômenos é que as crianças de domingo teriam uma percepção diferente, mais feliz que as pessoas comuns, sem que uma das duas fosse equivocada, nem verdadeira. A percepção não é atingida por essa alternativa. (BENJAMIN, 1991, p.66-67)

De acordo com o senso comum perceber é ver. Privilegia-se o órgão da visão em detrimento dos demais sentidos. Entretanto, o ato de ver é profundamente impuro. Apesar de sua base biológica, ver implica em recortar, interpretar, em empenhar-se cognitiva e intelectualmente. Sua impureza também se observa na possibilidade de permeabilidade mútua entre o sentido da visão e os demais sentidos. Assim, literatura e música não podem ser excluídas do campo da cultura visual. A visão é inerentemente sinestésica, ou seja, ao ser estimulada também incita outros sentidos. Portanto, a percepção visual não se restringe a uma atividade exclusiva dos olhos.

> Se ver fosse um processo passivo, um registro de dados dos sentidos pela retina funcionando como chapa fotográfica, seria na verdade absurdo precisarmos de um esquema errôneo para chegar a um retrato correto. Mas cada dia traz dos laboratórios de psicologia uma nova confirmação, mais sensacional que a precedente, de que a idéia, ou ideal de passividade é totalmente irreal. 'A percepção', disse alguém recentemente, 'pode ser vista essencialmente como a modificação de uma antecipação. Em lugar de falarmos em ver e conhecer, deveríamos passar a falar em ver e tomar conhecimento. Nós só observamos quando procuramos alguma coisa. (GOMBRICH, 2007, p.148).

As variações da percepção moderna apresentadas por Benjamin evidenciam a necessidade da elaboração de novas categorias e mostram como os fatores culturais agem sobre a percepção. Benjamin discute, pois, a determinação histórica do órgão perceptor – o corpo e do objeto percebido – a metrópole urbana.

O homem moderno no projeto benjaminiano é aquele que atravessa o corredor sob as arcadas de vidro e ferro numa caminhada em busca do consumo cuja largada decisiva se dá no século XIX. E as imagens da metrópole onde ele habita serão utilizadas por Benjamin como instrumentos para decifrar a "mitologia da Modernidade". Mas o método de decifração em busca de um outro sentido para as imagens de época já havia sido esboçado de maneira explícita na investigação benjaminiana sobre a alegoria barroca.

A teoria benjaminiana da percepção é singular pelas imagens que privilegia e que toma como *médium de reflexão* - imprime valor histórico a imagens por vezes desprovidas de valor estético, como aquelas produzidas pela indústria cultural, que são ao mesmo tempo documentos de cultura e de barbárie.

Como bem diz Marcio Seligmann-Silva, "na concepção de Benjamin, o texto-mundo que serve ao comentário é o objeto privilegiado de uma leitura como medium-de--reflexão – reflexão dos seus elementos e dos daquele que o comenta." (1999, p. 202)

Olgária Matos define com precisão o olhar benjaminiano:

> Na premissa gnosiológica do Drama Barroco, Benjamin faz a crítica do método *more geométrico* – aquele que esquadrinha o espaço – referindo-se também àquilo que o método indutivo ou dedutivo procura: observar melhor seu objeto, por uma consciência vigilante que, atenta e cartesianamente, olha a linha reta. O olhar benjaminiano, ao contrário é oblíquo. Método, escreve Benjamin, 'é via indireta', decurso, pois considera que o caminho mais curto é com freqüência o desvio. O 'devido tempo' é aquele antes do qual nada foi realizado e depois do qual tudo estará perdido. (MISSAC, 1998, p.11).

Ao investigarmos uma possível "teoria da percepção" benjaminiana, é preciso esclarecer que o autor não empreendeu a elaboração sistemática desta teoria. O que apresentaremos é nossa construção do que chamaremos de "teoria da percepção", ou seja, os diversos regimes visuais que estariam em vigência na modernidade identificados pelo autor. Benjamin argumenta que o modo de percepção distintivo da modernidade é a percepção dominada pela tactibilidade em detrimento da visualidade. O ensinamento básico da "teoria da percepção" benjaminiana é que os padrões que estruturam nossa atenção sofreram profundas mudanças históricas.

Foi na juventude que Walter Benjamin leu o trabalho do historiador da arte Alois Riegl, o importante livro sobre arte românica e a arte industrial, publicado em 1901. Nesse texto, Riegl desenvolve uma teoria da percepção e apresenta uma metodologia de abordagem do objeto artístico que muito influenciará Benjamin. Riegl privilegia as épocas consideradas pela historiografia da arte tradicional como sendo épocas de declínio – como a arte tardo-romana - e valoriza o que é tradicionalmente relegado à condição de marginal, como as artes industriais, faz uma avaliação "não qualitativa da história" (COLES, 1999:143) e estabelece uma relação interdisciplinar entre belas artes e artes industriais.

O historiador vienense discute a tarefa da arquitetura que consistiria na ocupação do espaço que segundo o autor é criado na medida em que é delimitado. A extensão demarcada pela estrutura arquitetônica é onde o homem pode se locomover livremente, entretanto, esta liberdade não é ilimitada, pois está circunscrita a essa estrutura.

É no espaço arquitetônico que a percepção se realiza, e, Riegl mostra que haverá ao menos dois tipos de percepção: a ótica e a tátil.

Na Antiguidade, a percepção cotidiana ótica, estaria em desacordo com o imaginário de

representação simbólica dos objetos de diversos povos, pois, considerava-se que o

> (...) órgão sensorial, que sem dúvida, mais frequentemente usamos para tomar nota dos objetos exteriores é o olho. Este órgão nos mostra, entretanto, os objetos unicamente como superfícies cromáticas e não como indivíduos materiais impenetráveis, e é precisamente a percepção ótica a que faz com que os objetos do mundo exterior se nos apareçam em uma caótica confusão. (RIEGL, 1992, p.34)

A produção arquitetônica dos povos civilizados da Antiguidade pressupunha uma percepção em que os objetos deveriam ser vistos:

> "(...) como indivíduos materiais, certamente de magnitudes diversas, mas cada um deles constituídos por partes que se relacionavam intimamente, formando uma unidade fechada e indivisível. Sua percepção sensorial lhes mostrava os objetos externos misturados entre si de um modo confuso e pouco claro" (RIEGL, 1992, p.33).

Para livrar a percepção cotidiana das tramas da confusão em que se encontravam os objetos às artes plásticas cabia cumprir uma função pedagógica: ensinar a ver de forma individualizada. Para tanto, era preciso "captar a unidade individual dos objetos por via da percepção sensorial" (RIEGL, 1992, p.34).

O tipo de percepção capaz de apreender o objeto em sua individualidade seria a percepção tátil, porque esta pressupõe a realização de uma série de "toques" do olho sobre o objeto, como se este "saltitasse" sobre o objeto, que assegura o limite e a impermeabilidade do objeto e que, combinados mentalmente constituem a percepção tátil total. De acordo com Riegl (1992, p.34)

> Uma informação precisa da unidade individual e fechada de cada objeto só a possuímos pelo sentido do tato. Só por ele podemos conhecer a impenetrabilidade dos limites que encerram o indivíduo material. Estes limites são as superfícies palpáveis dos objetos.

Entretanto, instaura-se uma contradição nos pressupostos da criação artística antiga: essa busca pela objetividade perceptiva esbarra na impossibilidade efetiva de eliminar, completamente, a presença de elementos subjetivos na percepção dos objetos mesmo quando, por princípio, os artistas buscassem a captação objetiva das coisas. O historiador propõe-se então a mostrar as fases de desenvolvimento das artes figurativas na Antiguidade, que evidenciam as diferentes ênfases de valorização da representação que pressupõe ora uma percepção tátil, ou ótica ou que tenta um equilíbrio entre ambas. De acordo com a solução perceptiva adotada, temos: na arte egípcia a apreciação marcadamente tátil, na arte grega ótico-tátil e na arte da época tardia do Império romano, fundamentalmente ótica.

O primeiro momento caracteriza-se pelo rigor na concepção sensorial da "individualidade material das coisas, e, consequentemente, a maior aproximação possível da manifestação da obra de arte ao plano." (RIEGL, 1992, p.37). Privilegia, pois, a concepção tátil, pois os objetos

artísticos são feitos para serem vistos de perto, em que o olho apreende como se estivesse a "tocar" a superfície do objeto.

Uma concepção mista, ótico-tátil, baliza a segunda fase das artes figurativas na antiguidade. Garantir a individualidade material dos objetos ainda é uma tarefa a ser realizada, mas é permitida a apresentação de "variações de profundidade (saliências) na superfície das coisas." (RIEGL, 1992, p.39). Aqui o olho deverá estar a uma distância que equivaleria a uma visão normal, nem próxima demais do objeto nem muito distante, que permitiria, assim, perceber as partes salientes.

A terceira fase da arte antiga é marcada por uma concepção fundamentalmente ótica, ainda que ciosa da necessidade de manter a individualidade material das coisas. O que se vê é um plano ótico-cromático, em que os objetos estão distantes e não é possível distinguir seu entorno.

Para explicar as razões dessas mudanças perceptivas Riegl recorre ao conceito de "vontade artística" (*Kunstwollen)*, ou seja, a representação artística de cada época histórica (a arquitetura, a escultura, a pintura e a arte industrial) obedeceria a princípios formais que se apresentam como intencionalidade. Segundo o historiador vienense,

> a vontade artística plástica regula a relação do homem com a manifestação sensivelmente perceptível das coisas: nela se expressa o modo e maneira em que o homem em cada caso quer ver conformado os objetos. (...) Mas o homem não é só um ser (passivo) que percebe sensorialmente, mas é um ser com desejos (ativo) que quer, portanto, interpretar o mundo de forma que resulte mais aberto e conforme a seus desejos (variando segundo o povo, o lugar ou a época). (RIEGL, 1992, p. 307)

No entanto, Benjamin dará um passo adiante, como poderemos verificar em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985), ao fazer uma crítica explicita às limitações da teoria da percepção desenvolvida por Riegl que restringiria a explicação das mudanças perceptivas a questões formais presididas por uma vontade artística:

> Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição clacissista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção. (BENJAMIN, 1985, p. 169-170)

Nesta crítica insinua-se o um tema recorrente no pensamento benjaminiano: a discussão sobre as transformações sociais que moldam a modernidade.

A preocupação benjaminiana em nada se aproxima de uma busca ontológica sobre a

natureza da percepção humana compreendida filosoficamente. Benjamin toma como parti pris que nossos órgãos do sentido nos permitem acesso ao mundo exterior a partir das sensações. Não é uma revisão da discussão filosófica posta por empiristas e racionalistas acerca da percepção, mas participação deste filósofo no fórum histórico da discussão acerca da teoria do conhecimento, na esteira da crítica epistemológica pós cartesiana. Benjamin contrapõe-se ao conceito extremamente racionalista de experiência que é apresentado por Kant e tende a ser aceito irrestritamente no mundo moderno em que os valores da razão técnica reinam indiscriminadamente.

O ensaísta abordará a cidade moderna como um campo perceptivo que se atém às complexas relações entre "o corpo-sujeito" e os "corpos-objetos" que estabelecem um espaço de significações "visuais, tácteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e lingüísticas".

Os sujeitos têm uma vivência corporal cuja situação e as condições em que se dá esta vivência repercutem sobre a situação e as condições dos objetos percebidos. E o que se percebe nos objetos são seus significados. A experiência da percepção é uma experiência dotada de significação. Benjamin dirá que percepção é leitura (*Wahrnehmung ist Lesen*) e ler é distinguir significados, ler pressupõe conhecimento de um código, ler implica em interpretação.

Walter Benjamin, como vários outros teóricos, reconheceu que o advento da modernidade levou a uma radical reorientação na representação e na experiência do tempo e do espaço. As grandes mudanças nas condições materiais da vida moderna levaram a profundas alterações no que diz respeito à percepção do espaço e, consequentemente variações na lógica da representação cultural.

Então, uma questão se impõe: quais seriam os códigos de reconhecimento do mundo moderno? Os códigos convencionalizados socialmente? As imagens da metrópole urbana são suportes de representações sociais sendo resultado das práticas sociais e agentes de impacto sobre a sociedade.

Há uma evolução dos modos visuais, que é contínua, mas não linear. Seria melhor dizer há uma mudança nos modos visuais de práticas sociais diferentes. A percepção se altera em função das alterações das formas materiais, da evolução tecnológica e das mudanças na formulação da racionalidade que se detém sobre estas alterações.

O mundo moderno é um cenário de objetos familiares que passam despercebidos ao olhar sobrecarregado de imagens, onde ver equivale a conhecer. Esse mundo institui um conjunto de discursos e práticas a partir das diversas formas de experiência visual. E o visível é construído social, cultural e historicamente.

A teoria da percepção benjaminiana é essencialmente uma teoria do uso social de imagens, explorando os modos diferentes de lidar com práticas visuais: fotografias, cinema, cartoom, projetos arquitetônicos, textos literários, publicidades, monumentos, moda, etc.

As imagens não são meramente documentos de pesquisa, mas são instrumentos dela: o objeto da pesquisa é sempre a sociedade. Benjamin formula problemas sociais que são resolvidos também por meio de fontes visuais. O autor trata da visualidade, concebida como "um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas" (CHANEY, 2000, p.118), ou seja, visualidade como exercício de ver, que não se reduz a características ou qualidades das coisas e tampouco é um fenômeno fisiológico.

A modernidade tem sido apontada por diversos autores como período da história humana que se encontra sob a regência do sentido da visão.

Martin Jay (1988) distingue três tipos de "regimes escópicos", que seriam predominantes na modernidade, a saber: 1) o "perspectivismo cartesiano" da arte renascentista; 2) a arte descritiva setecentista dos Países Baixos relacionada ao empirismo baconiano; 3) a arte tátil do barroco, sob a égide da filosofia de Leibniz e de Pascal.

A primeira cultura visual privilegia a visão monocular que obedece à lógica do olhar fixo, contemplativo, que fixa o fluxo dos fenômenos extraindo-os do tempo e estabelecendo-os num espaço "geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme" (JAY, 1988, p. 6). O campo visual construído conforme os princípios abstratos da perspectiva, exclui a emoção do pintor e sublima o elemento erótico na representação dos corpos na tela. O mundo é uma situação presidida por uma ordem espaço-temporal matemática. A submissão a valores formais faz esta cultura visual extemporânea, afasta-a dos influxos históricos. O mundo é contemplado pelo observador através de uma janela, para usarmos a célebre metáfora de Alberti. É uma arte narrativa que apresenta na tela o reflexo de um espaço geométrico, uma cena.

Já a arte descritiva dos artistas flamengos suprime a narrativa e a referência textual em favor da descrição e da superfície visual. Há uma atenção especial aos detalhes, à superfície dos objetos, suas cores e texturas encontram-se num espaço legível, não geometrizado, indiferente à proporção.

O terceiro regime visual da modernidade, diz-nos Jay, destaca o bizarro, a multiplicidade, a confusão. O artista demonstra sua fascinação pelo caráter indecifrável da realidade e de sua representação. O espelho não é plano como na tradição renascentista, mas anamórfico, corrompendo imagens, ou melhor, tornando visível o aspecto corruptível do mundo.

Benjamin também nos aponta que não podemos supor a existência de um único regime escópico da modernidade, mas que teríamos vários e que os mesmos, podem inclusive competir entre si. No entanto, sua tarefa não se circunscreve a discutir questões formais acerca da constituição dessas culturas visuais, mas a investigar as motivações sociais que levaram a esta diversidade.

Por volta de 1917, Benjamin esboça alguns fragmentos que tratam da percepção: "Percepção é leitura" (*Wahrnehmung ist Lesen*), "Notas sobre questões de percepção" (*Notizen zur Wahrnehmungsfrage*), "Sobre a percepção" (Über *die Wahrnehmung*), Sobre o problema da

percepção" (*Zum Wahrnehmungsproblem*).

No fragmento "Percepção é leitura" o jovem ensaísta divide a palavra percepção (*Wahrnehmung*) e sugere uma compreensão do conceito a partir dessa fissura: diz que "na percepção [*Wahrnehmung*] o útil [*Nützliche*] (o bem) [*Gute*] é verdadeiro (*Wahr*)." (BENJAMIN, 1991, p.32). Esta máxima aponta para o caráter pragmático da percepção no sentido que ela se relaciona com a experiência, posto que se refere à utilidade. A utilidade que se apresenta na percepção é a possibilidade de comunicação, de compreensão da linguagem que constrói ao invés de meramente rotular a realidade, pois mostra como a cultura produz significado.

Ainda no fragmento 117, surge a afirmação de que as massas são inábeis para "distinguir entre conhecimento e percepção" (BENJAMIN, 1991, p.32), o que leva a entender que o autor pressupõe que haja diferença entre conhecimento e percepção. Qual seria? A percepção se refere aos símbolos (*Symbole*). Porque perceber é compreender a relação das configurações, as correspondências que não são sensíveis, como fala Benjamin no curto ensaio de 1933, sobre "A doutrina das semelhanças".

Para tentarmos entender a relação entre percepção e símbolo retomaremos as premissas gnosiológicas do Drama Barroco que apresentam a tarefa da filosofia a contrapelo das correntes filosóficas sistematizadoras. A tarefa filosófica implica em buscar a verdade pela via do atalho, do desvio, configurações próprias de um caminho que é histórico e não abstrato e aplainado por intervenções calculadas *more geométrico*. A verdade encontra-se nos pormenores do teor coisal, promove a reflexão sobre o objeto, ao passo que o conhecimento visa apropriar-se dele. "A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente" (BENJAMIN, 1986, p.51)

Richard Wolin (1992) esclarece que para Benjamin, a verdade é algo de objetivo e divino em sua origem, e por conseguinte, ontologicamente superior à abstrata atividade sintética do sujeito transcendental.

Em *Origem do Drama Barroco Alemão,* Benjamin (1986, p.182) alerta que o conceito autêntico de símbolo "está situado na esfera da teologia", e é marcado pela paradoxal unificação que o símbolo promove entre "o elemento sensível e o supra-sensível." Será no Romantismo Alemão do século XIX que se estabelecerá conceitualmente a distinção entre o símbolo religioso e o símbolo artístico. O símbolo artístico é plástico e foi definido por Creuzer, conforme citação de Benjamin (1986, p.186), como forma em que

> A essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição n escultura grega, pode ser chamado

o símbolo plástico.

E o símbolo é convenção arbitrária. Portanto, a verdade do símbolo não está hermeticamente encerrada no objeto, o sentido não está dado mas é construído pelo sujeito. Esta leitura é marcada pelas condições históricas e sociais desse sujeito.

> A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente. A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela apresentação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, (BENJAMIN, 1986, p. 58-59).

Ler imagens significa associar às imagens visuais certos significados. Por ser leitura a percepção é especificada cultural e historicamente. E esta correspondência é convencionada porque as imagens estão envolvidas por relações socialmente determinadas cuja interpretação é historicamente passível de mudanças. A imagem, por si só, está prenhe de ambigüidade quanto ao seu significado. Seu sentido depende do contexto em que foi criada e do contexto mental de quem a frui – seus gostos, instrução, cultura, opiniões, preconceitos, em suma, sua história.

Em "Sobre a percepção", Benjamin apresenta uma breve reflexão sobre o sistema kantiano e seu conceito de experiência. A preocupação fundamental de Kant seria discutir a possibilidade da metafísica, mas segundo Benjamin, o recorte kantiano foi extremamente redutor, na medida em que considera como metafísica somente "a parte da ciência natural que é pura, que não é proveniente da experiência, mas meramente da razão a priori" (BENJAMIN, 1991). Kant promove assim a cisão entre conhecimento puro e qualquer forma de experiência que não seja própria à ciência, portanto, exclui diversas formas de organização da experiência: religiosa, lingüística, estética e histórica.

Na época moderna, a razão mundana torna-se gradativamente mais autônoma em relação aos princípios da fé, segundo vários autores, como Descartes, Malebranche, Leibniz, Locke, Berkeley, dentre outros. O sujeito racional torna-se onipotente e ocorre, conforme afirma Benjamin em seu ensaio publicado em 1918, "Sobre o Programa de uma Filosofia Vindoura" (1971), o empobrecimento da noção de experiência, que se reduz apenas à experiência científica, desprezando a religião e a história, restando como tarefa para a filosofia vindoura "a descoberta ou a criação de um conceito de conhecimento que, em reportando ao mesmo tempo o conceito de experiência exclusivamente à consciência transcendental, torna possível uma experiência não somente mecânica, mas também religiosa". (BENJAMIN, 1971, p. 107). Benjamin critica a fundamentação do conhecimento a partir das categorias dicotômicas de sujeito e objeto que permaneceria antinômica na tentativa kantiana de ultrapassar essa dicotomia com a proposta do sujeito transcendental.

Por conseguinte, a inteligibilidade do mundo sensível,

> (...) só é possível se o próprio pensamento se abrir à sua diferença estrutural, diferença que o trabalha de duas maneiras: por um lado, como diferença entre o pensamento e a realidade, o que impede qualquer pretensão de governabilidade e de estabilização da realidade; por outro, diferença no pensamento, que se encontra articulado em diversos focos, cada um correspondendo a uma região da experiência sensível. (MATOS, 1993, p. 147-148)

A filosofia é a experiência absoluta deduzida de uma estrutura sistemática e simbólica que é a linguagem.

Retomando o título do fragmento 117, a afirmação "percepção é leitura", qual o "texto" que é lido? A cidade moderna é o *topos* literário a ser decifrado. O texto desliza para a cidade (placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, anúncios, cartazes, tabuletas, etc.) e a cidade para o texto (nos poemas de Baudelaire, nos contos de Poe, etc.). Metrópole cuja escrita é a do mosaico. Cidade como pretexto.

Como lê-lo? Benjamin apresenta dupla possibilidade, em "A Doutrina das Semelhanças" (1985d, p.112-113):

> (...) como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profundo o acesso ao extraordinário duplo sentido de leitura, em sua significação profana e mágica. [Mas] mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.

Portanto, a tarefa a ser executada é a discussão sobre esse "momento crítico" de reconhecimento de coisas e imagens através do ato de classificação que temos na mente que é a percepção. Pois, como bem diz o historiador "o que podemos aprender é a discriminar e não a ver" (GOMBRICH, 2007, p.148).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sur le programme de la philosophie qui vient. In: *Mythe et Violence.* Pref. et Trad. Maurice Gandillac. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "Sobre a doutrina das semelhanças". In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985d.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Fragmente Autobiographische Schriften. *Gesammelte Schriften Band VI.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

CHANEY, David. Contemporary socioscapes, Books on visual culture". In: Theory, Culture & Society, v.6, n.17, 2000, apud MENESES, *Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento - Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo* histórico. In: Tempo. n. 14, jan. – jun. 2003, p. 131-151.

COLES, Alex. *The Optic of Walter Benjamin.* De-, Dis-, Ex-. Vol. 3. London: Black Dog, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. 4. ed. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rev. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal, ed., *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, 1988:2-23.

MATOS, Olgária C.F. *O Iluminismo Visionário:* Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RIEGL, Aloïs. *El arte industrial tardorromano*. Trad. Ana Pérez López e Julio Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 1999b.

WOLIN, Richard. "The Path to Trauerspiel" In: *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption.* Nova York: Columbia University Press, 1982.

Deslocamentos: entre a arte e a vida

Celso F. Favaretto

Para onde se teria deslocado o mito do viver que percorre o imaginário das artes desde o romantismo, emblematizado no desregramento de Rimbaud, tensionado nas vanguardas, das atividades dadaístas e surrealistas aos projetos construtivistas – e não sem sem problemas e antagonismos, pois como evoca Rauschenberg, "agir no vazio que separe a arte da vida" foi importante na modernidade, mas também paradoxal[1]. Pois, se o designio da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir. E como as designações, arte, arte contemporânea, não são nada precisas, cumpre voltar a algumas das proposições e produções modernas, para se poder pensar o deslocamento efetuado do moderno ao contemporâneo e nele o imaginário das vivências. Sabemos que as pesquisas sobre o passado, interessam principalmente para a interrogação teórica do presente e que a atitude de colocar a obscuridade do presente em relação com outros tempos é o que permite assimilar a necessidade implícita nas singulares interrogações que o tempo libera.

Trata-se, então, novamente, de submeter estes termos à análise e, estrategicamente, a partir do Brasil. Sabe-se que há no Brasil, entre vários artistas que realizaram trabalho relevante nesta direção, um caso exemplar, o de Hélio Oiticica, exemplar para se pensar a indeterminação na arte contemporânea. Compondo uma trajetória que percorre os principais problemas colocados pelos artistas modernos, construtivistas em especial, tendo em vista realizar os princípios desta arte e os problemas não resolvidos, Oiticica desencadeou um processo que se estendeu da pintura à desestetização, do quadro ao corpo e ao comportamento, da inscrição artística ao gesto, reprocessando e elaborando os limites expressivos dos problemas que presidiram às invenções modernas. Segundo suas próprias palavras, tratava-se de transformar os processos de arte em sensações de vida, o que ele entendia como dissolução do mundo das estruturas e emergência do "fenômeno vivo", algo como o mundo da vida, ou como a relação entre experiência e cultura.

1 cf. Jean-Pierre Cometti. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

Estava, portanto, empenhado na realização da utopia moderna de renovação da vida, patente nas vertentes construtivista e dada-surrealista, reprocessada e reativada na arte dos anos sessenta e setenta, e que continua presente nos interesses de muitos artistas até agora.

Segundo a busca moderna, radicalizada naqueles anos, Oiticica, junto a muitos outros artistas, entendeu 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 involuntário[2]. O ato criador, diz ele, 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"[3].

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. 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, adverte Oiticica, "criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas"[4]. 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. 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"[5]. Identificam-se aí muitos atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaistas, Duchamp, Wahrol, Beuys, Oiticica, etc. E a reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude.

Depois de cumprida a trajetória que o levou da arte à antiarte, depois de tudo que pudesse ser subsumido pelo trabalho de vanguarda e pelas suas próprias proposições – especialmente depois que o corpo foi posto à prova, quando o corpo foi posto em jogo[6], Oiticica disse, um pouco antes de morrer, em 1980, que estava apenas começando, e que tudo o que tinha feito

2 cf. Jean Galard, "Beauté involuntaire et beauté prémédité". *Temps Libre 12* . Paris, 1984.

3 Marcel Duchamp, "O ato criador". In G. Battcock - *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo:Perspectiva, 1975, (Debates 73), p. 73..

4 cf. Hélio Oiticica, "Experimentar o experimental". *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa 1974.

5 cf. Jean Galard, "*L'art sans oeuvre*". In J. Galard et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*". Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

6 cf. Jean Galard. " Ao lado da política : poderes e impoderes da arte". in Fernando Pessoa e Katia Canton. *Sentidos e arte contemporânea*. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, ES, 2007,p. 51

antes não era mais do que um prelúdio ao que haveria de vir. O que estaria ele pensando? O que é que poderia advir? A pergunta remete ao entendimento das transformações que repercutem não apenas no que se entende por arte, mas também sobre a sua função, melhor dizendo, sobre o seu interesse e seus desinteresses.

A frase de Oiticica poderia bem ser entendida como algo que tem a ver com o fim das expectativas, da atitude e do trabalho moderno: com a abertura do campo do contemporâneo. Como se sabe, o contemporâneo é mais um campo e uma atitude, que em alguma coisa se distingue da moderna, ao invés de, propriamente, uma superação ou substituição do que antes era desejo de ruptura, do novo, etc. Ronaldo Brito diz que não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o contemporâneo[7]. O que importa é a localização do que ainda é ativo na atitude e no trabalho modernos; as tensões que se efetivam neste campo de ativações é o que que constitui o contemporâneo. Giorgio Agamben considera que o contemporâneo se reconhece quando uma "obscuridade", talvez aquela obscuridade das reativações do moderno, interpelam o artista, o pensador, o crítico e a vida[8]. A resposta a estas interpelações é a tentativa, ainda iluminista, de esclarecer estas obscuridades, que podem ser entendidas como aquilo que foi esquecido, inacabado, recalcado nos dispositivos modernos.

Foucault, na sua peculiar análise do texto de Kant, "O que é esclarecimento?", detecta de modo surpreendente " 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 o que define o momento onde eu escrevo?"[9]. E continua: "Qual é minha atualidade? Qual o sentido desta atualidade? E o que faço quando falo desta atualidade? É nisto, me parece, em que consiste esta interrogação nova sobre a modernidade".Ora, esta "interrogação nova", esta interrogação do pensamento e da arte "sobre sua própria atualidade", sobre "o campo atual das experiências possíveis" distingue-se da novidade moderna, da atitude moderna, do trabalho moderno. E por atitude Foucault entende "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"[10].

Esta atitude é fundamental, e tem que ser rememorada, porque só assim se pode identificar o que é permanente (o eterno de Baudelaire) nesta atitude; tanto o que pode ser reativado voluntariamente e o que é reativado involuntariamente, a despeito daquilo que se quer. Aí estaria "a crítica permanente de nosso ser histórico" e, portanto a atualidade das Luzes, diz Foucault. A pergunta sobre a atualidade retira a idéia de contemporâneo da proposição de "uma certa

7 Ronaldo Brito. "O moderno e o contemporâneo- o novo e o outro novo". In *Arte Brasileira Contemporânea-Caderno de Textos 1,* p.7. Republicado em R. Brito, *Experiência crítica.* (org. Sueli de Lima).São Paulo: CosacNaify, 2005.

8 cf. Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* . Trad. Vinícuus N. Honesko, Chapecó-SC, Argos, 2009, p. 57 e ss.

9 cf. M. Foucault. "Qu'est –ce que las lumières?". in *Dits et écrits, v.* , 1994, p. 679 e ss.

10 cf. 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.

época do mundo", e também da "busca [em]compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. Ele busca uma diferença: qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?".

Ora, é uma modalidade de análise ou, mais propriamente, uma espécie de elaboração como a Durcharbeitung psicanalítica, que pode responder a esta pergunta. Esta atitude, baudelairiana, tem no seu centro "a obstinação de imaginar" o presente, para realizar o desregramento do mesmo, para deslocá-lo, para captar o eterno no transitório, para acentuar a duração: "A modernidade baudeleriana é um exercício em que a extrema atenção para com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola". Muito bem, o poder da alegorização estava exatamente nos dispositivos modernos em imaginar outra coisa em que se flagraria a consistência do presente, assim resolvendo o diferendo entre o transitório e o eterno.O heroísmo do homem moderno, no pensamento, na arte, nas atitudes e nos comportamentos, estava exatamente nisto: "tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura". Uma ética, uma estética, presidem às invenções desse tempo das promessas e do entusiasmo histórico.

E então, agora, como ficamos, no que convencionamos chamar de contemporâneo, em que a alegoria não joga mais um partido determinante? É preciso voltar a Oiticica, pois ele permite situar a reflexão nas fronteiras em que a atualidade pressiona os limites da experimentação moderna, aguardando o salto, a trasmutação da arte e uma imagem outra da vida. Também, lembrando o que disse Deleuze de Foucault, o trabalho de Oiticica fala de ações que se estabelecem como relações de força, articulando um "pensamento como estratégia", tão bem materializado na sua sequência de proposições, toda voltada para a "constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, para a invenção de novas possibilidades de vida", que é onde Oiticica chega com a proposição do crelaze – pois, se "a visão de estruturas conduz à antiarte e à vida", paradoxalmente "a preocupação estrutural se dissolve no 'desinteresse das estruturas', que se tornam receptáculos abertos às significações"[11] Mas cumpre refazer esta trajetória, o que implica uma certa teoria do fim do percurso e do próprio sentido de vanguarda, para melhor se evidenciar aquela obscuridade do presente referida por Agamben.

***

Tratava-se de responder ao que se apresentava naquele tempo, os anos 60, como necessidade:articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante, agenciando nas ações uma outra ordem do simbólico –o comportamento–, visando a instaurar a "vontade de um novo mito"; uma imagem da arte como atividade em que não se distin-

11 cf. Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto* (AGL).Org. Luciano Figueiredo,Lygia Pape,Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 114.

guiam os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas[12]. O que era visado era a transformação da arte em outra coisa, um além-da arte ainda indeterminada, – uma proposta em desenvolvimento em toda parte e que, de qualquer maneira, implicava mudanças nas referências à vida em projetos diversos de renovação da sensibilidade e de participação social. A proposta de participação coletiva, interessada tanto na superação da arte – reconceituando-a, desintegrando o seu objeto e recriando a imagem –, como no redimensionamento cultural dos protagonistas pela integração do coletivo, era o que mobilizava os artistas. Enquanto pretendiam liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervinham nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. O campo de ação de Oiticica não era apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que interceptava subjetividade e significação social. A "antiarte", proposta com que Oiticica pretendia radicalizar a situação não visava à criação de um "mundo estético", pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, "proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo", visando a "desalienar o indivíduo", para "torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social"[13]. Apontando para uma outra inscrição do estético, Oiticica visualizava a arte como intervenção cultural e o artista como "motivador para a criação".

O imaginário de Oiticica interessava-se, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um imaginativo coletivo. Isto se cumpria quando as atividades possuiam visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão; não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais, ou, ainda, pela denúncia da alienação dos discursos sobre a realidade. A participação coletiva, planejada ou casual, provinha da abertura das proposições e da proposição de "novas estruturas para além daquelas de representação"; evitando as circunscrições habituais da arte e o puro exercício espontaneísta de uma suposta criatividade generalizada. No "giro dialético" em relação às transformações estruturais em curso na arte brasileira, ele propugnava o deslocamento da ênfase no objeto-obra para o "comportamento criador" e para a "ação no ambiente"[14]. O essencial dessas manifestações, antiartísticas, estava na confrontação dos participantes com situações; concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializando os participantes, proscrevendo as obras de arte, coletivizando ações. Desnormativizantes, pois questionando as significações correntes, essas manifestações interferiam nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, práticas reflexivas.

Toda a experimentação de Oiticica compunha um programa coerente que problematizava, não apenas a situação brasileira, também a internacional, da criação e se desenvolvia como

12 Id. ib., p. 69.
13 Id. ib., p. 103.
14 cf. Hélio Oiticica, " Objeto - Instâncias do problema do objeto". Revista GAM, no. 15. Rio de Janeiro, 1968, p. 26-27.

versão da produção contemporânea que explora a provisoriedade do estético e ressignifica a criação coletiva e o político da arte. A tendência básica do programa de Oiticica era a transformação da arte em outra coisa; em "exercícios para um comportamento"operados pela participação. Ora, a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem sem ambigüidades, como potências de um puro viver; apontam para um além-participação, em que a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento da vida como manifestação criadora. Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se daria quando o cotidiano fosse fecundado pela imaginação e investido pelas forças do êxtase. O ambiental propõe-se assim como investigação do cotidiano e não como diluição da arte no cotidiano. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a aestetização de objetos e espaços, mas a confrontação dos participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos. Os participantes não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Assim, visava-se "chegar ao outro lado do conceito de antiarte – à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver", uma desestetização que indicia um além-participação. É a proposição do "crelazer": "Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema"[15]. Desacreditando dos projetos de longo alcance, de concepções históricas feitas de regularidades, essa atitude desligava o finalismo, afirmando o poder de transgressão do intransitivo.

Nesta trajetória experimental, em que se destaca a coerência, que implicava lucidez quanto aos desdobramentos contemporâneos da atividade artística e das relações entre arte e cultura e das proposições vivenciais, o trabalho de Oiticica encaminhou-se para a materialização de seus interesses "desalienantes", que supunham desidealização e desestetização; um trabalho de realização do seu projeto de "transformar os processos de arte em sensações de vida" – uma modalidade de experiência em que se imbricavam ação cultural e vivências renovadas. A categoria que ele julgava a mais apropriada para designar o estado da arte detonado pela morte do quadro foi a "invenção", em que a produção do novo, remete antes à "inventio" da retórica antiga, onde tem o sentido de "redescobrir" e "retornar", consistindo em encontrar e elaborar argumentos e desenvolvê-los em vista da explicitação de suas possibilidades[16].

Quando Oiticica montou em Londres, em 1969, na Whitechapel Gallery, o projeto ambiental denominado Eden – que ele entendia como sendo um campo experimental de vivências descondicionantes, um "contexto para o comportamento, para a vida" – , disse ter chegado"ao limite de tudo", isto é, considerou efetuada a passagem da arte às sensações de vida. Com as experiências supressensoriais aí propostas com os ninhos, entendidos como "células germinativas" de novas estruturas-comportamento– que governadas pelos princípios de expansão e indeterminação propõem modos diversos de "estar no mundo"–, ele completava o seu trajeto, que mais tarde seria julgado por ele como um "prelúdio" ao que estaria para vir, porque teria

15 cf. AGL, p. 113.
16 cf. E. Said, *Estilo tardio".* Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009,p. 147.

levado ao fim o programa detonado pela descoberta do corpo no parangolé. No programa, a diluição das estruturas, levou à produção de um espaço intercorporal, às estruturas-comportamento, em que as imagens rápidas, móveis, inapreensíveis, dão corpo à indeterminação da experiência contemporânea, em que a "imanência expressiva" dos signos em situação, são dotados da força do instante e do gesto.

***

Assim, "o limite de tudo", não só para Oiticica mas para aqueles artistas que fizeram o jogo do experimentalismo, foi o momento da desistência: uma espécie de fim das ilusões, do empenho no sentido transformador da arte, a entrada numa espécie de vácuo, que na verdade é um "entre", entre-lugar, lugar de transmutação; um deslocamento não se sabe para onde, mas que vem de uma exigência, de uma necessidade, pois, como diz Deleuze, "um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade"17 . Qual é a necessidade contemporânea?

Retornando a Agamben: "O contemporâneo é o inatual (...) Aquele que pertence verdadeiramente a seu tempo, o verdadeiro contemporâneo, é aquele que não coincide perfeitamente com ele nem adere a suas pretensões , e se define, neste sentido, como inatual (...) A contemporaneidade é então uma singular relação com o seu próprio tempo"(...) "o contemporâneo é o que fixa o olhar sobre seu tempo para aí perceber, não as luzes mas a obscuridade". Em texto notável, Scott Fitzgerald– em "The crack up", a derrocada, a fissura –, alude ao sentimento que provem desta experiência da obscuridade: tinha "uma sensação de que eu estava parado, ao cair da noite, numa vasta região desértica, com um rifle vazio nas mãos e os alvos por terra, a nossos pés. Nenhum problema – um silêncio simples, cortado apenas pelo som da minha própria respiração" . Talvez seja por aí que, como ainda diz Agamben, "ser contemporâneo é, antes de tudo, questão de coragem".

A obscuridade de Agamben é o que resiste. A arte, e também o pensamento, é o que resiste, diz Deleuze. Ela introduz no tempo uma descontinuidade particular, aquela das singularidades. Ao se recusar às promessas redentoras da totalidade, da teleologia dos sistemas de pensamento, enfim dos sistemas de representação, as continuidades como, por exemplo, aquela que prevalece atualmente, a da informação e da comunicação, a aposta que se tem que fazer é a de não se render à tentação de colmatar o vazio que então se instala, mas, o que é, repito, uma aposta, descobrir e trabalhar nos insterstícios (na falha, na brecha) do vazio. Na linguagem, no pensamento e na arte, trata-se de assumir as coisas em sua singularidade, e ao mesmo tempo em sua literalidade, na forma. Descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Assim, ao invés dos desenvolvimentos críticos habituais,em que o que é pensado como resistência ainda vive das ilusões do sujeito, da totalidade e das promessas, trata-se de explorar a resistência na forma (da linguagem, do pensamento, da arte), pois

17 cf. G. Deleuze. "O ato de criação". Trad. José M. Macedo. *Folha de S.Paulo –Mais!*,27/06/99,p. 4.

"só a forma ataca o sistema em sua própria lógica"[18]. Nesta perspectiva, criticar é jogar, desde que se enunciem as regras do jogo. Criticar, resistir, é uma aposta. Como ela tenta se efetivar na arte contemporânea? Assim, talvez tenhamos que nos afastar mais uma vez das promessas modernas e focalizar tonalidades reflexivas e a ampliação do campo crítico, em que se pode deparar com os modos de ser, com as maneiras de viver, que vão dos comportamentos aos procedimentos políticos. E é aí que se pode deduzir uma das imagens do pensamento da arte, o pensamento efetuado pelas obras de arte, que pode ser designado como contemporâneo.

***

Então, dada a ampliação do campo da arte e da estética, o que pode ser denominado "contemporâneo" não admite uma clara caracterização; é sim um campo de efetuações. Pois não se entendendo o contemporâneo como época ou como tendência, pode-se pensar com Lyotard: é um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação[19]. Nas artes é cada vez mais evidente que o grande processo das vanguardas está encerrado, mas o seu trabalho de negatividade levou a qualquer coisa, que se não foi o de provocar o desaparecimento da arte, liquidou o princípio moderno de que a criação mantém compromissos necessários com a proposição do novo, da ruptura. A volatilização do estético estendeu as fronteiras da arte e, ao mesmo tempo, tensionou a questão da autonomia da experiência e da fruição estéticas. Neste sentido, Ronaldo Brito entende o contemporâneo como reativação de princípios, problemas e operações modernas, exercendo-se " na tensão com os limites da modernidade". [20]

Esta consciência de si, reflexiva das condições da arte, identifica o processo de autonomização da arte moderna com o próprio desenvolvimento da história da arte[21]. Mas o experimentalismo, enquanto índice do inconformismo estético, ao mesmo tempo que privilegiava o estranhamento insistia também na crítica cultural; daí a contrapartida do processo de autonomização: a incomunicabilidade erigida em dispositivo de transformação do conceito de arte, da idéia de obra, da imagem e da posição ético-política do artista. Também do comportamento dos receptores, incluindo-se aí a obsolescência da idéia e das costumeiras práticas de participação e, portanto, das vicissitudes do sistema da arte premido pelo consumo devido à especialização crescente do mercado de arte.

Houve, com isso, uma redistribuição geral da estética, com a pulverização dos códigos de produção e recepção; à nova inscrição da produção artística corresponde um novo espaço estético onde tudo pode relacionar-se com tudo em jogo permanente. A chegada da experimentação ao seu limite expressivo e o questionamento da autonomização do processo artístico abriu o campo da contemporaneidade. A necessidade de articular ou desarticular autonomia, razão crítica e razão comunicativa; pesquisa e linguagem comum, marcou a saturação das expectati-

18 J. Baudrillard, *De um fragmento ao outro.* Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira. São Paulo: Zouk, 2003, p. 39.
19 J.-F. Lyotard. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1985, p. 46.
20 cf. R. Brito, "O moderno e o contemporâneo- o novo e o outro novo", p. 6.
21 C. Amey. "Experiência estética e agir comunicativo". *Novos Estudos Cebrap*, n° 29, mar, 1991, p. 135.

vas modernas e a abertura de uma atividade indeterminada sobre o presente da arte. E assim, cabe a pergunta: o que é propriamente este espaço do contemporâneo que se abre na arte22?

O fim das vanguardas implicou a perda de certa perspectiva crítica ou, pelo menos, a mudança de perspectiva crítica, a ponto de Ronaldo Brito considerar que a arte contemporânea "vive no cinismo inteligente de si mesma", pois a perda da criticidade moderna implica um certo tom afirmativo. Os artistas optam "pela realidade imediata da arte"; e esta realidade é, fundamentalmente, uma coisa institucionalizada, o mercado ou o museu, que decidem da oportunidade e da vigência de cada trabalho; frequentemente "um exercício superior da fantasia, uma modalidade de lazer"23.

Contudo, "contemporâneo" pode designar alguma outra coisa, até uma tendência, na arte contemporânea: trabalhos que se inscrevem como elaboração interpretativa, como anamnese do moderno – o contrário, portanto, da simples reatualização de formas, processos, temas e materiais. Um trabalho de reiteração de processos ou dispositivos modernos; para de certa forma fazer ver que alguma coisa de impensado ficou no já pensado; que alguma coisa foi esquecida, recalcada, inclusive pela força dos projetos.Uma elaboração, portanto, não uma rememoração24.

Assim, estes trabalhos contemporâneos mais referem-se às rupturas modernas, despojadas entretanto de seu significado histórico, exatamente para elucidá-las25. São trabalhos sintomáticos: compõem um campo de ressonâncias que modificam as relações fixadas num passado; jogando com a indeterminação do sentido e com a imanência da expressão, liberam os signos de uma atividade sem fim. Atualmente, tudo é possível para a experiência estética, a anamnese do moderno soltou a imaginação e a reflexão para o mergulho cultural, para o diálogo com as fontes e os pressupostos modernos; para a reorganização das relações internas das experiências anteriores, para as conexões entre o presente e a tradição, para o trabalho sobre as ruínas da modernidade. A prática artística está desterritorializada, para bem e para mal; isto é, para o exercício das singularidades ou para a efetuação da razão comunicativa, quando não para ao oportunismo modista. A negatividade modernista não mais opera; a arte comunicativa pressiona, mas a força do instante aguarda, nada promete, tentando apenas elaborar o incomensurável da experiência moderna. Esta arte contemporânea não se refere à história da arte como um processo de formação devedor de uma concepção de História como totalidade; visa-a como uma transformação que enfoca a descontinuidade e a não teleologia dos sistemas artísticos, com que desarma a visão moderna de progresso na arte.Assim, a arte que se pretende contemporânea é aquela que reata certos fios do experimental não mais contudo como tática para vôos futuros.

É no deslocamento assim produzido que se localiza a pedra de toque das transformações que tinham no horizonte o nexo entre arte e vida, como estetização ou como "artialização" da

22 Idem, ibidem, pp. 55 e 142.
23 R. Brito. "O moderno e o contemporâneo- o novo e o outro novo", p.7 e "Pós, pré, quase ou anti?", in *Folha de S.Paulo-Folhetim,* no. 350, 2/10/1983, p. 5.
24 J.-F.Lyotard. *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988, p. 35.
25 R, Brito. Op. cit., p. 8.

vida, conforme se entendam as relações entre os dois termos[26]. A substituição das promessas da arte das obras por uma "arte de viver" implica a ênfase nas proposições abertas, na criação coletiva, mesmo quando, ambiguamente, ocorre uma estetização da vida cotidiana pela integração dos produtos artísticos ao mercado e ao consumo de bens culturais.

Lembrando algumas idéias de Foucault, trata-se de 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 – 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 moderno, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição 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"[27]. Acreditava-se, quase sempre, no valor simbólico das ações, na força do instante e do gesto. Ora, esses atos eram produzidos. Substituía-se o mito da criação artística pela idéia de que a invenção é trabalho, é produção. Considerava-se, assim, a arte um trabalho que contribuiria para realizar a "transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade".

É exemplar a maneira com que Oiticica pensou algo semelhante na proposição da participação coletiva. A antiarte ambiental, além de conceito mobilizador para conjugar a reversão artística, a superação da arte, a renovação da sensibilidade, a implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações, de artistas e de público.. As propostas estéticas não se desligavam da intervenção cultural, de uma ética portanto. Pois, para Oiticica, o campo de ação de sua atividade não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações.

Em vez do equívoco patente na mistificação do vivido proveniente da supervalorização de experiências descondicionantes e do simples elogio da espontaneidade perceptiva e afetiva, Oiticica propunha "células germinativas" como fundação de estruturas, ou células-comportamento, que implicariam o esperado redimensionamento cultural dos participantes. Portanto, a desestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significaria uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da "expansão

26 cf.Alain Renaud. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 40 e ss.
27 Jacques Rancière. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.60-61.

celular". Aí, nos acontecimentos da vida "como manifestação criadora", brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade. Essa poética do instante e do gesto não visa aos simbolismos da arte mas à simbólica dos estados de transformação.

***

Pode-se fazer uma analogia entre a poética do instante e do gesto com aquilo que Roland Barthes pensava como o "espaço do viver-junto"[28] Nos Ninhos (1970-), em todas as suas ambientações, Oiticica queria gerar espaços de proximidade, marcados pelo tato, pelo toque, constituindo o que Barthes denominou um "microterritório", uma "rede polifônica de todos os ruídos familiares", onde haveria para Oiticica "calor ambiental". Reterritorializante, o viver-junto é, para Barthes, um fato espacial, mas é também temporal, já que as mutações da temporalidade moderna são indissociáveis das transformações do espaço moderno. Para Oiticica, modalidade de experiência engendrada nesses espaços pode levar os participantes ao exercício de vivências que relevam da invenção da vida como manifestação criadora. Esse espaço gera uma "comunidade idílica, utópica: espaço sem recalque", pois "numa comunidade, há escuta erótica, escuta do prazer que me chama e do qual sou excluído", diz Barthes. Portanto esse espaço em que a vida se reinventa é, para ambos, o Éden, circunscrição ideal da comunidade, do viver-junto[29]

A arte e os comportamentos nos fios do vivencial substituem a aderência, na tradição, à experiência das obras de arte, porque no limite das experimentações chegou-se à "arte sem obra"[30], em que o essencial não está na preparação de uma obra mas a vivência da experiência do artista deste ato, o ato criador[31]. Conforme Duchamp, a obra, quem faz é aquele que olha, devém da recepção. Juntamente com a ênfase no vivencial, à escolha voluntário da efemeridade, estas obras sintomáticas fazem parte de um sintoma cultural mais generalizado: a perda de uma certa modalidade de experiência, de temporalidade. Sob o signo da parcialidade, pela valorização do fragmento em detrimento do todo, as experiências contemporâneas contribuem para o redimensionamento das relações entre produção artística, fruição e público, ou seja, para o redimensionamento do político da arte. A recepção não mais provém da conaturalidade com os temas, motivos e expectativas de redenção social, prometidas pelo

28 cf. Roland Barthes. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
29 Id. ib.
30 cf. Jean Galard, " L'art sans oeuvre". In J. Galard et al (org.) , *L'oeuvre d'art totale*. Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 161 e ss.
31 id. ib. ,p. 172.

mito da arte que totalizava o real, mas do reconhecimento das pessoas envolvidas, dos âmbitos do desejo, da reciprocidade, o que pressupunha novas formas de subjetividade e um outro entendimento do ideal de convivência social, grupal e inter-individual.

Ora, esta situação artística, referida a uma "condição contemporânea", pode ser pensada como aquela em que se estabeleceu, depois do ocaso das vanguardas, uma "generalização do estético". Este não se confunde, entretanto, com o esteticismo, hoje corrente na sociedade de consumo: "a perversão que consiste a tomar por pretexto qualquer objeto para nele projetar uma referência artística"[32]. A generalização da atitude estética que se aspira, e que não necessita das obras, é aquela em que a arte "modela a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar". E, é bom lembrar, os esquemas perceptivos atualmente provêm dos cartazes, das fotografias, das imagens do cinema, da televisão e outros meios[33]. 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, em uma "artialização da vida", em que, segundo a proposição de Paul Valéry, trata-se 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"[34].

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"[35]. É assim que "a atividade artística pratica uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir"36; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da "descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora"[37]. 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.

***

32 cf. J. Galard, op. cit. p. 174.
33 cf. Alain Roger, op. cit., p. 110-111.
34 cf. J. Galard, op. cit.,p. 180.
35 Id. ib. p. 181.
36 Id. ib.,p. 182.
37 cf. GAM, no. 15. Rio de Janeiro, 1968.

Do juiz ao crítico de arte – a reflexão da obra: o pensamento estético dos primeiros românticos alemães

Pedro Duarte de Andrade

Foi a teoria do gênio de Kant que abriu caminho para a concepção romântica da criação, assim como determinou seu modo de pensar a crítica. Para Kant, gênio é o "talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada", portanto, "originalidade tem de ser sua primeira propriedade"[1]. Se o artista, ao criar, não obedece a prescrições, a crítica, ao mesmo tempo, não pode proceder como avaliação da obra, já que ela não teria parâmetros prévios de julgamento. Tampouco poderia ela apelar para a explicação do artista sobre a criação, pois, avisava Kant, o gênio "não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção"[2]. Logo, a emergência do gênio na criação trouxe consigo a necessidade de transformação da crítica de arte – tarefa a que se dedicaram os primeiros românticos alemães. Ela precisaria levar em conta que, como já dizia o pré-romântico Hamann, "quem não faz nenhuma exceção não pode produzir obra-prima"[3], ou seja, quem não foge às regras jamais faria grande arte.

Esta apresentação que farei aqui buscará compreender a supracitada transformação da critica de arte durante a modernidade, levada a cabo pelos primeiros pensadores românticos alemães, em especial por Friedrich Schlegel. Seguirei, para tanto, o seguinte roteiro: primeiro, explicarei como tal transformação demandou uma nova interpretação das lições poéticas aristotélicas, que até então eram a principal matriz de toda abordagem da arte; depois, considero como esse contexto fez com que emergisse uma consideração de natureza filosófica, e não apenas prescritiva, da arte; em seguida, trato de como os primeiros românticos alemães tornaram o conceito de "obra", e não o de regra e nem o de sujeito, o centro de sua abordagem sobre a arte; na seqüência, exploro a conexão desta noção romântica de crítica com a autonomia do sentimento estético proposta por Kant; passo ainda pela explicação de Walter Benjamin acerca do conceito romântico de crítica; por fim, concluo com a exigência romântica de que a própria crítica fosse poética.

1 I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 153 (182).
2 Ibidem, p. 153 (182).
3 J. G. Hamann, "De Escritos e Cartas", in *Autores pré-românticos alemães* (São Paulo, EPU, 1991), p. 27.

Se as lições poéticas aristotélicas foram, às vezes, rechaçadas pelos primeiros românticos alemães, isso fica na conta, sobretudo, da tradição interpretativa renascentista e neoclássica à qual eles se opunham. Pois o problema, para eles, era a identificação dos conteúdos da teoria aristotélica com as regras normativas. Por isso, aqui e ali, encontramos violentas considerações dos românticos em relação ao filósofo grego. "F. Schlegel considera que Aristóteles não vale nada como teórico, o irmão August julga-o privado de sensibilidade em relação à arte (…): em geral a *Poética* é considerada como doutrina meramente empírica, incapaz de servir para uma autêntica filosofia da arte"[4].

Entretanto, nem todas as considerações românticas sobre as lições aristotélicas foram assim tão peremptórias. Tanto que August Schlegel, em suas preleções sobre arte dramática e literatura, feitas nos primeiros anos do século XIX, mostra que seu alvo, ao falar do filósofo grego, é a autoridade que ele empresta para a doutrina francesa da imitação dos antigos clássicos. Para ele, se obras tão diferentes em espírito e forma quanto as tragédias gregas e as de Corneille podem ser igualmente fiéis aos preceitos aristotélicos, isso significa que estes são elásticos e indeterminados.

August Schlegel relê a *Poética* de modo distinto da tradição italiana e francesa. Ele se impressiona, por exemplo, que o nome de Aristóteles seja usado para falar das três unidades da dramaturgia: de ação, de tempo e de lugar. Elas deram ensejo para Boileau afirmar que as peças teatrais desejam "que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado"[5]. Para Schlegel, o filósofo grego só fala de modo completo da unidade de ação, restando vagos comentários sobre a de tempo e nada sobre a de lugar. Tampouco existiam ali medidas empíricas determinadas para cada unidade. Seria a de tempo um dia, uma semana, um ano? E a de lugar, seria um aposento, uma cidade ou um país? Mais: no que diz respeito à unidade de ação, Schlegel, recuperando o sentido filosófico e menos normativo dos escritos aristotélicos, critica que se trate tal noção como se ela fosse auto-evidente, sem que se faça a mais importante pergunta: o que é a ação? Boileau teria tornado empíricas as medidas que, em Aristóteles, eram, em certo sentido, conceituais, mas continuou querendo preservar seu valor eterno, sem reconhecer, agora, sua determinação histórica, que sempre marca aquilo que é empírico.

De acordo com sua análise da *Poética*, August Schlegel chega a declarar: "eu não me encontro, portanto, numa relação polêmica com Aristóteles"[6]. Isso mostra, com clareza, que o ponto decisivo reside em como a obra do filósofo é interpretada. Se for como mera doutrina empírica prescritiva, os românticos a atacam. Se, no entanto, puder ser lida de modo mais descritivo e, até, reflexivo, então os românticos a acolhem como contribuição para a formulação da moderna filosofia da arte. Por isso, August Schlegel não critica apenas a *Poética*. Ele

4 Paolo d'Angelo, *A estética romântica* (Lisboa, Editorial Estampa, 1998), p. 142.
5 Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 42.
6 August Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Bonn, K. Schroeder, 1923), Vorlesung XVII.

também tenta demonstrar que suas palavras foram, não raro, deturpadas para estruturar um conjunto de regras muito mais estreito do que de fato se encontra na obra original. Interpretando as palavras aristotélicas de modo menos estreito, ele chega a sugerir que as composições de Shakespeare se ajustariam a elas. E mais: as obras dos poetas românticos também. Era a completa reversão da interpretação tradicional das lições poéticas aristotélicas.

*

Se os primeiros românticos alemães questionaram a apropriação neoclássica das lições poéticas aristotélicas, foi porque faziam parte já da saída histórica da poética de natureza prescritiva e da entrada na poética de natureza filosófica, a qual, segundo Peter Szondi, "não busca regras para aplicar na prática nem busca diferenças para serem levadas em conta ao escrever, e sim um conhecimento que se basta a si mesmo", sendo que "a poética neste sentido constitui uma esfera particular da estética em geral, como filosofia da arte"[7]. Hegel seria o grande consumador desse processo no século XIX. Ele afirma que naquelas poéticas antigas "as determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte"[8]. Não bastasse a nota nas entrelinhas que liga as poéticas normativas aos momentos em que a arte declina, Hegel completa: "tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde"[9].

Mas, antes de Hegel, os primeiros românticos, no fim do século XVIII, já faziam esse movimento. "Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da arte poética"[10], assevera Friedrich Schlegel. Por trás do seu comentário, estava o sentimento moderno de falta de amparo em valores antigos, já que, com isso, perdia-se a confiança na continuidade entre o passado e o presente. Essa diferença descoberta entre antigos e modernos levantou a necessidade do exame crítico da arte, e não apenas avaliativo, pela simples razão de que os parâmetros de julgamento, cuja autoridade vinha da antiguidade clássica, não pareciam dar conta da experiência contemporânea. Luiz Costa Lima sublinha que "o crítico, no sentido próprio do termo, supõe a intervenção teórica e não a mera aplicação de normas preexistentes", portanto, é porque os primeiros românticos "se encontram em uma situação de crise que são impulsionados para o exercício crítico"[11].

7 Peter Szondi, "Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe", in *Poética y filosofia de la historia I* (Madrid, La balsa de la Medusa, 1992), p. 16.
8 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 39.
9 Ibidem, p. 39.
10 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 30.
11 Luiz Costa Lima, *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel (Rio de Janeiro, Rocco, 1993), p. 193-194.

Essa situação de crise foi enfrentada, logo antes, pelos autores pré-românticos do *Sturm und Drang*, onde recebeu solução diversa. Descartando os homogêneos preceitos das poéticas classicistas, sobravam, para eles, as tradições locais específicas nórdicas e, sobretudo, a singularidade do "eu" subjetivo. Esse caminho predomina, ainda, em grande parte da poesia romântica de língua inglesa. Daí a tese, levantada por M. H. Abrams, de que, em geral, a arte antiga é concebida como "espelho", enquanto a arte romântica como "lâmpada": se a primeira gostaria de refletir a natureza, a segunda queria criar a partir do próprio artista enquanto gênio[12]. Esse esquema não funciona para os primeiros românticos alemães, mas foi responsável por boa parte dos mal-entendidos em torno deles.

Mesmo Hegel, cujos ataques aos primeiros românticos são famosos, reconhecia o fosso que os separava dos pré-românticos, ainda que apontando suas carências.

> Na vizinhança do reavivamento da Idéia filosófica (…) August Wilhelm e Friderich von Schlegel, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da Idéia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente *críticas*. Pois nenhum dos dois pode reivindicar a vocação do pensamento especulativo. Mas, com seu talento crítico, eles se situaram próximos ao ponto de vista da Idéia e, com grande fecundidade e ousadia na renovação, ainda que com ingredientes filosóficos escassos, se voltaram contra os pontos de vista até então vigentes, numa polêmica cheia de espírito e, assim, introduziram em diversos ramos da arte um novo parâmetro de julgamento e pontos de vista que se situavam acima dos que eram atacados.[13]

Hegel teve o mérito de sublinhar o avanço da posição dos irmãos Schlegel no que diz respeito ao estatuto filosófico da consideração sobre a arte. Eles, porém, teriam ficado a meio caminho, porque eram críticos e não pensadores especulativos, ou seja, filósofos. Do ponto de vista dos próprios primeiros românticos, contudo, o que Hegel não percebera é que a crítica podia ser filosófica e a filosofia ser crítica, já que "toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas"[14], como afirma Friedrich Schlegel. Se a crítica assume, para os primeiros românticos alemães, papel tão decisivo, é porque a própria filosofia encontra seu espaço privilegiado de exercício na forma da crítica.

*

Benjamin foi quem decifrou o conceito de crítica de arte do romantismo alemão. Ele justifica o emprego da palavra "crítica" pelo seu significado na filosofia de Kant, onde ela devia escapar, de um lado, da pretensão do dogmatismo e, de outro, do perigo do ceticismo. Por

12 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York; London, Oxford University Press, 1971).
13 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 80.
14 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 53 (*Athenäum*, Fr. 44).

sua vez, os primeiros românticos transportam tal solução filosófica geral para o dilema particular da arte entre neoclássicos e pré-românticos: "aquela tendência poderia ser considerada como dogmática, esta, em suas conseqüências, cética; então era totalmente natural ambas consumarem a superação na teoria da arte sob o mesmo nome com que Kant, na sua teoria do conhecimento, aplainou aquela oposição"[15]. Na medida em que o neoclassicismo acreditava na verdade absoluta de suas regras para a arte, válidas para qualquer tempo e lugar, ele se tornava dogmático. Já o pré-romantismo, descrente daquela possibilidade, refugiava-se ceticamente nas particularidades do sujeito. Benjamin conclui, sobre a teoria do primeiro romantismo, que, "com respeito ao primeiro ponto, ele venceu as tendências do racionalismo; com respeito ao segundo, os momentos destrutivos do *Sturm und Drang*"[16]. É provável, portanto, que Friedrich Schlegel tivesse em mente, respectivamente, o neoclassicismo e o pré-romantismo do *Sturm und Drang* ao reclamar que "quase todos os juízos artísticos são universais demais ou específicos demais"[17].

Nem prescrições universais e, tampouco, a subjetividade específica: qual é, enfim, o centro do conceito de crítica de arte do romantismo alemão? É a obra. Essa resposta deriva, necessariamente, da concepção da criação genial, já que esta não se faria pela intenção subjetiva do autor empírico. Não é ele que fala. "Tudo deve ser poetizado, de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras"[18], afirmava Friedrich Schlegel. Portanto, quem fala é a obra. Foi o que percebeu Benjamin.

> Pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônimas – antes, ele possibilitou isto, pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. (…) Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.[19]

Nesse sentido específico, os românticos desdobraram o pensamento estético de Kant. Ele firmara a autonomia do sentimento estético em geral, desde então protegido quanto ao julgamento prévio a partir de critérios extrínsecos como o cognitivo, o moral, o político, o pragmático ou o ideológico. Friedrich Schlegel acentuava a aplicação do mesmo preceito especificamente para a arte. Nesse sentido, continuava o legado de Kant mas, ao mesmo tempo, transformava-o. Saía-se, assim, do âmbito do juízo estético entendido apenas como

15 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 60.
16 Ibidem, p. 79.
17 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 74 (*Athenäum*, Fr. 167).
18 Ibidem, p. 89 (*Athenäum*, Fr. 239).
19 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 79-80.

sentimento, que não faz distinção entre o belo natural e o belo artificial, para entrar na filosofia da arte e, no caso dos primeiros românticos, mais especificamente na crítica de arte compreendida filosoficamente. Benjamin afirma que "neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra"[20].

Nesse aspecto, os primeiros românticos adiantam o problema que, depois, Hegel atribuíria diretamente à estética de Kant, a saber, seu subjetivismo. Tanto a obra deve ser compreendida na sua objetividade efetiva quanto, por conseqüência, seu acolhimento deve ser crítico, e não apenas no sentimento, para os primeiros românticos. Friedrich Schlegel escreveu, com ironia, que, "se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como desmembramento e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem conseqüentemente, então 'oh!' seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável"[21]. Ele defende, portanto, que a arte suscite algo mais do que a admiração estupefata. Para servir à obra, a crítica não pode ser servil a ela. Por isso, se "sempre se fala da perturbação que a dissecação do belo artístico provoca na fruição do amante", é bom lembrar que "o verdadeiro amante não se deixa perturbar assim"[22].

Nessa medida, os primeiros românticos avançam da contemplação desinteressada da estética de Kant para a produtividade da reflexão crítica, acentuando, como o próprio Kant já anotara, que essa experiência não precisa fechar cada sujeito sobre si mesmo, mas pode, pelo contrário, fundar sua comunicação. Interesses privados suspensos, sentimo-nos à vontade para discutir, pois supomos poder partilhar a experiência estética em algum tipo de sentido comum com os outros. Essa partilha, podemos arriscar, é o que se efetiva na crítica, desde que aí os fenômenos estéticos "nos surpreendem e nos fazem falar"[23], como observou Luiz Camillo Osório. Kant estava na base do conceito romântico de crítica.

*

Benjamin, em suas cartas, observou que "somente desde o romantismo, a seguinte visão tornou-se predominante: que uma *obra* de arte em si e para si, sem referência à teoria ou à moral, poderia ser compreendida apenas pela contemplação, e que a pessoa que a contempla pode lhe fazer justiça", confessando: "eu teria que provar que, a este respeito, a estética de Kant constitui a premissa fundamental da crítica de arte romântica"[24]. Embora o sentimento

20 Ibidem, p. 94.
21 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 29 (*Lyceum*, Fr. 57).
22 Ibidem, p. 57 (*Athenäum*, Fr. 71).
23 Luiz Camillo Osório, *Razões da crítica* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005), p. 23.
24 Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994), p. 119.

estético não esteja mais no centro com os primeiros românticos, e sim a obra de arte propriamente dita, foi só com o legado de Kant que eles puderam tratá-la fora dos marcos que buscavam compreendê-la a partir de regras externas. Friedrich Schlegel, na esteira de Kant, afirma que a poesia "é um discurso que é sua própria lei"[25].

Não seriam admissíveis leis fixadas a priori para julgar as obras de arte. É a lei da própria obra que deve dirigir os esforços críticos, na sua singularidade. Noutras palavras, não se trata de julgar as obras tendo como parâmetro o ideal geral ao qual todas devem obedecer, e sim de criticá-las tendo em vista o ideal que cada uma, em si e para si, formula individualmente. Por isso, Benjamin afirma que "apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão 'crítico de arte' em oposição à expressão mais antiga 'juiz de arte'", já que, agora, "evita-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredicto fixado de antemão"[26]. Era o que dizia August Schlegel.

> Costumam chamar a si mesmos de crítica. Escrevem de modo frio, superficial, altaneiro e (…) insípido. Natureza, sentimento, nobreza e grandeza de espírito absolutamente não existem para eles e, no entanto, procedem como se pudessem convocar tais coisas perante seus tribunaizinhos. Imitações da antiga mania de versificação do mundo elegante francês são a meta suprema de sua tépida admiração. Correção é para eles sinônimo de virtude.[27]

Nem juiz e nem tribunal poderiam compreender as obras de arte, já que não é a sua correção que está em jogo, ao menos não no sentido estreito que supõe que ela possa ser verificada por algum código exterior de regras. Pois "no sentido mais nobre e original da palavra *correção*, visto que significa cultivo intencional e desenvolvimento complementar do que há de mais íntimo e ínfimo na obra conforme o espírito do todo, reflexão prática do artista, nenhum poeta moderno seria mais correto do que Shakespeare"[28], comenta Friedrich Schlegel. Shakespeare estava errado de acordo com o cânone classicista, mas correto tendo em vista a construção endógena de sua obra. Com isso, Schlegel falava de outro tipo de correção, cujo critério é estabelecido pela própria obra, e não de fora dela por algum suposto tribunal absoluto capaz de julgá-la.

Para tanto, era fundamental a autonomia da estética formulada por Kant e aplicada à arte, pois a operação do conhecimento, por exemplo, era descrita pelo próprio Kant com a metáfora do tribunal, da qual os primeiros românticos buscam se afastar. Segundo ele, "é mister que a razão enfrente a natureza (…) a fim de instruir-se por ela, não como um aluno que aceita docilmente tudo o que o professor lhe dita, mas como um juiz que, no exercício de sua

25 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 30 (*Lyceum*, Fr. 65).
26 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 60.
27 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 81 (*Athenäum*, Fr. 205).
28 Ibidem, p. 92 (*Athenäum*, Fr. 253).

função, compele as testemunhas a responder às perguntas propostas por ele"[29]. Porque buscavam na arte a exatidão da ciência, os neoclássicos aplicavam a ela os critérios expostos por Kant sobre o conhecimento, compelindo as obras singulares como se fossem réus julgados por certa legislação fixada previamente com validade genérica.

Tal procedimento era o que Kant chamava de juízo determinante. Nele, o princípio ou a lei é dado para subsumir o particular na categoria universal. De posse das regras, apenas as aplicamos aos casos que aparecem, que no âmbito da arte seriam as obras. "Porém, se só o particular for dado", diz Kant, para o qual se "deve encontrar o universal", então temos a faculdade "reflexiva"[30]. Este segundo procedimento é o que caracteriza a estética de Kant, formulando a situação na qual certa singularidade nos obriga a pensar a partir dela mesma, sem o amparo de categorias gerais fixadas de antemão. É a este tipo de reflexão que se filia a crítica de arte dos primeiros românticos alemães, já que as obras, para eles, eram sempre singulares. Sua crítica é reflexão sobre a obra, não determinação da obra. Ela não pode ser preconceituosa, pois não possui conceitos prévios.

Essa postura crítica era decisiva para compreender algo que a modernidade passou a prezar: o novo. Se as obras pretendem originalidade, a crítica não pode julgá-las com os parâmetros que já conhece, ou perderia o que trazem de novo. Foi por isso que, muito tempo depois, Gilles Deleuze buscou dar fim ao "juízo que supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência"[31]. É claro que os primeiros românticos já suspeitavam que o novo podia ser banalizado, mas a discussão não se encerrava aí. "É novo ou não é: eis a questão que, diante de uma obra, se faz do ponto de vista mais alto e do mais baixo, do ponto de vista da história e do da curiosidade"[32]. Do ponto de vista da história, caberia à crítica assimilar a novidade das obras, para que diferentes sentidos pudessem nascer daí.

*

Toda a tarefa de reflexão crítica sobre as obras surge da ausência da escala de valores prontos para julgá-las. Resta fazer certo "experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma"[33], afirma Benjamin. Então, a crítica não se situa fora da obra. Ela desdobra aquilo que a própria obra põe.

29 I. Kant, "Prefácio à segunda edição da Crítica da razão pura", in *Textos seletos* (Petrópolis, Vozes, 1985), p. 34 (B XIII).
30 I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 23 (XXVI).
31 Gilles Deleuze, "Para dar um fim ao juízo", in *Crítica e clínica* (São Paulo, Ed. 34, 1997), p. 153.
32 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 54 (*Athenäum*, Fr. 46).
33 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 74.

Ela continua a obra. Tal continuação, porém, não é somente o acréscimo da opinião subjetiva deste ou daquele crítico de arte. Se as opiniões forem de fato críticas, elas serão o desenvolvimento da obra conhecendo-se a si mesma. "Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra"[34], diz Benjamin.

Nesse sentido, o conceito de crítica de arte do romantismo alemão distancia-se da prática corrente. Ele não tem qualquer preocupação corporativa com a divisão entre artistas e críticos, pois ambos devem estar a serviço da obra. Sendo assim, o crítico não descobre o sentido último da obra, pois este, que jamais é último, já é efetuado pela própria produtividade reflexiva da crítica praticada. No fim das contas, como observa Benjamin, "este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados"[35]. Não é certa pessoa ou subjetividade que vai cumprir tal processo. É o processo de reflexão que se cumpre através da crítica e dos críticos. Logo, "não é o crítico que pronuncia este juízo sobre a obra, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no medium da crítica ou a recusa"[36], diz Benjamin.

Se a obra de arte não puder ser criticada, nesse sentido especificamente romântico, não se trataria de arte. Mas é preciso sublinhar que a afirmação só é válida porque falamos aqui do "fundamento de uma crítica totalmente outra"[37], observa Benjamin. Esta "crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto"[38]. Ela é o acabamento da obra pois seu fito não é elogiar ou condenar, já que ela não visa determinar. Seu objetivo é intensificar ou desdobrar, ou seja, refletir. Fazendo assim, a crítica complementa a obra.

Benjamin, porém, disse ainda que a crítica dissolve a obra no absoluto. Ele quer dizer, com isso, que a crítica liga a obra finita (que enquanto coisa concreta é particular) ao âmbito infinito da arte (que enquanto idéia é absoluto). Toda obra específica só é em geral de arte porque pertence ao âmbito no qual se situam todas as obras enquanto participam da (idéia de) arte. Cabe à crítica, para os primeiros românticos, explicitar o pertencimento da obra particular relativamente ao absoluto da arte. Deve-se acrescentar que aquele acabamento da obra e esta sua dissolução no absoluto feitos pela crítica não são operações diferentes: "ambos processos coincidem"[39], diz Benjamin. Eles coincidem porque o absoluto da arte não existe completamente fora das obras. Ele é constituído pelo tecido entremeado do conjunto das

34 Ibidem, p. 74.
35 Ibidem, p. 76.
36 Ibidem, p. 87.
37 Ibidem, p. 85.
38 Ibidem, p. 85.
39 Ibidem, p. 85.

obras. Por isso, para a crítica dos primeiros românticos, o "centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras"[40]. Por trás dessa explicação de Benjamin, está a concepção romântica de que todas as obras comunicam-se entre si no âmbito da arte.

Este âmbito é o que Benjamin chama de idéia de arte ou, às vezes, de "medium-de-reflexão", pois é neste "medium" que as obras entram em contato umas com as outras em certo "*continuum* das formas", no qual, "por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto"[41]. Está aí a explicação para a valorização romântica do gênero do romance como aquele no qual todos os outros poderiam entrar em comunhão no "absoluto literário". Em certo sentido, os primeiros românticos concebiam a própria idéia da arte enquanto obra. É a obra das obras, a obra que não é senão a conjunção de todas as outras, o Livro dos livros, como se disse depois com Mallarmé.

Nesse contexto, entende-se que "o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente", como diz Benjamin, concluindo: "se ela é possível, se existe portanto na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no medium da arte, então ela é uma obra de arte"[42]. Em outras palavras, a crítica da obra só é possível se esta pertence, por si mesma, à arte. Só assim a crítica pode tomar a obra singular e torná-la absoluta ao desdobrar sua reflexão no medium que é a arte. Por isso, essa crítica "nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas", pois, "no sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta"[43].

*

Reconhece-se, assim, que "a obra é incompleta"[44], como afirma Benjamin, já que, por si mesma, não é absoluta. Só que a falta é positiva para os primeiros românticos, já que "só o incompleto (…) pode levar-nos mais adiante", enquanto "o completo é apenas fruído"[45], afirma Novalis. Daí a centralidade da crítica. Não é a fruição estética da obra que está em primeiro plano, e sim a correspondência a ela na linguagem crítica, que só ocorre porque a obra ainda não é completa por si. É a crítica que a completa. É a própria obra que exige ser criticada, como possibilidade de dissolução de si no absoluto da arte.

Desse modo, a obra liga sua finitude particular à infinitude de seu pertencimento à arte. "Esta intensificação de consciência na crítica é, a princípio, infinita", atesta Benjamin, pois "a

40 Ibidem, p. 85.
41 Ibidem, p. 94.
42 Ibidem, p. 86.
43 Ibidem, p. 77.
44 Ibidem, p. 78.
45 Novalis, "Fragmentos I e II", in *Pólen* (São Paulo, Iluminuras, 2001), p. 155.

crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto medium-de-reflexão"[46]. Num fragmento, Schlegel já deixara dito que "uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma"[47]. Só quando é fiel apenas a si mesma, a obra pode estar, simultaneamente, acima de si mesma: sublime.

Essas palavras provam que à abolição das regras neoclássicas no campo da arte não corresponde, para os primeiros românticos, o elogio de subjetividades desenfreadas. É verdade que, diante do artista, "nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos"[48]. Longe, porém, de atacar a crítica em geral, discrimina-se outro papel para ela, até diante do artista: "a elevada ciência da crítica genuína deve-lhe ensinar de como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude", observa Schlegel, "para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia"[49]. Se a crítica pode ajudar o artista, ainda que não dependa disso para se legitimar, é evidenciando que sua obra, por mais que enverede por caminhos distintos da de outros, pertence ao "grande oceano universal" no qual "todas as correntes da poesia deságuam"[50]. Ela pertence à arte.

Por sua vez, a crítica, enquanto acabamento da obra, situa-se, ela mesma, dentro do campo da arte, ainda que não exatamente da mesma forma que a obra primeira. Ela carrega a obra adiante, eleva sua reflexão, potencializa, desdobra. Não está lá e a obra cá. Ela continua a obra. Para cumprir tal função, a crítica experimenta transformação decisiva: a partir de agora, "de poesia, também, só se pode falar em poesia"[51], afirma Friedrich Schlegel. Segundo Benjamin, os primeiros românticos "fomentaram a crítica poética"[52]. Só assim poderíamos encontrar o dizer que corresponde ao que a arte é, sem engolfá-la em conceitos prontos: se a poesia moderna era crítica, a crítica moderna era poética.

Seria possível escutar, aqui, ecos da concepção de Kant do que seria a idéia estética, presente por exemplo na arte: a "representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe

46 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 76.
47 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 100 (*Athenäum*, Fr. 297).
48 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 29.
49 Ibidem, p. 29.
50 Ibidem, p. 30.
51 Ibidem, p. 30.
52 Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 1999), p. 77.

adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível"[53]. Não é difícil enxergar no conceito e na prática da crítica de arte romântica a tentativa de construção dessa linguagem que não se fecha em conceitos determinados e acolhe a ausência da transparência compreensiva completa, para assim corresponder ao que a idéia estética da obra de arte dá a pensar. "Pode existir um falar de poesia que, não só lhe esteja adequado, mas que ela até exija", diria Heidegger tempos depois, alertando que "talvez se possa falar da poesia poeticamente, o que, todavia, não quer dizer em versos e rimas"[54]. Não se trata, portanto, de colocar o crítico para escrever em verso. Pelo contrário, seu elemento costuma ser a prosa. Mas esta prosa, enquanto tal, é ela mesma literatura. Situa-se dentro da arte, não fora. Também o crítico é escritor. Ele escreve crítica. Essa valorização da dimensão da materialidade da escrita na forma de expressão é que dá o caráter poético da crítica, cujo exercício, então, está menos distante da obra sobre a qual fala do que, em geral, supomos. "Tanto a poesia como o pensamento se movimentam no elemento do dizer"[55], observaria Heidegger anos depois.

53 I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995), p. 159 (193).
54 Martin Heidegger, *Hinos de Hölderlin* (Lisboa, Instituto Piaget, 2004), p. 13.
55 Martin Heidegger, "A essência da linguagem", in *A caminho da linguagem* (Petrópolis, Vozes, 2003), p. 146.

O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética

Shierry Weber Nicholsen

INTRODUÇÃO

Esta é uma conferência sobre deslocamentos na arte, e meu tema será o deslocamento do *sujeito* da experiência estética. Deixe-me começar perguntando: "*onde* tem lugar a experiência estética subjetiva?" Theodor Adorno, cujas ideias formarão a base de minha fala, oferece uma análise da experiência estética focada em torno desta questão. Diante disso, pode-se pensar que a experiência subjetiva tem lugar *no interior* do sujeito. Não, diz Adorno, "a relação do espectador (ou leitor, ou ouvinte: Adorno não está preocupado aqui com o meio específico do trabalho artístico) com a arte não é a de incorporar o trabalho. Ao contrário, o espectador (parece) desaparecer [*to vanish*] na obra de arte."[1]

Para entender a declaração adorniana de que o espectador desaparece [*vanishes*] na obra de arte, precisamos compreender sua concepção da dialética da experiência estética. Deixe-me começar apontando três elementos cruciais nesta dialética. Primeiro, a experiência estética é um processo ativo entre sujeito e objeto, entre o sujeito que experimenta e a obra de arte. Segundo, este processo acontece em um lugar ou espaço que ele denomina de a "arena" da experiência estética. Terceiro, o encontro no interior desta arena é violento. Vou elaborar um pouco cada um destes elementos.

A experiência estética é um processo ativo, mas sujeito e objeto são ativos de modos diferentes. O sujeito que experimenta age usando o que Adorno denomina sua "imaginação exata" (*exakt Phantasie*)[2] para recapitular a lógica interna da obra, recompondo o trabalho com seus ouvidos, repintando com seus olhos. A própria obra de arte é ativa: "Obras de arte

1 ADORNO. Ästhetische Theorie, *Gesammelte Schriften 7*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, p.27: "Das Verhältnis zur Kunst war keines von Einverleibung, sondern umgekehrt verschwand der Betrachter in der Sache"; in *Aesthetic theory*, p.13, tradução modificada.

2 A autora usa "exact imagination" para traduzir *exakt Phantasie*. "I chose to translate *Phantasie* as imagination because the reference is not psychological, as the word 'fantasy' in English might imply", escreveu-me (NT).

tem o caráter imanente de serem um ato", ele diz, "mesmo se estão entalhados na pedra"[3]. Uma arena é um espaço que é vazio exceto pela atividade que nele tem lugar. A palavra arena evoca associações com o combate de gladiadores – combate até a morte. De fato, nós precisamos imaginar um combate mortal entre o sujeito e a obra de arte acontecendo nesta arena. Pois, no que concerne ao sujeito que experimenta, a obra de arte age infligindo-lhe o que chamarei "violência estética".

Agora talvez meu título "O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética" comece a fazer sentido. O sujeito desaparece na obra de arte porque ele é extinto neste combate violento e mortal com a obra. A seguir, tentarei explicar como entender isso.

Deixe-me voltar à palavra "mutilado" em meu título. Para Adorno, uma questão central da estética é: "Como é possível uma experiência estética genuína?" Essa questão é levantada devido ao que Adorno vê como a mutilação do sujeito individual no mundo moderno, i.e, a deformação ou definhamento da própria capacidade de experiência como resultado das forças violentas e invasivas do que chama "sociedade totalmente administrada". Como pode um sujeito com tão diminuída capacidade de experiência usar sua exata imaginação para entender uma obra de arte recriando sua lógica interna?

Eu falei aqui sobre violência estética, e violência é uma palavra alarmante. Adorno reivindica que em psicanálise "só os exageros são verdade". Em viés similar, uso a expressão "violência estética" para enfatizar uma dimensão da experiência estética que, de outro modo, poderia ser facilmente negligenciada. De fato, o que estou chamando de "violência estética" é uma força de negação – a negação dos modos falsos de experiência, incluindo aqueles que se tornaram lugar comum no reino da estética. Mas essa força negativa é parte do poder ou da força artística da obra – a força da lógica estética intrínseca ao trabalho.

De fato, o propósito da violência estética é desmantelar as mutilações do sujeito que impedem a experiência estética genuína. Se a violência do mundo moderno mutilou o sujeito, então a violência estética, que é tanto similar quanto diferente desta violência, atua como uma forma de força contrária homeopática. Mas não estamos falando aqui sobre uma "cura", pois como veremos, não são apenas as mutilações do sujeito que são desmanteladas ou extintas. Em importante sentido, o sujeito ele mesmo é extinto junto com suas mutilações.

Deixe-me falar mais sobre essas mutilações do sujeito. A maioria de vocês está familiarizada com a figuração de Adorno da reificação e alienação produzidas pela sociedade tecnológica avançada. O sujeito mutilado pela reificação e alienação é um sujeito protegido [*cocooned*] em um falso conforto, em uma ilusão de progresso que disfarça a inumanidade, e ele está em falso sobre o que aconteceu com ele. Trata-se de um sujeito que vive em um ambiente do que Adorno denominou "*das Immergleiche*" – "o sempre o mesmo". O casulo

3 ADORNO. *Ästhetische Theorie*, p. 123: "Der ihnen immanente Charakter des Akts, […] mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes realisiert sein".

[*cocoon*] da falsa consciência, podemos dizer, é fiado pela repetição de *das Immergleiche*. A falsidade afeta não apenas a capacidade de discernimento – que requereria ver através das ilusões – mas também os órgãos de percepção. A mutilação do sujeito deixa-o não apenas estúpido, por assim dizer, mas também surdo e mudo.

Esse contexto de repetição da mutilação é o resultado da dominação social, e também reflete e perpetua a dominação. O sujeito mutilado é dominado por um falso universal, o *Immergleiche*, mas também domina o outro, o objeto, o que é estranho ao sujeito, sujeitando-o às falsas universalizações da experiência mutilada. Daí a ênfase de Adorno no primado do objeto e do não-idêntico: para ele estes termos formulam liberdade da dominação.

Para Adorno, não é como se alguns de nós estivéssemos mutilados e incapazes da experiência verdadeira enquanto outros, os felizardos ou a elite cultural, estivessem ilesos e livres. Não há vida dentro da sociedade totalmente administrada sem cair vítima dela. Ao mesmo tempo, permanecem alguns vestígios da capacidade de pensar e de experimentar.

A mutilação da capacidade de pensar afeta também, é claro, nosso pensamento sobre estética, e na arena de seus escritos com seus exageros provocativos Adorno tenta abalar-nos com algo mais genuíno, desmantelando nossas idéias falsas e familiares sobre a experiência estética. Uma delas é a noção de que a experiência estética é agradável, uma forma de "diversão" [*fun*]. Na verdade, ele diz, quanto mais as obras de arte são compreendidas, menos são desfrutadas.[4]

No processo de encontrar e trabalhar para entender a obra de arte, o sujeito mutilado experimenta o impacto da obra não como um prazer e sim como uma violência de várias formas: como choque, como ruptura, como explosão, como cilada e coerção, como ameaça de aniquilação ou ameaça de loucura. Ao mesmo tempo, é claro, o sujeito sente algo mais: um débil sinal de verdade e de liberdade contido na forte lógica da obra, e a possibilidade de que esta arena de combate seja também um espaço acolhedor, talvez, para sobreviver à extinção da mutilação. Em outras palavras, o encontro com a obra de arte é experimentado como uma luta *contra* a obra e *pela* experiência de verdade e liberdade que ela promete.

Adorno nos dá um vívido senso da coexistência da mutilação e da consciência de que algo poderia ser diferente em seu livro *Minima Moralia*, cujo subtítulo é *Reflexões a partir da vida danificada*, escrito durante seu exílio norte-americano, em 1940. O principal foco dos breves textos que compõem o livro é o modo como prazer e divertimento foram-se integrados na fábrica de falso conforto. Em um deles, denominado "Isso é bonito de sua parte, senhor doutor" (o título ecoa uma linha do *Fausto* de Goethe), por exemplo, Adorno escreve:

> Não há mais nada de inofensivo. As pequenas alegrias, as manifestações da vida que pareciam excluídas da responsabilidade do pensamento não possuem só um aspecto de teimosa tolice, de um impiedoso não querer ver, mas se colocam de imediato a serviço do que lhes

4 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 27: "Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht".

> é mais contrário. Até a arvore que floresce é mentirosa no momento em que se percebe seu florescer sem sombra de sobressalto; até o inocente "Que beleza!" torna-se expressão para a ignomínia da existência que é diversa, e não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor.[5]

Adorno está dizendo que se não for acompanhado pelo pensamento, o prazer estético na beleza favorece a falsidade. A experiência estética genuína requer "consciência da negatividade" em conjunção com "considerar rápido a possibilidade do que é melhor". Nos termos que venho usando, requer suportar o acurado ataque da obra à mutilação, enquanto se estiver exposto a suas intimações da possibilidade de liberdade. Na arena da experiência estética não há como escapar do combate mortal.

INICIANDO O ENGAJAMENTO: CHOQUE

Como o sujeito mutilado entra na arena da experiência estética? Lembro que, para Adorno, a obra de arte age sobre o sujeito. Em um de seus modos de ação violenta, o trabalho artístico inicia o encontro estético chocando e atordoando o sujeito. O sujeito mutilado é pego de surpresa e subjugado. As obras de arte terem o caráter imanente de ser um ato, Adorno escreve, "dota-as da qualidade de ser algo momentâneo e repentino", e isso "fica registrado pelo sentimento de ter sido subjugado, quando diante de uma obra importante."[6]

O choque é um aspecto importante desta ação repentina e subjugadora por parte da obra de arte. O choque pára o sujeito em seu percurso, impossibilitando as formas usuais de não ver e não ouvir e forçando uma forma diferente de atenção. Adorno não é o único a falar sobre esse choque inicial no encontro com a obra de arte, ou com a beleza, e não são apenas as obras modernas e deliberadamente provocativas que chocam assim. O mitólogo Joseph Campbell, por exemplo, referindo-se ao efeito provocado em Dante pela visão de Beatriz, cunhou o termo "captura estética" [*aesthetic arrest*] - um ataque cardíaco estético, por assim dizer, para referir-se ao repentino e chocante impacto da beleza no observador.

---

5 ADORNO. *Minima moralia*, p.25. [Aqui foi usada a tradução brasileira, p.19. O título do fragmento "*Herr Doktor, das ist schon von Euch*" é um verso do *Fausto* (I, 981) de Goethe, NT]. No original, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, *Gesammelte Schriften 4*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, p. 26: "Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigen Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält. "

6 ADORNO. *Ästhetische Theorie*, p. 123: "verleiht ihnen […] etwas Momentanes und Plötzliches. Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werks registriert das".

A obra de arte, ou a beleza (no caso de Dante e Beatriz, uma bela jovem), parece apresentar-se como uma coisa, um objeto, situada não no abismo mas sim em um lugar ou outro, *fora* do sujeito. Mas com o choque inicial, a aparente diferenciação espacial entre o sujeito e a obra já entrou em colapso, e o sujeito foi deslocado. Internamente deslocado, o atordoado sujeito fica de fora de sua pessoa usual (este é o sentido de "êxtase" – estar fora). Momentaneamente pelo menos, toda sua mente é preenchido pela obra. Como diz Adorno, ele desaparece no trabalho. Mas note-se que não podemos nem mesmo dizer "o sujeito" para significar o mesmo sujeito de antes do encontro, porque os modos usuais de responder do sujeito foram temporariamente desabilitados.

O sujeito experimenta corretamente este choque como involuntário. Esse deslocamento involuntário da atenção é acompanhado por um medo bem justificado e por tremor, até mesmo terror. É o terror do desconhecido, do que está além de nós. Apesar de depreciar a frase de Rilke sobre a beleza ser "o início do terror", na verdade Adorno reconhece este terror no encontro estético. Ele o faz com seu termo "*Erschütterung*", talvez o termo central com o qual ele designa o que estou chamando de "violência estética". *Erschütterung* foi traduzido para o inglês como "*shudder*" [estremecimento], mas para mim "*shudder*" não transmite toda importância do termo adorniano. Prefiro traduzir *Erschütterung* por "sacudir até as próprias fundações"[*shaken to one's foundations*]. Conforme Adorno, "o choque provocado por obras importantes [...] é o momento no qual os receptores esquecem de si mesmos e desaparecem na obra; é o momento de ser sacudido. Os receptores perdem o pé: a possibilidade de verdade, incorporada na imagem estética, torna-se tangível."[7]

O CONVITE E A ARMADILHA

Outro aspecto da aproximação do trabalho artístico ao sujeito é seu fascínio. Uma das funções da beleza na obra de arte é atrair o sujeito, envolvê-lo. Ela funciona como um convite, talvez mesmo uma sedução, para o incauto. Há algo como um elemento erótico nesse convite: uma união da mesma espécie é proposta. Sem dúvida, a atenção é uma forma de imergir no que é percebido.

Adorno não é o único a articular este aspecto do encontro estético. O crítico Adrian Stokes, mais conhecido por seus estudos do *Quattrocento* na Itália, escreve em termos psicanalíticos sobre o "convite na arte". Psiquicamente, escreve ele, a beleza sensual da arte convida-nos primeiro a entrar e perdermo-nos no trabalho. A experiência é como apaixonar-se ou cair de

7 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 363: "Betroffenheit durch bedeutende Werke benutzt diese nicht als Auslöser für eigene, sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick an, in denen der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaft."

amores [*falling in or into love*] e também como retornar ao seio materno. Mas, uma vez ocorrido esse imergir de nossa atenção na obra de arte, ficamos como que desamparados e somos forçados a experimentar as forças destrutivas que a obra incorporou a si e subjugou à organização da forma estética.

Porque há um elemento involuntário em nossa resposta ao poderoso fascínio da beleza, um elemento de suspeita sempre paira em torno do convite. Talvez estejamos sendo seduzidos e ludibriados. Afinal, como podemos saber onde estamos nos metendo? Como o psicanalista Donald Meltzer, um amigo de Stokes, coloca em seu livro *The Apprehension of Beauty*, como ler os mistérios da beleza? Nunca sabemos se a beleza – neste caso ele está falando de uma mulher – é Beatriz ou a letal *Belle Dame sans Merci*.

Assim, o trabalho artístico que choca e seduz pode também ser experimentado como uma armadilha. Ele nos mantém em servidão, ficamos cativos. Inesperada e involuntariamente caímos nele e agora ele nos retém e não nos deixa ir embora. Para usar uma imagem extrema, a obra de arte é em certo sentido como Vênus, a armadilha para moscas, a planta carnívora que atrai insetos para suas profundezas apenas para consumi-los. Para melhor esclarecer, a obra, para Adorno, não digere o sujeito mutilado para seus próprios propósitos, nem o mastiga e depois simplesmente o cospe fora. Mas ela certamente não o deixa ileso.

Antes, citei Adorno, dizendo que o espectador não incorpora a arte mas desaparece na obra. É igualmente verdade, entretanto, que a obra penetra e imerge no sujeito. Mas como diz Adorno, isso não significa que o sujeito incorporou a obra em si mesmo. Antes, a obra invadiu o sujeito e o deslocou do que ele era anteriormente. Se, como diz ele, o sujeito da experiência estética torna-se internamente ativo recriando internamente a lógica imanente do trabalho artístico, essa atividade é ao mesmo tempo uma submissão. Essencialmente, a obra de arte conquista e captura o sujeito transformando-o na arena da experiência estética. Nada é deixado entre trabalho artístico e sujeito, mas o que transpira na arena é o que era originalmente o próprio sujeito.[8]

TERROR E O ABISMO

A capacidade da obra de arte subjugar o sujeito é uma das formas primárias do que estou chamando de violência estética. O sujeito sente que foi envolvido em algo – ou algo entrou nele – que está além de sua capacidade de dominar e de assimilar com seus usuais modos mutilados de funcionamento. Fundamentalmente, o que o sujeito mutilado encontra na arena da experiência estética é algo que, enfaticamente *não é das Immergleiche*, *não é* o

8 Sobre essa última frase, a autora escreveu-me: "This sentence refers not to after the encounter but during the encounter. During the encounter the subject has become the arena, opened up, as you say, by the work, and what happens between subject and object/artwork happens now within the arena, i.e. within the subject, rather than between the subject and something outside the subject" NT.

familiar "sempre o mesmo". O que está além da capacidade de alguém por definição produz ansiedade. É potencialmente inapreensível e potencialmente letal. Não se pode perceber suas fronteiras, talvez seu infinito. É isso o que Adorno quer dizer com "*Erschütterung*", ser sacudido até as próprias fundações. O potencialmente infinito entrou na estrutura mesma do sujeito.

Com a entrada do potencialmente infinito, a arena da experiência estética deixa de ser mero espaço horizontalmente estendido. Ela abre-se verticalmente, para o infinito e inapreensível, o vazio e o abismo. Pois a presença do potencialmente infinito é também a possibilidade de nossa própria morte, da morte de nossas pessoas tais como nos conhecemos. Em um viés similar, Donald Meltzer, falando sobre o assombro de uma criança em uma experiência inacreditavelmente nova, cita o *Livro dos Mortos* judaico, com sua admoestação, "permaneça perto dos moribundos, porque quando a alma vê o abismo ela fica assombrada."[9] Um vislumbre do abismo – isso que é sem forma e potencialmente sem fronteiras: isso é o infinito amedrontador no qual o sujeito pode desaparecer. É como o sujeito que, descobrindo-se na arena da experiência estética, ouve os portões fecharem-se a suas costas, sente o poder dominador do seu oponente arrebatador, e levanta os olhos assombrado para um céu infinito.

Isso significará catástrofe ou libertação? O psicanalista contemporâneo, Michael Eigen, capturou essa ambigüidade vital e a qualidade inexorável qualidade de sua lógica em um ensaio sobre a escritora Flannery O'Connor. Ele o denomina "A Espada da Graça" (*The Sword of Grace*).

(Se refiro-me tão amiúde a trabalhos de psicanalistas, não é apenas por ser eu mesma psicanalista, é também porque analistas, pela natureza de seu trabalho, são constante colocados em contato não apenas com mutilações da consciência humana mas também com a perigosa natureza das mudanças psíquicas em direção às quais trabalham.)

Eigen escreve sobre a questão da fé religiosa na ficção de O'Connor, mas a inexorabilidade e a ambigüidade dirigem-se igualmente à escrita dela e ao encontro estético, como Adorno o concebe. "Na ficção de O'Connor, fé é um negócio violento", escreve Eigen.[10] Suas histórias, ele diz,

> Movem-se em direção a algum choque ou golpe central, que pode transmitir um certo mistério, mas que também parecem surgir inevitavelmente da natureza de seus personagens e da própria vida [...] Constantemente esses momentos narrados são catastróficos e nem sempre resultam em uma reorientação dos personagens em questão. Muitos de seus personagens desintegram-se sob o peso de uma potencial experiência de conversão que eles recusam ou são incapazes de sustentar. Em termos extremos, ou transformam-se ou morrem, possivelmente ambos. A lógica do clamor bíblico de morrer para renascer pode ser implacável.[11]

9 MELTZER, Donald. *Dream-Life*, p.69.
10 EIGEN, Michael. "The Sword of Grace: Flannery O'Connor, Wilfred Bion, and D.W. Winnicott", p. 341.
11 *Ibidem*, p. 336.

Eigen levanta a questão sobre se o peso do encontro com o mistério, como ele o chama, pode ser sustentado, se podemos sobreviver a ele. Podemos suportá-lo?

A exposição ao infinito ameaça destruir a mente com seus limitados poderes de coerência e controle. A obra de arte pode despertar emoções de intensidade tão irresistível que sentimo-nos levados à beira do precipício da loucura. O abismo e o mais primitivo estão próximos. *King Lear*, de Shakespeare, é um caso deste. Não apenas o velho King Lear fica louco no decurso da peça, como também, nas cenas finais, confrontado com a morte de Cordélia, Lear está tão arruinado pelo opressivo pesar que pode apenar uivar. Se ele tivesse palavras, Eigen diz, ele "as usaria de modo que a abóboda celeste poderia rachar" [*use them so/ That heaven's vault should crack*][12] – em outras palavras, de modo que o abismo ao qual ele está exposto seria revelado [*laid bare*].

O fio da loucura também toma a forma do sentimento invadido pelas forças que a obra de arte agita. Anteriormente comparei a obra de arte com a armadilha para moscas a planta Vênus. Podemos compará-la também com o cavalo de Tróia: algo que se apresenta como um presente e desatrela a espada do conquistador. Como sabemos, a aproximação da loucura é freqüentemente experimentada como uma infestação de insetos ou vermes. Adorno mostra que a tendência das obras de arte modernas serem compostas de múltiplas pequenas peças, que não são imediatamente apreendidas como uma unidade, é perturbadora precisamente neste sentido. Ele usa a palavra *Gewürm*, uma multiplicidade de coisas rastejantes.[13] Isso é o que é evocado na mente perturbada do ouvinte, ele diz, massas de coisas rasteiras, rastejantes, larvas fervilhando em carne putrefata. A velha mente mutilada teme ter tornado-se a carcaça!

A BEIRA DO PRECIPÍCIO E O ENIGMA, VERDADE E CONSTELAÇÃO

Se o encontro estético traz consigo violência, terror e suspeita, certamente surge a questão: como essa violência aterradora e essa sedução suspeita diferem da violência ordinária e da decepção que permeia a sociedade totalmente administrada, algumas vezes de forma nua e algumas vezes vestida com o traje de "diversão" [*fun*]? Colocado de modo diferente, o que faz o encontro estético valer o risco?

Certamente o choque e o terror do "ataque estético" [*aesthetic arrest*] são um grito distante do prazer e gozo prometidos pela industria cultural. Mas a violência do impacto do trabalho é acompanhada pela *promesse de bonheur*, uma promessa de um tipo deferente de felicidade. Essa felicidade é intimamente conectada com a verdade. Se, como Adorno diz, quanto mais as obras de arte são entendidas, menos elas são divertidas, é porque o que se

12 SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*, Act V, Scene iii. New York: New American Library, 1963, p. 178.

13 ADORNO. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor: Anweisungen zum Hören neuer Musik*, p. 236.

torna acessível e domina o espectador é a verdade delas.[14] A verdade aparece repentinamente como o abismo abre-se diante de nós. Ou como diz Charles Wiliams, escrevendo sobre a figura de Beatriz em Dante, a beleza nos "aprisiona" [*arrests*] porque apresenta um vislumbre de verdade, algo que está muito além de nosso alcance, mas, todavia, desperta um "nobre respeito" [*noble awe*] e uma "nobre curiosidade". Em outras palavras, o choque que sacode o sujeito até suas próprias fundações é o choque da intimação da verdade que tanto expõe o horror quanto aponta para a libertação dele.

Mas apesar de o vislumbre prometer verdade, o trabalho artístico não cumpre essa promessa. A verdade nunca nos é completamente transmitida. A obra sugere, mas não fala claramente. Se, em certo sentido, as camadas de mutilação são arrancadas de nossos olhos, ainda somos deixados, por assim dizer, a beira do precipício. Adorno refere-se a essa característica essencial do trabalho artístico como o enigma. "O caráter de enigma", ele escreve, "surge em toda obra de arte com um rosto diferente, mas como se a resposta que ele pedisse – como aquela da esfinge – fosse sempre a mesma, contudo apenas pelo caminho da diversidade, não da uniformidade que o enigma, talvez decepcionantemente, promete."[15]

A enigmática qualidade da arte relaciona-se com o modo como ele traz o sujeito para a beira do abismo e lhe dá um vislumbre de seu interior. A verdade inerente à obra de arte é a verdade intimamente relacionada ao próprio sujeito. Ecoando o texto de Michael Eigen sobre Flannery O'Connor, o mistério que ela parece carregar parece, ao mesmo tempo, surgir inevitavelmente da nossa própria natureza e do que nos tornamos. Estando à beira do precipício e olhando o abismo embaixo, estamos cientes de que a espada da graça, na expressão de Eigen, paira sobre nossas cabeças. A experiência é encenada com a infinitude. Percebemos que não iremos escapar. A questão é: sobreviveremos, e de que forma? São essas questões que a obra de arte não responderá. Somos deixados na arena da experiência estética com essa incerteza.

Para Adorno, é o despedaçamento da obra de arte, sua inerente característica de fragmentada, que assinala a presença do enigma e do abismo que ela aponta. Apesar de todas as resoluções, todos os finais felizes ou trágicos, Adorno diz, toda obra de arte se rompe. É fragmentada. Obras modernas indicam o caráter fragmentado com suas descontinuidades e rupturas. Tais obras, diz Adorno, são organizadas parataticamente. Isso significa que a obra é um conjunto de fragmentos arrumados em e em torno de um espaço – o mesmo espaço que se torna a arena da experiência estética na qual sujeito e objeto fundem-se. O abismo está no centro da obra, e o caráter fragmentado da obra aponta para ele.

Freud nota algo similar no seu livro sobre a interpretação dos sonhos. Todo sonho, diz ele,

14 ADORNO. *Ästhetische Theorie*, p. 27.

15 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 193: "Der Rätselcharakter blickt aus jedem Kunstwerk verschieden, doch so als wäre die Antwort, wie die der Sphinx, immer dieselbe, wenngleich einzig durchs Verschiedene, nicht in der Einheit, die das Rätsel, täuschend vielleicht, verheißt. Ob die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel."

tem um ponto insondável, uma confusão de pensamentos oníricos que não pode ser desemaranhada. Esse é o centro [*navel*, umbigo NT] do sonho, o ponto no qual sua origem encontra a infinitude do desconhecido, o chão do qual ela emerge.[16] Também para Adorno, *Erschütterung* inclui um terror que se estende até as profundezas do medo primevo do escuro ou do não pronunciado pesar no qual Lear é imerso. Mas para Adorno, o abismo não é apenas a escuridão do arcaico ou do inconsciente, mas também a infinitude dos céus, o reino do *Geist* ou espírito, um reino que é aterrorizante por si mesmo.

Adorno usa muitas vezes a imagem da constelação para transmitir o caráter enigmático da obra de arte, o modo como ela sugere mas não fala diretamente. Nesses termos, a obra de arte consiste em um agrupamento de estrelas, pontos cheios de sentido, arranjadas em volta de algo que é invisível mas para o qual o agrupamento aponta. Adorno descreve tal agrupamento quando escreve sobre suas tentativas de organizar seu livro *Aesthetic Theory*. Ele descobriu que o livro tinha de ser escrito em "partes igualmente pesadas, paratáticas, arranjadas em torno de um ponto central que elas expressariam através de sua constelação [...] Sua constelação, não sua sucessão, devem produzir a idéia."[17]

A constelação não é significativa em si, é uma figura de sentido. Não há constelação sem o espaço no qual ela aparece, sem o vácuo da abóboda celeste rachada, para ecoar Lear. Cada estrela na constelação é apenas fragmento de um todo que não pode ser completamente agarrado, pois ele inclui o vazio. Ademais, para Adorno, não é apenas que o sentido total não pode ser agarrado e volteia no infinito do modo como, para Freud, sonhos apontam para o mundo impenetrável. Os próprios fragmentos, por mais cintilantes que sejam, carregam as marcas da violência. Eles estão quebrados. Espaços vazios forçosamente intervém para interromper a continuidade de um com o outro.

TOUR DE FORCE

A obra de arte é fragmentada e quebrada porque tentou incorporar em si a violência feita ao sujeito, mas é também fragmentada e quebrada porque, como o sujeito, é finita e não pode ser puro espírito. Uma força, ou forças, além do alcance da obra a quebra, deixando-a em fragmentos. Inversamente, tentando incluir a verdade dentro de si, a obra torna-se um

16 Cf. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900), pp. 111n and 525.

17 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 541, *Nachwort der Herausgeber*, que cita uma carta para ele escrita por Adorno: "Interessant ist, daß sich mir bei der Arbeit aus dem Inhalt der Gedanken gewisse Konsequenzen für die Form aufdrängen, die ich längst erwartete, aber die mich nun doch überraschen. Es handelt sich ganz einfach darum, daß aus meinem Theorem, daß es philosophisch nichts ›Erstes‹ gibt, nun auch folgt, daß man nicht einen argumentativen Zusammenhang in der üblichen Stufenfolge aufbauen kann, sondern daß man das Ganze aus einer Reihe von Teilkomplexen montieren muß, die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet, auf gleicher Stufe; deren Konstellation, nicht die Folge, muß die Idee ergeben."

tour de force. Nesse sentido, Adorno diz, todo trabalho artístico é um *tour de force*. Isso não significa que ele requeira perícia e exiba sua virtuosidade a um público impressionado. Antes, isso significa que uma imensa força é requerida para realizar o caráter enigmático, quebrado e fragmentado, da obra. É como se a obra de arte alcançasse o abismo em sua tentativa de juntar algo a sua constelação, mas, na medida em que se aproxima de sua máxima capacidade, tem de suportar uma força imensa.

Como o sujeito dentro da arena da experiência estética, a obra como *tour de force* corre sempre o perigo de ser subjugada. Depois de ouvir a sonata de Beethoven, *Hammerklavier*, um amigo disse-me soluçando: "não estou certo de poder sobreviver a isto." Se meu amigo preocupou-se se sobreviveria à beleza excruciante da sonata *Hammerklavier*, o pianista Artur Schnabel comentou que a idéia de *Hammerklavier* estava além de qualquer coisa que Beethoven poderia realmente escrever. Em outras palavras, a peça é composta incomensuravelmente com sua própria idéia.

"A experiência da arte como a de sua verdade ou inverdade," escreve Adorno, "é mais do que uma experiência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva. Ao mesmo tempo, a experiência é mediada através da subjetividade precisamente no ponto onde a reação subjetiva é mais intensa."[18] O choque e o terror, o medo e o tremor são os pontos de intensidade subjetiva nos quais a objetividade, no sentido de verdade, invade o sujeito. Este é o ponto de contato com a infinitude, no qual o sujeito desaparece na obra de arte. Mas é, ao mesmo tempo, o ponto no qual a obra torna-se fragmentada e enigmática, através da irrupção da objetividade nela, sob a forma de sua idéia. Não é apenas o sujeito que é atingido e quebrado quando a verdade o invade: o *Hammerklavier* também estremece e quebra-se sob sua força.

Agora, gostaria de voltar a um texto do próprio Adorno para ilustrar essas idéias. Como vimos, em seus comentários sobre a construção do livro *Aesthetic Theory*, também a escrita adorniana tem uma dimensão estética. Também é composta de fragmentos que tomam a forma de uma constelação que é um *tour de force*. O texto que apresentarei encontra-se no ensaio "Títulos" [Titles], incluído em *Notas sobre Literatura* [*Notes to Literature*]. É sobre o título da novela de Kafka, *América*. Nele podemos perceber a relação entre a obra como constelação e a obra como *tour de force*, assim como a característica de quebrado, fragmentado e a intrusão da morte. Em Adorno:

> Para a novela *América*, o título usado por Kafka em seu diário, *O desaparecido* [*Der Verschollene*][19], teria sido melhor que o título sob o qual o livro entrou na história. Que é

18 ADORNO. *Ästhetische Theorie*, p. 363: "Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein. Durch jene wird sie eben dort vermittelt, wo die subjektive Reaktion am intensivsten ist.

19 A autora, que é também a tradutora para o inglês da obra de Adorno que está sendo citada (*Notes to Literature*), traduz *Der Verschollene* como *The One Who Was Never Heard Again*, "Aquele que nunca mais foi ouvido", também "Aquele de quem nunca mais se ouviu" [NT].

> também um bom título: a obra tem tanto a ver com América como a fotografia pré-histórica "No porto de Nova Iorque" incluída na minha edição de Stoker, 1913. A novela tem lugar em uma América que se movimentava enquanto a fotografia estava sendo tirada, a mesma e ainda não a mesma América na qual o emigrante buscava pousar e repousar seus olhos depois de uma longa, enfadonha travessia. Mas nada combinaria mais que *O desaparecido* [*Der Verschollene*], um espaço vazio para um nome que não pode ser encontrado. O particípio passivo perfeito *verschollene*, "nunca mais ouvido", perdeu seu verbo assim como a memória familiar perde o emigrante que vai à ruína e morre. Muito além de seu sentido real, a expressão da palavra *verschollene* é a expressão do própria novela.[20]

Nas seis sentenças que compõem esse pequeno texto ficamos cientes tanto do movimento abrupto, irregular, de uma sentença à outra, quanto dos fios das ligações [*links*] que nos conduzem e nos confundem em uma teia [*web*] de conexões cada vez mais cerrada. Movemo-nos da comparação entre o título original e o título final do livro de Kafka para uma antiga (Adorno diz pré-histórica) fotografia, e daí para a imagem de um emigrante procurando um lugar de repouso. Então, subitamente, é mencionado um espaço vazio, e algo que foi perdido. Então a família esqueceu e o emigrante "foi à ruína" e morreu. E na sentença final, Adorno fala o conceito estético de expressão e nos conta que é a expressão contida na única palavra *Verschollene* que é a expressão da novela de Kafka. Uma cintilante constelação foi formada em volta da idéia de expressão. Mas a própria noção de expressão permanece enigmática, o espaço vazio no centro da constelação denominada *Der Verschollene*.

Estamos aqui lidando não apenas com pensamentos fragmentados que apesar disso sugerem coerência, mas os próprios elementos trazidos para a constelação estão quebrados e arruinados: Adorno evoca coisas antigas, enfadonhas, arruinadas, exiladas, perdidas, obscuras e apagadas para formar a constelação em volta do tópico: a palavra ou título *Der Verschollene*. Mesmo a palavra *Verschollene*, como ele mostra, é apenas o efeito tardio de um verbo que desapareceu no vazio. O tremor que segura o sujeito na arena da experiência estética encontra seu reflexo aqui, na obscura fotografia de "uma América que se movimentava enquanto a fotografia estava sendo tirada." É claro que o assunto de Adorno aqui não é apenas a novela de Kafka, mas também a América, a terra de emigração e exílio do próprio Adorno. Assim, o assunto é também a vida danificada, a mutilação da experiência.

20 ADORNO. *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften 11*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, p. 330: "Für den Amerika-Roman wäre der Titel *Der Verschollene*, den Kafka im Tagebuch benutzte, besser gewesen als der, unter dem das Buch in die Geschichte einging. Schön ist auch dieser: weil das Werk soviel mit Amerika zu tun hat wie die prähistorische Photographie 'Im Hafen von New York', die als loses Blatt in meiner Ausgabe des Heizer-Fragments von 1913 liegt. Der Roman spielt in einem verwackelten Amerika, demselben und doch nicht demselben wie das, an dem nach langer, öder Überfahrt das Auge des Emigranten Halt sucht. – Dazu aber paßte nichts besser als *Der Verschollene*, Leerstelle eines unauffindbaren Namens. Diesem participium perfecti passivi kam sein Verb abhanden wie dem Andenken der Familie der Ausgewanderte, der gestorben und verdorben ist. Der Ausdruck des Wortes verschollen, weit über seine Bedeutung hinaus, ist der des Romans selber."

Neste pequeno texto, Adorno liga o reconhecimento do horror – o horror de desaparecer da memória humana – e a enigmática sugestão de que a expressão verdadeira pode ser possível na arte, no caso, a novela de Kafka.

ERSCHÜTTERUNG NOVAMENTE

Concluindo, quero retornar à noção adorniana de *Erschütterung* e a minha afirmação anterior de que não são apenas as mutilações do sujeito, mas, em alguma medida, o próprio sujeito é extinto na arena da experiência estética enquanto ele desaparece na obra de arte. Se o choque de *Erschütterung* forçosamente nega as mutilações que desmentem a verdade, um desses desmentidos é a própria noção do sujeito dominante, "o eu, esse agente interno de repressão", como Adorno refere-se a ele, o sujeito em sua falsa identificação com o falso universal, *das Immergleiche*. A obra de arte força o sujeito a olhar para dentro do abismo. Conforme Adorno, a experiência de *Erschütterung* ou choque é "radicalmente oposta a idéia convencional de experiência [...] Ela é antes um momento de liquidação do eu, o qual, sacudido, percebe sua própria limitação e finitude". "A experiência subjetiva [...] dirigida contra o eu é um elemento da verdade objetiva da arte."[21]

É claro, como mostra Adorno, que a experiência de liquidação é uma imagem; pessoas não morrem literalmente de experiência estética. Mas na medida em que, na experiência estética, o sujeito é subordinado à obra de arte, na medida em que a experiência estética é sem dúvida uma experiência do primado do objeto, a atenção do sujeito é literalmente transformada enquanto ele se esforça para seguir a lógica interna da obra fragmentada e enigmática. É como se a obra de arte, tendo capturado o sujeito, forçasse-o a realizar trabalhos árduos quase acima de sua resistência. É desses trabalhos que não estamos seguros que vamos sobreviver. E sem dúvida, nesse processo, que Adorno, seguindo Hegel, denomina o *Arbeit des Begriffs*, o trabalho do conceito, o sujeito é de fato, em algum grau, extinto, despido de seu antigo ser [*self*] mutilado e dominador, e transforma-se, não em um novo ser [*self*] mas em *Geist*, espírito. É deste modo que a violência estética difere da violência da sociedade totalmente administrada.

21 ADORNO. *Ästhetische Theorie*, p. 364: "Erschütterung [ist] dem üblichen Erlebnisbegriff schroff entgegengesetzt. […] Eher ist sie ein Memento der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird". *Ibidem*, p. 365: "Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst."

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota, 1997. [Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970].

_____. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor: Anweisungen zum Hören neuer Musik, Gesammelte Schriften 15*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

_____. *Minima Moralia*, *Reflexões a partir da vida danificada*. Trad. L.E.Bicca. Rio de Janeiro: Ática, 1992. [*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, *Gesammelte Schriften 4*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980].

_____. *Notes to Literature*, vol.2. Trad. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1992. [*Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften 11*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974].

CAMPBELL, Joseph. *Creative Mythology*, vol.IV of *The Masks of God*. New York: Penguin, 1968.

EIGEN, Michael. "The Sword of Grace: Flannery O'Connor, Wilfred Bion, and D.W. Winnicott", in *Psychoanalytic Review 72* (2), summer 1985.

FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900), translated from the German under the General Editorship of: James Strachey. London: Hogarth Press, 1953.

MELTZER, Donald. *Dream-Life*. Perthshire: The Clunie Press, 1984.

_____ & WILLIAMS, Meg Harry. *The Apprehension of Beauty*. Perthshire: The Clunie Press, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*. New York: New American Library, 1963.

STOKES, Adrian. *Painting and the Inner World*. London: Tavistock, 1963.

WILLIAMS, Charles. *The Figure of Beatrice: A Study on Dante*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

Tradução: Imaculada Kangussu

Por onde anda Roger Fry? Entre opifícios e adornos

Nísio Teixeira

Keynes, colecionador de obras de arte e principal responsável por constituir o Conselho de Arte Inglesa imediatamente após a II Guerra, se posicionava na contramão das teorias dominantes de sua época e defendia a intervenção estatal para conter a demanda agregada. Apesar disso, Keynes nunca desenvolveu uma abordagem econômica específica da cultura, mas fazia parte de uma comunidade informal de artistas e intelectuais, o Grupo Bloomsbury, que reunia nomes como o dos escritores Leonard e Virgínia Woolf, pintores como Duncan Grant e Vanessa Bell e críticos de arte como Clive Bell e Roger Fry, o qual, além de historiador, era também *marchand*. Dono da Omega Workshops, Fry foi o responsável por apresentar ao universo inglês duas exibições de pós-impressionistas como Cézanne, Matisse, Van Gogh, além de Picasso nos anos de 1910 e 1912.

Para Crauford D. Goodwin (1998), Fry sugere que a experiência humana pode ser dividida em um aspecto no qual prevalece o instinto e as necessidades biológicas e outro, no qual opera o amor pela beleza. "A motivação que faz com que os artistas produzam e o prazer que propiciam a eles mesmos e aos outros é fundamentalmente diferente do uso e do desuso que ocorrem no cálculo e nas decisões feitas no trabalho e no consumo de produtos do mercado" (Goodwin, 1998, p. 44). Para Goodwin, Fry retirou de Tolstoi a idéia de que arte não é tanto sobre a produção e troca de bens e utilitários, do que a comunicação pela emoção.

Humanista e sensível às questões da arte, mas também do mercado, Fry se tornou também uma espécie de pioneiro no campo da economia da cultura ao publicar na Hogarth Press do casal Woolf o ensaio *Art and Commerce*, em 1926. No texto, Fry tenta estabelecer o que seja o mercado para arte e o que as pessoas pensem ser o mercado para arte – que ele, na verdade, chama de mercado de opifícios.

> Nós temos uma palavra, artefato, para qualquer objeto criado pelo homem como oposição aos objetos de formação natural, mas nós não temos nenhuma palavra para qualquer objeto feito pelo homem para outros propósitos que não as necessidades vitais, nem temos uma palavra para a classe de homens que fazem tais objetos. À espera de melhores palavras, eu proponho aqui adaptar a palavra latina *opifex* [deriva, assim, da combinação latina *opus*

> (obra ou coisa) e *facio* (fazer)] às palavras opífice (*opificier*) e opifício (*opifact*). Um opifício, assim, é qualquer objeto feito pelo homem não para seu uso direto, mas para a gratificação daqueles sentimentos e desejos especiais das mais variadas formas de ostentação (...). Para todos os objetos que eu chamaria – neste momento – de opifícios eu usaria a palavra opífice para aqueles que os fabricam. Então eu retiraria da classe dos opifícios aqueles objetos nos quais podemos traçar uma qualidade particular, uma qualidade para expressar uma emoção particular, a qual chamamos emoção estética, e eu chamaria esses objetos de obras de arte. E retiraria da larga classe dos opífices aqueles trabalhadores que, tendo essa emoção muito forte, procurem expressá-la em seu trabalho, e eu os chamaria de artistas. Enquanto as pessoas solicitam sempre um grande número de opífices que produzem uma grande variedade de opifícios, a sociedade pode seguir confortavelmente e por um tempo indefinido, sem a existência de artistas ou obras de arte, no sentido em que agora eu atribuo a essas palavras [tradução nossa para esse e demais trechos do autor] (FRY, 1998, p. 50).

Assim, os trabalhos artísticos seriam apenas uma parte dos opifícios produzidos em qualquer sociedade, em qualquer tempo, mas a proporção de trabalhos artísticos em relação aos opifícios (*opifacts*) ajudaria a determinar a qualidade de uma civilização. Da mesma forma, a proporção de artistas entre os opífices (*opificers*) seria um determinante crítico do progresso humano (Goodwin, 1998, p.45).

Os opifícios estão relacionados ao homem primevo, que, para ser aceito como guerreiro, por exemplo, tinha que mostrar os espólios de sua bem-sucedida caçada. Espécie de troféus expostos que falavam sobre a posição social de sua própria pessoa, mulheres e filhos, "o cavalheiro é conhecido pelas indiretas – ora explícitas, ora sutis – com que comunica ao mundo o que possui e porque pertence a determinada classe" (Fry, 1998, p. 51) através de opifícios de todo o tipo (quanto mais raro e caro, melhor).

Em seu texto, Fry lembra que, com o século XIX, um novo fenômeno surge: o uso da máquina conduziu a uma inédita força de produção, que gradualmente descobriu ser válido produzir quantidades imensas de objetos a preços baixos para uma clientela mais vasta, sendo melhor vender grandes quantidades a um preço baixo para os pobres do que pequenas quantidades, a um preço alto, para os ricos. E então, segue o autor, veio à tona o delicioso sonho de fazer com que os melhores opifícios ou mesmo as melhores obras de arte pudessem ser produzidas mecanicamente em uma vasta escala para que qualquer um pudesse ter uma obra-prima. Mas, para Fry, o referido sonho trata-se apenas de uma alucinação.

> Isso é falso porque parte da assertiva de que todas as pessoas querem obras de arte. Eu creio ter mostrado que este não é o caso – eles querem opifícios que confiram prestígio. Mas um opifício que qualquer um pode ter não confere prestígio e é, por isso, inútil. A raridade e o fato de que outras pessoas querem e não podem ter o raro objeto que você possui é que é essencial ao negócio como um todo (...) Mas o sonho é decepcionante porque é muito difícil fazer com que máquinas produzam obras de arte (...) aonde a máquina entra, o tremor nervoso da criação desaparece" (Fry, 2008, p. 56).

O autor cita o caso da roda utilizada para fazer o pote de argila: um pote produzido sem o seu uso expõe o "tremor nervoso", a sensibilidade, em toda a dimensão da obra, ao contrário do uso do mecanismo, que irá produzir frequentemente, por exemplo, bojos de círculos perfeitos.

"Temos que encontrar o que a máquina pode e não pode fazer em conjunção com a sensibilidade artística (...) a fabricação a mão de todos os pequenos objetos do uso diário permitiu ocupar um número de pessoas, não certamente como artistas, mas como opífices (...) e essa condição tende a desenvolver qualquer senso artístico que o homem possui (...) e esse esforço é prejudicado pela máquina" (Fry, 1998, p. 56-57). Assim, um *designer* criativo é a última pessoa a ser contratada, pois a tendência será de que os *designs* tendam a não ofender ninguém – coisa difícil para a violência, a insistência, a energia espiritual do que Fry chama de *designer* criativo, porque isso pode, simplesmente, afastar o comprador.

Fry atesta que, de fato, o opifício é, no fundo, um ato de propaganda com a idéia de criar algo de grandeza e importância na mente das pessoas e que não se restringe ao indivíduo. Instituições de todo o tipo a adotam à risca: bancos com suntuosos escritórios em mármore, prefeituras com fachadas gloriosas que trazem pinturas que contam a sua própria história, cortes da justiça e seus memoriais à entrada, templos religiosos.

> Constato que a propaganda tem, nos tempos recentes, adquirido uma nova complexidade. (...) Não é mais o negócio prático que era: agora traz uma nova relação entre o público e a grande responsabilidade limitada das empresas. Há um zelo afetivo pelo público em suas comunicações. As grandes empresas se apresentam como amigas e conselheiras para o público, elas aparecem cheias de preocupação pelo seu bem-estar e até mesmo os educa e mostra a ele coisas melhores e maiores. (...) os anúncios são usados não tanto para nos induzir a comprar como para nos fazer desejar pagar muito mais pelas coisas do que elas realmente custaram na produção. Por isso as empresas de trem [por exemplo] nos dão cada vez mais acomodações piores e piores mas, em seu anúncio, produzem no público um estado acrítico de romântico entusiasmo pela linha. Mais e mais a coisa toda ganha um ar de romance e irrealidade" (Fry, 1998, p. 58)

Para Fry, a única compensação da industrialização para os artistas é que eles poderão ser empregados na criação de materiais de propaganda como esses – uma antecipação crítica, entre tantas citadas anteriormente, que talvez aproxime Fry dos problemas ligados àquilo que Adorno e Horkheimer (1986) tratariam mais de vinte anos depois com a publicação, em 1947, de *Dialética do esclarecimento*: as mercadorias culturais e, mais amplamente, a indústria cultural.

Em um primeiro momento, é possível dizer que muitas das discussões de Fry em seu texto já podem ser reverberadas no célebre texto de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Importante referência para o pensamento frankfurtiano, Benjamin, neste seminal e famoso estudo, afirma que a obra de arte perde gradativamente

seu valor de culto (presente em sua origem religiosa) para um valor de exposição à medida que, por exemplo, seja submetida a processos de reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1994). Assim, em um mundo onde, historicamente, a arte gradativamente ganha o *status* de diversão ou de prestígio, como sugere Fry, e não de conhecimento e sensibilidade estética, há um tênue limite entre o produto artístico e a mercadoria e, portanto, deve-se propor a construção de uma nova percepção estética. Benjamin também afirma que as mudanças tecnológicas criam novos padrões de consumo e percepção de novos produtos, sejam eles mercadorias culturais ou obras de arte. Marcar com mais firmeza essa distinção será cara ao pensamento frankfurtiano.

É em *Dialética do Esclarecimento* que aparece, pela primeira vez na história, o termo indústria cultural – que, não por acaso, traz como subtítulo "o esclarecimento como mistificação das massas". O aspecto ideológico ligado à crença e ao culto, seja mitológico ou religioso, que acompanhou o homem ao longo de toda sua história não foi exorcizado pela ascensão da ciência e da tecnologia ao centro do conhecimento; pelo contrário: uma nova e mais poderosa mitologia foi criada naquilo que os autores qualificam como "emergência da natureza irreconciliada", ou seja, uma espécie de eclosão rígida e inexorável do substrato natural que o homem pretendeu submeter desde a pré-história. "Num momento em que os meios tecnológicos são capazes de dominar inteiramente a natureza, a barbárie que a ela se associava emerge num âmbito em que não era esperada: no da própria *práxis* humana" (Duarte, 2004, p.33, grifo do autor).

Outra característica que emerge do texto de Fry e encontra consonância em Benjamin e no pensamento frankfurtiano é a dimensão aurática da cultura, experimentada antes da era de sua reprodutibilidade técnica em massa, que é retirada pelas máquinas no dizer de Fry e pela Indústria Cultural no dizer frankfurtiano. Seus produtos não engrandecem e nem mesmo ela democratiza o acesso artístico. Sua função é entorpecer, comercializando bens culturais como se fossem outra mercadoria qualquer, de baixa qualidade, alienando as pessoas das mazelas exploratórias do sistema capitalista de produção e criando a ilusão de que os indivíduos vivem no melhor dos mundos – bem ao sabor do espírito confortável que permeia a produção e o consumo dos opifícios citados por Fry.

Assim, os mitos e narrativas contemporâneas não são mais capazes de provocar tal efeito, uma vez que, através da industrialização, foram transformados em mercadorias culturais ou opifícios. Para esses teóricos, o próprio fato de a cultura ter se incorporado à industrialização mostra apenas mais um sinal de fraqueza da sociedade atual, que adia o retorno ao seu estágio de emancipação, apostando em um processo inverso: o da coisificação do espírito. Enquanto em outros tempos, o xamanismo dotava as coisas de uma alma; a indústria e, por extensão, a indústria cultural, ao contrário, coisifica as almas.

Fica evidente, nos termos de Adorno e Horkheimer, a radicalização ainda maior do esboço crítico feito por Fry em referência à publicidade e à maneira como, confortavelmente, ela quer

agir sobre a consciência, quando os autores de *Dialética do Esclarecimento* apresentam o problema da padronização e do esquematismo que norteiam o processo de produção e recepção dos produtos, no sentido de quantificar os desejos dos consumidores, iludindo-os com uma sensação de espontaneidade de consciência, quando há um direcionamento que interessa ao sistema econômico industrial da cultura.

Pelas exposições de Fry, percebe-se apenas um esboço do que irá mais tarde permear as páginas frankfurtianas, como, na pontuação do professor Rodrigo Duarte, a conversibilidade da arte erudita em opifício ou a presumível profundidade trágica dos mesmos e o conformismo típico de seu fruidor/consumidor, como no caso citado por Fry.

Sabemos que existe aí uma acusação de visão elitista, típica da burguesia do século XIX, da qual Fry obviamente fazia parte. Bárbara Freitag enumera essa crítica aos frankfurtianos em três níveis, ao dizer que a teoria crítica é: i) tradicional (arte não pode ser só uma promessa de felicidade); ii) limitada (visão burguesa da arte) e iii) idealista (não admitem a expressão artística no capitalismo tardio) (Freitag, 1989). Ruth Towse (2003) a reitera, mas se detendo no ponto em que o termo 'indústria cultural' tenha sido introduzido primeiro por Adorno e Horkheimer para separar 'baixa' cultura, a qual eles acreditavam ser necessariamente resultante de produções em série, diferenciada da 'alta' cultura, produzida por artistas verdadeiros que não repetiriam uma obra de arte e não teriam preocupação com comercialização – como no perfil também defendido por Fry.

Para Towse, o mercado comercial permite liberdade de entrada e, conseqüentemente, torna-se mais favorável à libertação da inovação e da exploração artísticas. Indústrias ou organizações culturais, bem como seus mercados, não são diferentes daquelas do resto da economia, mas o que as torna diferentes, destaca a autora, é seu conteúdo cultural. Mas as condições desse condicionamento da cultura ao aspecto econômico são precisamente um dos problemas apontados por Adorno e Horkheimer. É possível ver o mercado e a economia culturais como formas de interação entre vendedores e compradores mediados por relações sociais e de poder; tais indústrias são capazes de selecionar produtos e mercado e, a partir daí, decidir o que oferecer aos consumidores: o que significa dizer quais músicas ou livros estão em oferta – o que, conforme visto no diagnóstico frankfurtiano, é típico da indústria cultural. Emerge o risco dos *gate-keepers* culturais: se, para Fry, antes era o consumidor médio com receio da aceitação de determinada obra por ele adquirida, hoje é normal pensar que companhias de discos acreditem que o *punk* ou *heavy metal* serão comercialmente bem-sucedidos, se eles podem influenciar a cultura jovem; ou se editores pensam que suas leitoras femininas preferem histórias de amor com finais felizes, não publicarão literaturas com finais distintos a essa fórmula, perpetuando um estereótipo feminino. Ou seja, eles agem como intermediários entre o artista e o público consumidor. Os economistas adotam o conceito de *gate-keeping* na cadeia de fornecedores e o relacionam à consolidada noção de demanda, de busca de

consumidores e custos de informação – o que, na verdade, reitera as preocupações de Fry e da dupla Adorno/Horkheimer.

Ao se posicionar no momento histórico de consolidação da transição predominante do mercado para a indústria cultural, Fry percebeu, à sua forma, como o mercado pode estar em um espectro mais amplo que a industrialização, pois, como sugere Marc Ménard, um setor pode ser mercantilizado e, nem por isso, ser industrializado, como é o caso das obras de arte únicas (nas quais não é essencial o investimento de capital, a mecanização da produção ou a presença de assalariados). Por outro lado, a mercantilização, ou seja, a presença de um sistema de mercado, é uma prerrogativa necessária a qualquer industrialização do setor cultural, como é o caso das obras reproduzíveis, às quais, gradativamente, vão incorporando as anteriores – como demonstrado pelo próprio Benjamin no texto citado anteriormente e como mencionado por Fry em seu comentário acerca da gradativa presença das máquinas na criação artística.

Ménard recorre a conceitos marxistas para lembrar que talvez não seja possível separar plenamente os aspectos de mercantilização e industrialização da produção cultural. Na mercantilização, tem-se processo de transformação dos objetos e serviços em mercadorias que se vendem e se compram em um mercado, ou seja, "os produtos e serviços que têm um valor de uso, que contribuem à reprodução econômica e social da sociedade, e um valor de troca, que traz a mais-valia na qual a realização permite a acumulação" (Ménard, 2004, p. 60). O conceito de industrialização, por sua vez, se refere a uma produção de massa, na qual se encontra: i) investimento e valorização de capitais importantes; ii) mecanização da produção, ou seja, a aplicação sistemática da ciência e da tecnologia no processo de produção e iii) divisão do trabalho, caracterizada notadamente pela separação entre os organizadores e os trabalhadores, ou seja, entre o criador e seu produto (Tremblay e Lacroix, 2002).

Assim, é sob este impacto, que Adorno e Horkheimer apontam como "a indústria cultural, o mais inflexível de todos os estilos, revela-se justamente como a meta do liberalismo, ao qual se censura a falta de estilo (...) Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. (...) No próprio mercado, o tributo a uma qualidade sem utilidade e ainda sem curso converteu-se em poder de compra." (Adorno e Horkheimer, 1986)

Por isso que, diante desse esquema, encerramos aqui, ao voltar ao exemplo do designer criativo de Fry que se adéqua ao sistema e renuncia à sua "violência criativa". "Mesmo que [o comprador] goste em um primeiro momento, ele vai se perguntar o que os outros vão dizer da obra – ainda que o tapete ou cortina de que gostou possa lhe atribuir prestígio social, e geralmente sua mulher sabe de imediato que não terá – e aí ele retorna à segurança, preferindo uma novidade mais segura: o esnobismo tem mais sutilezas que o amor. E, de novo, o que percebemos é que as pessoas desejam opifícios e não obras de arte". (Fry, 1998, p.57)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994 (b). p.165-196 Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

FREITAG, Bárbara. *Política educacional e indústria cultural*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1989. (Coleção Polêmicas de Nosso Tempo, vol. 26).

FRY, Roger. Art and commerce. *Journal of Cultural Economics*. Vol. 22, n.1. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1998, p. 49-59.

GOODWIN, Charles D. Roger Fry: 'Art and commerce'. *Journal of Cultural Economics*. v. 22, n.1, 1998. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, p. 43-47.

MÉNARD, Marc. *Elements pour une economie des industries culturelles*. Montréal: Société de Développement des Enterprises Culturelles (Sodec), 2004.

THOWSE, Ruth. Cultural industries. In: TOWSE, Ruth (org.). *Handbook of cultural economics*. Edward Elgar Publishing ltd.: Cheltenham, UK, 2003 (b). p. 170-176

TREMBLAY, Gaëtan e LACROIX, Jean-Guy. La marchandisation et l´industrialisation de la culture. In. LEMIEUX, Denise (org). *Traité de la culture*. Saint-Foy: Les Éditions de l´IQRC, Presses de l´Université Laval, 2002, p. 263-282.

Sobre a figuração e a experiência do mundo no sentido extra-eclesiástico

Thomas Friedrich

Sobre a etimologia de dois conceitos importantes do texto:
Profissão:

vocação, ofício (do latim *professio*: convicção, ofício, negócio)

Confissão:

Comunidade de fé (cristã)
Comunidade de manifestação (*Glaubensbekenntnis*) (cristã)
Admissão, manifestação (de culpa)
Composição literária de sentenças de fé
(do latim *confessio*: admissão (*Zugeständnis*), declaração, depoimento, manifestação.

Antes de chegar ao tema propriamente dito, também como uma espécie de afinação prévia, narro brevemente algumas linhas sobre mim e meu pano de fundo confessional. Isso pode ajudar vocês a entender algumas idiossincrasias de minha parte diante dos modos de comportamentos tipicamente protestantes ou tipicamente católicos. Inicio com uma confissão, mais exatamente com um duplo depoimento:

Primeiro depoimento: estudei quarenta semestres. Dez semestres de design gráfico (bacharelado); depois, trinta semestres de filosofia, ciência política e etnologia (primeiramente com conclusão de mestrado, depois com doutorado). Meus pais custearam apenas o primeiro curso; os trinta semestres de filosofia eu mesmo tive que financiar, o que ocorreu, de qualquer modo, sem seqüelas de escorbuto, por meio de cargos de professor substituto em diversas faculdades. No exemplo desse longo período de estudos, torna-se claro como os modelos interpretativos mudam. Há vinte anos poder-se-ia dizer: o Friedrich deve, porém, saber muito; hoje se tem a pessoa como um preguiçoso, desperdiçador de impostos etc.; ou ela teria sido, há muito, jubilada. Além disso, esse comportamento aponta para uma determinada compreensão do trabalho. Estudar significa se esforçar sofregamente. Eu queria naquela época – e isso vale, em última análise, até hoje – não ir para a cama à noite tão burro quanto

tinha me levantado de manhã. Um ganho diário de conhecimento era importante para mim. Os senhores já podem supor que tenho um pano de fundo protestante. E isso procede.

Segundo depoimento: cresci na cidade prussiana e protestante de Ansbach, próxima a Nuremberg, na Alemanha. Meu pai era deão da igreja e, para mim quando criança, a existência de Deus, até aproximadamente o décimo ano de vida, era algo evidente. Dessa época, por meio das leituras da bíblia em família, das idas dominicais à igreja e das posteriores aulas para a confirmação, veio também o meu conhecimento da Bíblia. Antes do Natal eu sempre pedia a Deus que ele permitisse que meus pais fizessem bons negócios, de modo que estivessem em condições de poder comprar para mim a desejada locomotiva de ferromodelismo para a noite de Natal. Alguns anos depois, a morte de deus chegou também a mim, na província. A função psicologicamente aliviadora de uma fé, eu próprio tinha ainda vivido. Depois da morte de Deus, está-se certamente entregue a si próprio e isso é igualmente chocante no caso das crianças pequenas, que começam a poder dizer "eu" e, com isso, constatam que são apenas um apêndice dos preocupados pais. Há, aliás, certos filtros e modelos interpretativos regionais para a morte de Deus. Em Ansbach, a morte de Deus ocorria nos fins dos anos sessenta e inícios dos anos setenta, por meio da família Feuerbach. Nas famílias burguesas da cidade, era relatado sobre o bom Anselm Ritter Von Feuerbach, que dirigira a corte de apelações de Ansbach, havia cuidado muito afetuosamente de Kasper Hauser e, no seu livro *Estranho crime* (*Merkwürdige Verbrechen*), foi um dos primeiros jurisconsultos a concluir que, na condenação de criminosos deveriam ser também considerados seu meio social e sua pobreza como motivos do crime como atenuantes em favor do acusado. Na puberdade não nos interessava esse Feuerbach, mas seu filho Ludwig. Se se perguntasse a um ansbachense por Ludwig Feuerbach, ter-se-ia a curta e aguda resposta: ele arruinou a manufatura de porcelana em Bruckberg – não quero agora me alongar mais sobre isso. Era claro que, para um cidadão ansbachense, Anselm era o "bom" Feuerbach e Ludwig era o "mau" Feuerbach; igualmente claro que minha geração se interessava mais pelo Ludwig, ao qual, como se sabe, o jovem Marx se dirigiu. Li, então, *A essência da cristandade*, que me esclareceu a virada antropológica da crença em Deus. Aos dezoito anos abandonei a Igreja e reencontrei Ludwig Feuerbach no estudo de filosofia. Desse modo transcorreu um processo de socialização protestante não atípico na minha geração.

Devo relatar ainda uma bem pequena historia, a qual remete ao tema dos colegas católicos, que eram, naquela época, em Ansbach, apenas dois numa turma de trinta; queriam me mostrar um culto católico e a ele me levaram no domingo. Eu tinha então oito anos de idade e era curioso. Para mim, como protestante, o culto católico era um escândalo. Vocês católicos não levam a sério Deus e a Palavra: o incenso, a coleção de ossinhos na custódia, as muitas imagens, as madonas, o culto a Maria, as vestes amalucadas do sacerdote; quase não havia uma pregação e toda aquela inutilidade me incomodou profundamente. Como numa quermesse, terrível – apenas um desprezo a Deus, onde deveria se dar um serviço religioso. Assim

eu vivi isso naquela época. E, de modo perversamente educativo, eu quis mostrar a esses levianos católicos como é um culto sério – leia-se, protestante. No domingo seguinte eles foram à minha igreja, uma bem pobremente moderna construção de tijolos aparentes, terminada em 1965. Já durante a pregação eu os ouvi soluçando e depois eles disseram berrando: como é triste na igreja de vocês: nada há para ver, nenhuma imagem, tudo pobre, paredes de tijolos e as vestes do pastor, então, tão tristes; e esse longo discurso: o pastor apenas fala. Na igreja de vocês não acontece absolutamente nada, a não ser uma inconsolável e triste chatice etc.

Nas minhas visitas à Documenta 6 (1977) e à Documenta 7 (1982) me ocorreu algo semelhante. Aquela, organizada por Manfred Schneckenburger, apresentou muita arte conceitual. Tudo era maravilhosamente preto e branco. Tudo era muito santo e espiritual e não-sensorial; certamente, ela era totalmente protestante. E então veio, alguns anos depois, a Documenta organizada por Rudi Fuchs, com os chamados Novos Selvagens (*Neue Wilden*). Isso me pareceu totalmente ultrapassado e leviano. Tanta cor, tanta sensibilidade, tanta figuração, kitsch barroco, simplesmente católico até a catástrofe: isso não me servia de modo algum naquela época.

Eu queria tornar claro para vocês por meio da "afinação", como trabalharei metodicamente a seguir. Coloco minha vivência subjetiva daquilo que experienciei como protestante ou católico na posição central e parto fenomenologicamente do fato de que nisso encontra-se muita coisa que pode ser generalizada. Além disso, trabalharei exagerando, i.e., polarizando as diferenças entre o que é católico e o que é protestante, algumas vezes, até a caricatura. Eu já ouço a objeção de que aquilo que designo como protestante ou católico é, na realidade, muito diferente do que apresento. Certamente isso é correto, mas a exigência de diferenciação torna-se, no mais tardar, ideológica, se ela leva a perder de vista o que é manifesto ou se o que é apresentado não é mais recoberto pela própria experiência de vida.

TESE:

Faz sentido, de modo bem geral, tanto na estética da produção quanto na da recepção falar de design católico ou evangélico, i.e., não apenas no que concerne ao design da igreja, onde essa diferença é óbvia, mas também no âmbito secular da criação**.** Faz também sentido aplicar essa dicotomia a teorias diferentes do design. Para poder mostrar isso, quero desenvolver a seguir um tipo de perfil conceitual de polaridades, sobre o que é católico e o que é protestante.

Não se deixem, por favor, impressionar pelo fato de que eu, apesar de vir da Teoria Crítica, trabalho aqui de modo aparentemente positivisticamente classificatório com a dicotomia católico/protestante. Ao fim da apresentação, tentarei tornar essa dicotomia dialeticamente fluida. Primeira parte de conteúdo: Diversos pontos de vista e avaliações entre protestantes e católicos:

DE MALDIÇÃO A BENÇÃO. A METAMORFOSE DO TRABALHO

O contexto religioso e histórico dessa transformação do trabalho é, hoje, não mais conhecido de muitos. Mas apenas a partir desse pano de fundo cognitivo torna-se compreensível porque o trabalho na nossa sociedade até hoje é, em geral, avaliado tão positivamente:

Segue-se um curto recurso histórico ao Velho Testamento: o trabalho é uma punição de Deus, coincidente com o pecado original. Por que? Ouçamos a esse respeito Christoph Türcke: "O trabalho é a atividade por meio da qual as pessoas produzem suas próprias condições de vida. Enquanto seres vivos individuais, elas são capazes de imaginar objetivos não previamente dados pela natureza e, por meio de diversas atividades coordenadas entre si, realizá-los na natureza. Assim, como participantes no trabalho – uma sociedade organizada por meio da consciência –, eles se separam do mero processo natural e fazem sua própria história. Onde há trabalho, lá está o espírito humano e o espírito, por sua vez, não é pensável de outro modo a não ser como diverso da natureza. Por isso, o trabalho real só aparece na Bíblia quando a inserção harmônica do homem na natureza cessa: no pecado original. Adão e Eva comem da árvore proibida do conhecimento: 'assim os olhos de ambos foram abertos e eles perceberam que estavam nus e ajuntaram folhas de figueira e fizeram aventais para si' (*Gênesis* 5,7). Esse foi o primeiro trabalho que eles realizaram – não porque eles tenham frio, mas porque se envergonham. Reconhecer-se como nu, pode apenas quem é mais do que a natureza nua. Apenas para o espírito a natureza é o nu, animal, ao qual ele se contrapõe estritamente e, ainda assim, permanece-lhe adicto"[1]. A maldição do trabalho quer dizer: "Porque você (...) comeu da árvore, da qual eu tinha ordenado: você não deve comer dela; então por sua causa o solo está amaldiçoado. Com esforço você deve dele se alimentar por toda sua vida (...). No suor do seu rosto você deve comer o seu pão, até que você retorne à terra, da qual você veio; pois você é terra e para a terra deve retornar" (*Gênesis* 3, 17 e 19).

Ainda no termo latino *labora* (trabalho, esforço e carência), está contida toda a maldição do trabalho. Na relação senhor/escravo, senhor/servo manifestam-se, então dois tipos de trabalho. O senhor deixou que o escravo realizasse o trabalho essencialmente necessário e foi, por isso, liberado para a *polis*, portanto, para efetuar o bem comum; essa é uma forma superior do trabalho, a qual se ancora sobre a existência assegurada – daí vem mais tarde, em Marx, o conceito de auto-realização (*Selbstbetätigung*).

Até a alta Idade Média, no catolicismo tendencialmente até hoje, o veredito sobre o trabalho como punição divina, como maldição, tem sido conhecido. Então veio uma estranha mudança no protestantismo, a saber, a moral protestante do trabalho, que foi tão importante no estabelecimento dos mercados e, posteriormente, do capitalismo (global). O trabalho se transformou, de punição divina, em dádiva de Deus. Segundo a moral protestante, assegura-

1 Christoph Türcke, "Gottesgeschenk Arbeit. Theologisches zu einem profanen Begriff", in: Hamburger Adorno-Symposion; editado por Michael Löbig e Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg, 1984, p. 88.

-se para si através do trabalho e do desempenho no tempo de vida um lugarzinho no céu. Carreira profissional, sucesso nos negócios, e que o protestante tenda a ser tão terrivelmente simpático ao Estado, tudo isso teve aqui o seu começo.

No fundo, inicia-se, aqui, já na era do protestantismo, a inversão tão importante para a sociedade do trabalho: a maldição do trabalho aparece como benção, a liberação do trabalho, o desemprego, realiza-se como maldição e o mecanismo que institui essa confusão no capitalismo no século XIX até hoje não é mais apenas um produto do pensamento protestante, como no tempo de Lutero, mas uma realidade materialmente produzida, que pode ser sentida por qualquer um, mundo afora. Aliás, a heroização do trabalho não é apenas uma doutrina capitalista, mas valeu em igual medida para o antigo socialismo de estado do leste e para sua versão da modernização.

Deve-se, então, compreender por que políticos de todos os partidos, juntamente com sindicalistas, estão de acordo de que há muito poucas vagas de trabalho. E, resumidamente, quanto aos desempregados, não deve surgir a impressão de que eu defenderia a respeito deles uma posição cínica. Por trás da afirmação, reiterada à exaustão, de que eles seriam pessoas preguiçosas, que, se quisessem, conseguiriam trabalho sem dificuldade, não se esconde, possivelmente, a inveja daqueles que ainda trabalham, porque eles pressentem há muito, mesmo que sua consciência não admita isso, que os desempregados, no que diz respeito ao tempo para a contemplação, já estão lá onde os trabalhadores gostariam de estar?

Dito de outro modo: o atual desempregado não aproveita, compreensivelmente, porque a preocupação sobre a segurança material o pressiona demasiadamente, as possibilidades que ele tem, apesar da situação difícil. E tantos trabalhadores sofrem tanto no seu trabalho, que a inveja dos desempregados impõe-se a tal ponto, que eles prefeririam enfiar os desempregados num campo de trabalhos forçados, de acordo com o mote: "as coisas tem que estar tão ruins para ele quanto estão para mim". Ambos, os trabalhadores e os desempregados são enganados: um é cego para suas chances; o outro deve amar (o trabalho), que ele, na verdade, odeia.

O escândalo propriamente dito, hoje, não consiste no fato de que haja poucas vagas de trabalho, mas que em 2009 ainda se apegue à sociedade do trabalho do século XIX, i.e., ao trabalho assalariado como o caso normal e que o pleno emprego ainda valha como a meta a ser atingida. Esse ponto foi escandalosamente acolhido na chamada constituição da União Européia, já ratificada. A forma da sociedade do trabalho, no sentido do trabalho assalariado, não está disponível na realidade há muito, em virtude da elevada racionalidade técnica. Essa forma da sociedade do trabalho é hoje apenas ainda simulada. Então é o desemprego que aponta para o futuro, não a forma hodierna do trabalho e, de jeito nenhum, a geração de empregos. A crise atual seria exatamente o momento exato para introduzir um desvio totalmente novo, no mundo inteiro. Infelizmente tudo aponta para a continuidade da velha insanidade.

Resumindo, estaria em questão a diferença marxiana entre a essência e a forma fenomênica do trabalho. Trabalho, compreendido como intercâmbio material com a natureza é essencialmente trabalho; trabalho assalariado, ao contrário, é uma forma fenomênica do trabalho. Certamente somente essa última pode ser superada.

Primeira tentativa de formulação um perfil de polaridades:

Protestante:

O trabalho é concebido como dádiva de Deus.
Heroização do trabalho.
Forte empreendedorismo domina entre os protestantes e, além disso: mostras de desempenho e relatórios de prestação de contas devem ser continuamente fornecidos.
E não apenas isso: o trabalho deve doer. O trabalho libidinalmente ocupado não conta como trabalho: com um trabalho desse tipo não se chega ao céu.
Trabalho e felicidade: sou feliz; o que faço de errado?
Carreira e sucesso de todos os tipos, por exemplo, sucesso social, é positivamente carregado.
Quem quer ter carreira e sucesso, faz bem em ser simpático ao Estado.
O ócio é o início de todos os pecados.
Quem dorme, peca.
Se o trabalho faz adoecer, o protestante escolhe para si a versão *workaholic* e trabalha até a morte.

Católico:

O trabalho é concebido como uma punição divina.
Em vez de heroização do trabalho, a superação do trabalho no sentido marxiano é mais factível com os católicos do que com os protestantes.
Quero ter o meu descanso, de qualquer jeito, diz o católico bávaro. Ele tende, com isso, mais para o distúrbio no trabalho do que para o empreendedorismo.
O trabalho pode também proporcionar alegria; ele pode ser libidinalmente ocupado.
Trabalho e felicidade: sou feliz e está bem assim.
Sucesso e carreira. Chô! Aquele que faz isso é porque precisa. O carreirista sempre foi desvalorizado entre os católicos.
O termo "grandes sacrificados" é sempre mencionado pejorativamente. Tudo que vem em função do Estado se encontra sob suspeita generalizada. Essa é uma posição fundamental mais para anarquista (por exemplo, na católica Itália, nos anos 70 e 80, uma crise de estado se seguiu a outra e, com isso, a Itália não decaiu, muito pelo contrário).
O melhor é nada fazer e, então, descansar de nada fazer (citação do maravilhoso Klaus Havenstein).
Quem dorme, não peca.
Se o trabalho faz adoecer, o católico escolhe para si a versão *burn-out-syndrom* e, antes de tudo, vai a uma estação de águas ou bloqueia o trabalho.

Eu avisei a vocês: eu exagero. Além disso, tendo a apresentar o catolicismo de um modo melhor do que ele é. Isso certamente tem a ver com meu background protestante. Fui, na minha infância, torturado pelos disciplinamentos protestantes e não católicos, como a penitência, por exemplo. Muitas crianças católicas foram e são traumatizadas pelo fato de terem de se penitenciar, onde elas nada fizeram de pecaminoso. Para mim, como protestante, ao contrário, a penitência aparece como uma descarga psíquica maravilhosa, que exatamente o protestantismo tendente ao rigorismo, sem admitir qualquer exceção, não me concedeu. Tudo teve que ser contabilizado na consciência *in foro interno*. Pecastes, meu filho; isso você deve negociar com o próprio Deus, ninguém te ajuda. Um disparate desses, sem a mínima possibilidade de penitência. Essa é a frieza burguesa sobre a qual falou Adorno.

De acordo com o conceito de trabalho, agora então sobre o design, na sua versão tendencialmente católica ou prostestante:

TESE ADICIONAL:

Produção e recepção mono-funcionais do design são, antes, protestantes; produção e recepção pluri-funcionais do design são, antes, católicas. Trata-se, aqui, em última análise, de modos diversos do uso do design.

Os designers projetam objetos que são utilizados, dito de outro modo, usados pelas pessoas. A palavra "uso" pode ter o significado de usar no sentido de se ter necessidade daquilo. Quem necessita de uma passagem, porque que quer visitar um amigo se locomovendo de bonde, usa o painel automático correspondente. Ele o usa, porque dele tem necessidade. O uso tem, portanto, um aspecto internamente motivacional (carecimento = *Bedürfnis*) e um aspecto externo no sentido de um emprego prático. Se há algo no uso, isso pode significar que se usa aquilo freqüentemente (ou se realiza, se se trata de uma forma de práxis).

Ser usado por um usuário é como que o propósito do design. Isso vale igualmente para o design de comunicação, de produto e para a arquitetura. O designer pode, então, dispor ou codificar (para designar isso com um conceito semiótico) seus objetos tendo em vista uma ou mais utilidades. Essa diferença corresponde àquela entre design mono-funcional e pluri-funcional e pode ser aclarada no exemplo do uso do espaço interno.

Uma quitinete de estudante é um exemplo típico de um uso pluri-funcional de design. Trabalho, descanso, sono, troca de roupa, higiene corporal, cozinhar, comer etc., todos esses modos de uso são realizados num quarto. Totalmente diferente é a situação numa casa de campo inglesa, construída na segunda metade do século XIX. Naquela época era comum atribuir a cada espaço da casa apenas uma única função e equipá-lo de modo otimizado para essa função. Então havia um quarto para troca de roupa, separado do quarto de dormir, uma sala de fumar, uma biblioteca, um salão de recepções, uma sala de refeições dele separado, mas também um espaço exclusivo para café da manhã. Para as crianças havia quarto de dormir,

de brincar e uma sala em que elas recebiam as lições do professor particular e faziam seus deveres de casa. No jardim continuava a separação das funções: a partir do salão podia-se sair para o jardim de rosas ou parque; fazia parte da ala de serviços uma horta ou um herbário etc.

Se se abstrai do fato de que apenas uma camada mínima, nobre ou da alta burguesia, podia se dar ao luxo de ter uma casa de campo, que era impossível de se manter sem o pessoal de serviço, isso marca o nascimento da doutrina mono-funcional do "form flollows function". No século XX, Le Corbusier transpôs esse modelo, que originalmente se referia apenas às funções de espaço interno, para as partes constitutivas da construção de uma casa e para o urbanismo. Assim, por exemplo, uma parede numa casa, que é apoiada por uma estrutura de aço não tem mais a função de suportar o teto ou todo o andar superior. Segundo Le Corbusier ela não deve, portanto, simular essa função por meio de sua solidez e pode terminar um pouco abaixo do teto. Uma parede desse tipo basta para a única função que ela tem: a separação dos espaços. O que frequentemente não é observado é que o emprego monofuncional do design pressupõe uma separação prévia das funções. Só quando essa é realizada, a sentença normativa "form follows function" torna-se, em geral, dotada de sentido. Que esse entreçamento de funções pode ser muito problemático, torna-se claro na concepção de urbanismo de Le Corbusier.

Le Corbusier falava a favor de uma separação rígida de funções: moradia, trabalho, descanso e trânsito. A cada uma das primeiras três funções foi atribuída uma zona na cidade, que, então, em vista de sua respectiva função deveria ser equipada de modo otimizado. O trânsito tinha a tarefa de ligar os três outros âmbitos. Muitas cidades na Alemanha foram, no pós-guerra, reestruturadas de acordo com esses critérios. O que era considerado filantrópico por Le Corbusier levou aos inconsoláveis conjuntos habitacionais de arranha-céus na periferia das cidades, às quais as pessoas vão, em última análise, apenas para dormir. O trabalho foi transferido para as zonas industriais; quase ninguém quis usar os inóspitos locais de lazer, com trilhas do tipo "mexa-se"; os centros das cidades se reduziram à função de compras e se transformam, no horário posterior ao fechamento das lojas, em cidades-fantasmas. O tráfego profissional, tornado necessário, levou a engarrafamentos e a uma sensível piora das condições de vida em virtude da emissão de ruídos.

Se arquitetos e designers hoje dizem que as cidades deveriam ser reurbanizadas, com isso, eles exigem uma correção do urbanismo mono-funcional, almejando novamente a atribuição de diversas funções a diferentes partes da cidade. Esse discurso da reurbanização foi iniciado nos anos 1960, dentre outros, por Jane Jacobs, em Nova York. Se, então, o design deve ser concebido tendo em vista o uso mono-funcional ou pluri-funcional, os designers devem decidir na consideração detalhada de cada caso.

Apesar de o conceito de uso, por si mesmo, dizer fortemente respeito ao usuário, até agora o ponto nodal da consideração recaia do lado do designer, i.e., do lado da produção do design.

É interessante que, no uso factual dos objetos criados, os usuários não raro desenvolvem outros modos de uso que não aquele previsto pelo designer e mesmo de modo independente de se esse seu objeto foi arranjado para um uso mono-funcional ou pluri-funcional. Que seja observado, de passagem, que o uso pretendido pelo designer e pelo produtor é informado no manual de instruções, conjuntamente fornecido. Se, então, Jimi Hendrix toca sua guitarra com a língua e, em seguida, a despedaça, isso certamente não constava no manual de instruções do instrumento de cordas.

Cadeiras são usadas como cabides, com jornais se espantam as chatas moscas, livros são postos sob os projetores para colocá-los na altura certa, a Torre de Pisa foi usada por Galileu para experimentos físicos etc. A recepção – falando em termos semióticos, a decodificação – de produções do design deixa ao usuário também sempre um espaço livre para tratá-las criativamente. O uso de um objeto é, portanto, fundamentalmente aberto para novas utilidades. Stuart hall e John Fiske publicaram, como co-fundadores e importantes representantes dos *cultural studies*, sobre isso textos fundamentais, especialmente sobre o uso dos *media* e dos produtos mediáticos e, desse modo, corrigiram a até então predominante visão pessimístico-cultural dos eventos da cultura de massas.

Formulada de modo um pouco diferente, a nova tese proclama então:

A produção do design (codificação) pode ser:
Mono-funcional ou pluri-funcional, respectivamente, protestante ou católica.

A recepção do design (decodificação) pode ser:
Mono-funcional ou pluri-funcional, respectivamente, protestante ou católica

A lista das polaridades confessionais, prolongada tendo em vista os critérios do design, fica, consequentemente, assim:

Protestante:

1. Mono-funcionalismo (com os seguintes subitens)

- Imagens são indesejáveis (Lutero considerava as imagens no culto supérfluas e as admitia somente se elas parecessem adequadas a sublinhar o efeito da palavra).
- Menos é mais.
- Economia na sensibilidade; em vez disso, mais espírito.
- O ornamento é proscrito por ser excessivo (Adolf Loos: a ausência de ornamento é um signo da força do espírito)
- Rigorismo que não admite qualquer exceção
- Nos projetos de museu vale: o conceito é o mais importante: espírito visualizado.
- O inequívoco é desejável.

Católico:

2. Pluri-funcionalismo (com os seguintes subitens)

- Imagens são totalmente desejáveis
- Mais é mais
- Atingir todos os sentidos de uma vez, sensibilidade plena.
- O ornamento não é uma problema, se está em acordo com a semântica.
- Tolerância diante das exceções (penitência)
- Nos projetos de museu vale: um panóptico deve ser estabelecido
- Plurivocidade não incomoda.

Pode-se, então, trabalhar com essa lista, na medida em que se a aplica, tanto na produção do design quanto em sua recepção. Se nos objetos do design muitos pontos protestantes são realizáveis, temos mesmo um design tendencialmente protestante ou se é o contrário, igualmente um design tendencialmente católico. Que a modernidade clássica tenha tendência fortemente protestante pode-se constatar facilmente; que certos tipos de criação pós-moderna, que pressupõem fortemente uma codificação múltipla dirigida sejam, antes, classificadas como católicas, é igualmente claro. Que a tipografia suíça, a escola de Ulm e outras instituições eram, de novo, estritamente protestantes, é inequívoco. O design Alessi, que trabalha com rostos, ornamentos, humor e ironia é certamente católico. A arte conceitual, ligada a nomes de artistas como Robert Barry, Lawrence Wiener, Joseph Kossuth, Heinz Gappmayr, todos protestantes; os chamados novos selvagens são certamente católicos.

Podemos, então, também lembrar exemplos em que o designer codificou algo católico, mas o receptor o decodificou de maneira protestante. Desse modo, católico e protestantes se aproximam. Eu, por exemplo, tenho um computador Macintosh, codificado de modo totalmente católico, com todos os programas de imagem e todos os milhões de possibilidades que se pode mesmo realizar com esse software. Eu o uso como um protestante, que, de fato, sou. Imagens, programas de imagens, não uso: emprego todo o computador com todas as suas possibilidades, em última análise, como uma antiga máquina de escrever – a palavra, o espírito, domina. Poucas funções bastam para mim.

No uso do celular, procedo de modo idêntico. Os celulares hoje são igualmente super-máquinas católicas, multifuncionais geradores de imagens. Quero telefonar com o aparelho apenas em casos de emergência e nada mais. Eu faço a pluri-funcionalidade católica decair no mero telefonar: isso é um mono-funcionalismo protestante, dominado pela palavra. Com isso, levo todos os revendedores de celulares ao desespero.

A propósito, pode-se ver, aqui também, como se mostra na relação entre o comportamento protestante e o católico uma importante contradição social: na produção devemos ser protestantes: fornecer alto desempenho por pouco dinheiro, ser mono-funcionais no tocante ao objetivo de maximização dos lucros. No consumo, certamente não devemos nos compor-

tar asceticamente, mas de modo orientado para o prazer em plenitude barroca, no sentido de um aumento de nossas possibilidades de vida.

Quero trazer ainda um pequeno exemplo, agora de uma codificação protestante e uma decodificação católica. Os arquitetos modernos, puristas, protestantes, que cultivam o princípio "form follows functions", tem, certamente, freqüentes dificuldades com os seus usuários. Trabalha-se, aqui, com vidro e aço e tudo é mono-funcional do mais geral até o último detalhe: o espaço de trabalho, o local de trabalho, tudo é terrivelmente prático; e então vem os funcionários e colocam sobre as superfícies lindamente brancas suas escrivaninhas: pequenos altares com souvernirs de viagens, fotos da esposa e das crianças, até mesmo de Dackel Waldi[2] encontra-se um retrato aqui. Então, como cada um está vestido de um jeito na firma, muitos em trajes esportivos, simplesmente não há qualquer unidade (corporate design). Eles destroem toda minha linda arquitetura; isso é anarquia: colam cartazes de Mallorca nas portas e então trazem até mesmo vasos de plantas – o puro e simples horror para um purista. Isso é, então, certamente uma decodificação católica para um design codificado de modo prostestante. Otl Aicher deve ter sido terrível. Os empregados da ERCO, uma importante fábrica de iluminação, sofreram inequivocamente sob o purismo de um Otl Aicher. Tudo que era individual, pessoal, ele censurava, tudo devia estar subordinado à identidade da firma de modo mono-funcional. Provavelmente até mesmo a música que tocava nas festas dos funcionários. Certamente o mais moderno jazz, com o qual nem se podia dançar.

Prometi, no início, mostrar como se pode usar essa diferença também para a teoria do design e isso é realmente possível. Tomemos o *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Ele inventou nesse texto uma linguagem ideal para a filosofia, que só tem uma única função: refigurar o mundo. Puro mono-funcionalismo, aqui, na teoria. Wittgenstein nos explica o mundo em sete sentenças, se isso não for protestantismo.

Tomemos, então, a segunda obra principal de Wittgenstein, as *Investigações filosóficas*. Com esse trabalho foi fundado o *ordinary language approach*. Wittgenstein reconheceu que a invenção de uma linguagem ideal, mono-funcionalística, para a filosofia só é possível com desempenhos magistrais de abstração. Reconhecendo isso como problemático, ele faz a reviravolta e diz: não a invenção de uma linguagem ideal, mono-funcionalística, é a solução para os problemas filosóficos, mas a análise da linguagem normal tendo em vista suas muitas funções. Desse modo, alguém pode se converter.

Para considerar pelo menos um pouco o caso do Brasil, gostaria de me reportar rapidamente aos prédios de Oscar Niemeyer. Em sua arquitetura encontramos traços puristas, protestantes, do modernismo e, ao mesmo tempo, traços católicos, no sentido de que ele fez entrar ornamentos étnicos brasileiros na sua forma específica de modernismo.

2 Refere-se à Ballade vom Dackel Waldi, canção de Konstantin Wecker que relata o sumiço de um cão bassê de estimação, chamado Waldi, que desapareceu (nota do tradutor).

Poder-se-ia dizer: usemos logo os conceitos de mono-funcional e pluri-funcional em vez de protestante e católico para o design. Considero isso errado, pois o design é sempre também expressão de uma posição interna diante do mundo e mono-funcional/pluri-funcional são, em última análise, termos técnicos, não adequados à posição. Nesse caso, acho simplesmente que protestante/católico é melhor. Eles expressam o lado motivacional do designer e do usuário de modo mais correto, até mesmo como confissão (*Bekenntnis*).

(Tradução: Rodrigo Duarte)

"A primeira vez é a vez da inexperiência": experiência e aprendizado em *Proust e os signos* de Gilles Deleuze.

María José Guzmán

Esta comunicação se articula em torno de uma frase que aparece em *Proust e os Signos*, o conhecido livro de Gilles Deleuze. A frase em questão diz: "Poucas são as coisas não decepcionantes à primeira vez que as vemos, porque a primeira vez é a vez da inexperiência" (2003, p. 32). Condensam-se nela alguns pontos que são de interesse para a minha pesquisa e tentarei desenvolver aqui.

O primeiro desses pontos diz respeito à noção de experiência. Retomando o pensamento de Walter Benjamin, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2005) afirma, de maneira bastante drástica, que fazer uma experiência é, na atualidade, impossível. Agamben chama a atenção sobre este fato: frente a um monumento da cultura como o *Patio de los Leones* da *Alhambra*, a reação habitual da "esmagadora maioria da humanidade" é tirar fotografias, o click substituindo a experiência que virou impossível para o nosso tempo. Não se trata de que não existam mais experiências, mas de que, agora, "estas se efetuam fora do homem" (Cf. Ibidem, p. 21-3). A provocação de Agamben coloca em questão as nossas possibilidades de vivenciar algo de intenso, ainda no encontro com nossos objetos mais apreciados, as nossas obras favoritas ou nossos autores amados.

A partir desse desafio, Agamben analisa o conceito de experiência de diferentes autores, oferecendo um percurso interessante que abrange uma multiplicidade de significações e pontos de vista. Deter-nos-emos aqui não na sua análise dos filósofos, mas nas reflexões que dedica a Baudelaire e a Proust. A poesia moderna, afirma, não busca um novo objeto de experiência, senão o meramente Inexperienciável, e ainda mais: ela "faz do Inexperienciável a sua condição normal" (Ibidem, p.52). Seguindo a Benjamin, o italiano retoma o motivo do choque, associado ao aparecimento das grandes cidades no século XIX e que marca o ambiente em que a poesia moderna se desenvolve. Baudelaire parece querer sempre a proximidade do choque, contudo, o choque não pode mais ser transformado em experiência:

> "O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns sua experimentabilidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperienciável o novo 'lugar comum', a nova experiência da humanidade" (Ibidem, p. 52).

Mas, segundo Agamben "a objeção mais peremptória ao conceito de experiência moderna foi levantada por Proust": o elemento do seu romance *Em busca do tempo perdido* é a "vacilação[1] das condições da experiência" (Ibidem, p.52), ou seja o espaço e o tempo (condições da experiência tal como Kant a entendia). Note-se que se o espaço e o tempo como condições universais a priori vacilam, vacila com eles o sujeito. Agamben afirma que em Proust "não existe mais propriamente sujeito nenhum, mas somente, com singular materialismo, um infinito derivar e um casual encontrar-se de objetos e sensações" (Loc. cit.). Uma análise mais detalhada da obra de Proust, que contesta ou pelo menos matiza a idéia da deriva infinita será ainda desenvolvida como parte deste texto, a propósito de Gilles Deleuze. Por enquanto, destacamos que Agamben afirma que a experiência cotidiana de um cidadão comum, tal como aparece em várias obras do século XX passa erroneamente por ter um viés esotérico; mas não porque contenha alguma coisa de místico, senão porque ela pertence a este momento histórico em que o Inexperienciável torna-se a norma. Assim, Proust se apresenta "fazendo valer aquilo que, do ponto de vista da ciência [segundo ela é definida pela Crítica da Razão Pura], não se pode manifestar senão como a mais radical negação da experiência" (Ibidem, p 52), negação da experiência somada ao fato de que em Proust, afirma Agamben, não há sujeito nem objeto.

Mas haveria ainda outra forma de pensar a experiência em Proust, fora já da análise feita por Agamben, que é, porém, complementária da que ele propõe. Essa outra forma está inspirada na filosofia de Gilles Deleuze, e pode enunciar-se como impossibilidade de crer no mundo: "O fato moderno é que já não cremos neste mundo. Nem sequer cremos nos acontecimentos que nos advêm, o amor, a morte, como se só nos concernissem pela metade [...] O que se quebrou é o vínculo do homem com o mundo" (apud. ZOURABICHVILI, 2004b, p. 91). A perda da experiência pode ser pensada também como uma perda do vínculo com o mundo, que se manifesta no romance de Proust a cada vez que o protagonista, vê abrir-se uma distância entre o que lhe acontece e a maneira em que ele o vivencia, sem importar quanto ele tenha desejado o objeto que se lhe oferece. Encontros esses que acabam sempre virando desencontros (a cena do primeiro beijo com Albertine, ou o exemplo citado por Deleuze: a apresentação da Berma).

A partir do exposto até aqui levantarei três questões em relação à leitura que Agamben faz de Baudelaire, todas elas sobre esse Inexperienciável que se revela, segundo o filósofo italiano

1 O texto em português fala em oscilação das condições da experiência, enquanto o original em italiano aparece a palavra *vacillazione* (vacilação) e a tradução ao espanhol utiliza a palavra *vacilación* (vacilação). Oscilação é um termo associado a movimentos mesuráveis matematicamente, à física e à astronomia, enquanto vacilar significa, segundo o Aurélio, "balançar-se por não estar firme, fixo ou seguro", se bem os termos aparecem no dicionário como sinônimos, prefiro vacilação porque é o termo que melhor denota um movimento que não tem um ponto fixo, nem um percurso pré-definido e porque ele não me parece tão imediatamente associado às matemáticas e à física newtoniana, como o estão o espaço e o tempo como condições da experiência em Kant.

como a "nova morada do homem":

1. É possível uma busca do inexperienciável, e se for, dependeria da vontade alcançá-lo? (seria isso o que Benjamin quer sugerir com o termo *traumatófilo*?)
2. É o inexperienciável a condição da qual surge a poesia ou é o fim que ela deseja atingir?
3. Partindo da constatação de que a pobreza da experiência seja nossa condição normal, como o inexperienciável pode estabelecer-se como normalidade, já que não parece fazer sentido relacionar a normalidade com o estranhamento[2]?

No que se refere ao comentário de Agamben sobre Proust, o nosso problema seria o seguinte: O que quer dizer "fazer valer" a Inexperiência? No romance de Proust trata-se de opor alguma coisa à experiência científica, mas também à experiência cotidiana tradicional cujo sentido se mantinha sob a autoridade da palavra e do relato. Então, se trata de "fazer valer" alguma coisa que não sabemos o que seja, exceto pela sua descrição negativa: não é a experiência científica (tal como Kant a descreveu), não é a antiga experiência e não pode ser atribuída a um sujeito.

As questões que acabo de colocar jogam com uma ambigüidade na significação do termo inexperienciável, o qual aparece por vezes como aquilo que fica fora de nossas possibilidades de experimentar, dito de outro modo, como *o fora* das condições de possibilidade da nossa experiência e outras vezes como a impossibilidade histórica de crer que aquilo que nos acontece faz algum sentido. A minha hipótese é que o conceito de fora e o de signo segundo os pensa Deleuze pode nos ajudar a pensar essa ambigüidade e os problemas que ela apresenta.

Comentando a obra de Deleuze, François Zourabichvili (2004) aponta que o pensamento faz uma experiência quando "entra em relação com aquilo que não depende dele" (Ibidem, p. 62), mas ele mesmo reconhece que essa definição remete a Kant. Portanto, não serve ainda para pensar nosso problema, que começa precisamente ai onde as condições kantianas da experiência vacilam. Cito novamente Zourabichvili: "A questão é saber sob quais condições o sujeito pensante entra em relação com um elemento desconhecido e se para fazê-lo basta ir ao zoológico, dar voltas em torno de um cinzeiro colocado sobre a mesa, falar com seus semelhantes o recorrer o mundo" (Ibidem, p.48)

Para avançar mais um pouco é preciso introduzir a noção de signo, que permite definir o que é para Deleuze "aquilo que não depende do pensamento", e, portanto, aquilo em contato com o qual faríamos uma experiência, experiência no sentido de transposição do limite. Em primeiro lugar, para Deleuze, os signos são mais importantes que o pensamento, porque eles são o que dá que pensar, o que dispara o pensamento. Em segundo lugar, eles são violentos e os encontramos por acaso (difícil não lembrar o choque que ameaça a vida urbana do qual Benjamin falava), mas Deleuze acrescenta: "a verdade... é... o resultado de uma violência sobre o pensamento". Isso elimina o problema da busca voluntária do inexperienciável: o inexpe-

2 Em outras palavras, não podemos viver superexaltados, como observa Benjamin citando Freud (BENJAMIN, 1989, p. 111)

rienciável não pode ser objeto de busca, e não depende de nossa vontade (a verdade não é fruto de uma boa vontade, nem o destino garantido do pensamento). Mas por que associar os signos ao inexperienciável? Porque eles freqüentemente aparecem como tais. A frustração da primeira vez que nos encontramos com uma cosa que emite signos, consiste em que não sabemos decifrá-los, por inexperiência. A inexperiência é a condição na que ainda não somos capazes de "experimentar livremente" os signos. Segundo Deleuze, o protagonista do romance de Proust comete sempre o erro de tentar atribuir ao objeto o sentido do signo que ele emite ou de, frustrado com o resultado dessa operação, compensar o erro com uma explicação subjetiva. Mas ambas tentativas são insuficientes porque "o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto" (2003, p. 34) e "o sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito" (Loc. cit). Eis um caminho para desenvolver o nosso problema sobre o que seja uma experiência que coloca em questão o sujeito e, portanto ao objeto: o encontro com um signo. O mundo, eventualmente, "se faz signo" (2004, p.51), e já não mais pode-se estabelecer com ele uma relação de reconhecimento. Mas o encontrado não é o mundo exterior, senão o fora, o exterior ao pensamento no sentido de que é o que o pensamento ainda não pensa, mas mora no pensamento:

> O signo é essa instância positiva que não remete meramente o pensamento à sua ignorância, mas o orienta, o arrasta, o compromete; o pensamente tem sem dúvida um guia, mas um guia estranho, inapreensível e fugaz, que sempre vem de fora. (ZOURABICHVILI, p. 52)

Ao associar o inexperienciável ao signo (dado que ambos estão além do sujeito e do objeto), e ao tirar ambos do esquema do reconhecimento inscreve-se o primeiro (o inexperienciável) num movimento em que sua estranheza e as dificuldades para fazer dele uma experiência não significam mais uma mera limitação ou uma total impossibilidade. Assim, a dificuldade de lhe outorgar sentido pode existir inicialmente, mas pode também se envolver em outras instancias sempre que o intérprete não recaia no esquema do reconhecimento (reconhecer neste caso seria um retrocesso, uma solução conservadora que implicaria ignorar a força daquilo que dá que pensar[3]). Tira-se de este modo, a negatividade do inexperienciável e coloca-se no seu lugar a possibilidade de um pensamento que muda. Não é mais possível pensar sob o modelo do reconhecimento, nosso problema, o de nossa época, é o problema do fora, não um fora da experiência sobre o qual podemos estabelecer os limites (como quando o problema mais urgente se referia à existência de Deus, como quando o fora se reduzia à imagem bastante tranqüilizadora da coisa em si, que uma vez delimitada, não volta a interferir no desenvolvimento do saber). A nossa experiência toda se faz agora no limite do impensável que, porém não pode mais que ser pensado.

3 Para entender a relação e a diferença entre Deleuze e Heidegger sobre este ponto, Cf. Ibidem, p. 36)

"Não se pensa senão de outro modo", só a partir do encontro com os signos, encontro involuntário que começa quando o choque do signo, em lugar de ter um efeito paralisante vem a estender com sua violência a experiência do pensamento. Não se pensa guiado por uma vontade de se encontrar com o fora (pensamento e vontade não se relacionam diretamente para Deleuze); é afirmando esse momento de fraqueza do eu e vacilação do mundo, voltando contra o eu a violência do signo, que se desenvolve a capacidade de ser afetado por ele:

> "Deleuze mostra [...] que o ato de pensar coloca a subjetividade em crise, e que a necessidade, longe de vir a satisfazer os anseios de um sujeito pensante já constituído, não se conquista se não é no estado de um pensamento fora de si mesmo, que só é absolutamente potente no ponto extremo da sua impotência. (Ibidem, p. 28)

Depois de nosso breve contato com Deleuze é possível apontar um suposto voluntarista no fato de Agamben pensar a relação com o inexperimentável como um projeto ou uma busca e não de encontro. Se pensamos o inexperimentável como o fora do pensamento não se pode mais vinculá-lo à vontade, e a atividade literária adquire outro sentido, ou pelo menos outro matiz. Trata-se sim de desenvolver a sensibilidade aos signos, mas não é um sujeito que a desenvolve, porque um sujeito inteiro e autônomo não dá conta de ser afetado pelos signos, ele se mantém no plano do reconhecimento, tenta resgatar a identidade do seu eu e do mundo. O próprio Agamben chama a atenção sobre o fato de que no lugar do sujeito moderno do conhecimento encontramos em Proust "certos estados crepusculares, como o semi-sono ou a perda da consciência".

Mas, ainda que a vontade não seja importante para ele, há em Proust, segundo Deleuze, uma busca, porém "a palavra [busca] deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão 'busca da verdade'" (DELEUZE, 2003, p. 3). Nos estados crepusculares se complicam o tempo e o espaço, a percepção, a memória, etc., que são, aliás, estados involuntários. Se a expressão memória involuntária parece indissociável de Proust, Deleuze aponta para uma questão concomitante: a própria verdade é involuntária, porque sem a violência de um signo que o acorde, o pensamento não pensa.

Por isso os signos estão em relação com o aprendizado, mas o aprendizado não é aqui um problema pedagógico, senão um problema existencial, ou, melhor, tem a ver com o pedagógico na medida em que o pedagógico é existencial: "o mundo vacila na corrente do aprendizado" (DELEUZE, 2003, p. 25). O mundo se faz signo: nem objeto desdobrado na representação nem simples nada (Cf. ZOURABICHVILI, p. 52), no limite da nossa experiência e forçando-nos em direção ao inexperienciável. A inexperiência pode ser pensada, então, como esse estado em que não sabemos o que fazer com o signo, o aprendizado como um problema existencial e o inexperienciável como aquilo que nos coloca sempre de novo no limite, no caminho do aprendizado.

Talvez resida aqui uma razão pela qual o problema da experiência insiste, ainda que, como

já advertira Benjamin, o âmbito em que se inscreve tenha sido historicamente desprovido de autoridade. Deleuze nos permite pensar que o caminho do signo se delineia precisamente num âmbito sem autoridade que, porém, não pretende restaurá-la, num âmbito em que o pensamento que pode fazer sua experiência sem necessidade de um plano que o transcenda.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. "Infância e história: Ensaio sobre a destruição da experiência". In: *Infância e história*: Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. III:* Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze.* Una filosofia del acontecimiento. Buenos Aires: Amorrortu, 2004

Destruição e transmissibilidade: o narrador Kafka na correspondência entre Benjamin e Scholem

Luìs Inácio Oliveira

O desconcertante experimento literário de Kafka inscreve-se no coração de um tempo em que a longa tradição narrativa dos antigos contadores de histórias já se distanciara irremediavelmente do horizonte da experiência histórica, se levarmos em conta as reflexões de Benjamin em *O narrador*. Mais que isso, as narrativas de Kafka situam-se num tempo em que a idéia moderna de *literatura* como uma forma de linguagem ligada ao livro e à formação do indivíduo também já iniciara uma grande crise que tenderia somente a se aprofundar. Walter Benjamin foi certamente um dos pensadores do século XX mais afetados pelo experimento literário do escritor tcheco. No núcleo tenso do pensamento benjaminiano encontramos não apenas Proust ou Brecht mas também Kafka.

Sobre o narrador tcheco, Benjamin nos deixou o seu ensaio narrativo publicado pela primeira vez em 1934 em comemoração ao décimo aniversário da morte de Kafka e também um escrito que resultou de uma transmissão radiofônica de 1931, além de uma belo conjunto de cartas endereçadas ao seu amigo, estudioso da Cabala, Gershom Scholem, tendo como tema fundamental justamente a obra de Kafka. Essa longa e intensa correspondência entre os dois amigos parece girar em torno de uma questão polêmica: a questão da *interpretação* de Kafka e sobretudo das interpretações estritamente teológicas da obra de Kafka, interpretações redutoras que desconsideram justamente a escritura kafkiana. De modo mais amplo, pode-se dizer que essa discussão tangencia a própria questão da interpretação na literatura e de seu caráter intrinsecamente problemático. Cito aqui uma observação do crítico literário Robert Alter em relação aos nossos intérpretes de Kafka – Benjamin e Scholem: *"De fato, um dos aspectos que mais atraíam Benjamin e Scholem era a sua capacidade de pôr em questão as categorias tradicionais da interpretação e da interpretabilidade a partir de uma perspectiva completamente moderna"*.[1]

Ora, tanto Benjamin quanto Scholem voltam insistentemente a atenção para os motivos teológicos que perpassam a prosa de Kafka, já refigurados e deslocados/*desloucados* (Gün-

1 ALTER, Robert. Anjos necessários. Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Trad. de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 97.

ther Anders). Para Scholem, muito mais que para Benjamin, a teologia judaica é decisiva na leitura do narrador tcheco. Nas cartas de Scholem, não poucas vezes, Kafka aparece como uma espécie de derradeiro e paradoxal cabalista que nos anuncia nada menos que a retirada de Deus e a derrocada do sentido da revelação. Benjamin, de sua parte, admite que também em sua leitura de Kafka há elementos teológicos fundamentais; tais elementos guardam, contudo, uma insuperável ambigüidade, que Benjamin reconhece na própria literatura de Kafka. Para Benjamin, a obra de Kafka jamais remete a uma reconciliação (como em Max Brod) nem tampouco a uma nostalgia dessa reconciliação não mais possível (como em Scholem). Se os dois divergem, por vezes em pontos delicados que assinalam bem as aproximações diversas de cada um em relação à obra de Kafka, estão de acordo pelo menos quanto a um ponto: o simplismo e o bom-mocismo de algumas leituras teologizantes muito em voga na época em que os dois trocam as suas cartas e nas primeiras recepções da obra de Kafka, sobretudo a leitura representada pelo famoso amigo e testamenteiro literário do escritor tcheco, Max Brod. Para Benjamin, muito mais radicalmente, a obra de Kafka problematizava justamente a idéia de uma interpretação segura, pacífica e isenta de ambigüidade. Como poderia ela ser então submetida a um esquema de interpretação que lhe devolvesse um suposto sentido final?

Gostaria de me deter aqui, sobretudo, numa carta-ensaio de Benjamin dirigida a Scholem e datada de junho de 1938, quatro anos depois da publicação do seu importante ensaio sobre o escritor judeu de Praga. Nessa impressionante carta-ensaio, Benjamin se propõe a discutir a recém-saída obra biográfica de Max Brod intitulada *Kafka* e, ao mesmo tempo, dar forma mais elaborada a algumas reflexões suas sobre aquele que, ao lado de Proust, ele considerava um dos narradores radicais da modernidade. Essa carta-ensaio tinha um caráter singular: destinava-se, na verdade, a apresentar as considerações de Benjamin sobre Kafka ao editor judeu Schoken, de quem Benjamin esperava, por intermédio de Scholem, a encomenda de um trabalho de maior envergadura sobre o escritor tcheco.[2] Premido pelas dificuldades econômicas e acuado pelo avanço do nazismo, Benjamin lutava, no entanto, por manter a sua delicada e obsoleta condição de *escritor livre* em meio à sufocante atmosfera política instalada na Europa. Ironicamente, situa-se nesse difícil cenário, que lembra o clima de algumas peças kafkianas, o projeto não cumprido de um trabalho sobre Kafka do qual a carta-ensaio constituía a iniciativa primeira. Segundo nos esclarece o próprio Benjamin, a carta de 12 de julho de 1938 divide-se em dois momentos: no primeiro, Benjamin formula pormenorizadamente a sua crítica ao *Kafka* da Max Brod; no segundo, elabora, num amplo esboço, o essencial de suas derradeiras reflexões sobre a obra de Kafka.

Deixo de lado a primeira parte da carta, na qual, ao comentar a biografia de Kafka escrita por Max Brod, Benjamin retoma justamente a polêmica das interpretações simplistas de Kafka.

2 Cf. SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin: história de uma amizade**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 212.

Detenho-me mais propriamente na segunda parte da carta-ensaio onde Benjamin se propõe a traçar, em linhas fundamentais, a sua *imagem* do narrador Kafka, introduzindo, segundo ele próprio nos informa, uma dimensão nova em suas reflexões anteriores sobre a obra kafkiana. A carta parece mesmo ser uma reelaboração de muitas das questões que se entrechocavam na correspondência dos dois amigos sobre Kafka e, nesse sentido, poderíamos supor que a dimensão nova se refere tanto à preocupação comum com a ruptura da tradição que a obra de Kafka expõe e inventaria quanto à preocupação benjaminiana com as transformações engendradas pela modernidade no centro da qual se inscreve o experimento narrativo kafkiano, preocupação que já fora objeto do vívido debate epistolar entre os amigos.

Assim, Benjamin busca situar a obra de Kafka numa zona de tensão dilemática entre a *experiência* da tradição e a *vivência* do homem moderno. A fim de descrever essas duas forças opostas/linhas de fuga que criam a tensão subjacente à obra kafkiana, Benjamin recorre à metáfora de uma elipse. Cito um trecho decisivo da carta:

> *"A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outro, são definidos, de um lado pela tradição mísitca (que é, antes de tudo, a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade".*[3]

Para Benjamin, Kafka experimentou, como nenhum outro escritor moderno, o dilaceramento entre a experiência da tradição e a vivência do indivíduo moderno. Scholem nos adverte numa nota que Benjamin utiliza na carta o termo hebraico *'cabala'* que significa justamente tradição. Benjamin certamente quer lembrar que a experiência da mística judaica é exemplarmente uma experiência da tradição e Scholem estava certamente preocupado em enfatizar o elemento teológico da leitura benjaminiana. Mas, ao apontar a *experiência da tradição* como um dos focos de força da obra de Kafka, Benjamin parece referir-se aí não exclusivamente à tradição judaica mas ao significado mais amplo da tradição como transmissão. Não é à toa que Benjamin vincule a tradição ao conceito de experiência (*Erfahrung*) como experiência comum e transmissível. Se um dos focos da obra de Kafka dirige-se à experiência da tradição é justamente porque o escritor tcheco pretende manter-se no território de uma forma de linguagem vinculada à tradição/transmissão, a palavra dos narradores tradicionais. No entanto, em Kafka, essa forma de linguagem da tradição é exposta nada menos que à vivência intransmissível do homem da modernidade, é forçada a transmitir algo que já não tem o esteio da tradição e, portanto, já não se oferece pacificamente como sentido transmissível. Ora, se o narrador Kafka acena a essa *experiência da tradição*, o que ele contempla do lugar desamparado onde se posta é antes a decomposição de tal experiência – e o seu gesto só pode ser de desconcerto e de despedida. O outro extremo da *experiência da tradição* constitui a vivência do indivíduo moderno desalojado justamente de uma experiência transmissível.

3 BENJAMIN, Walter. **Carta a Gershom Scholem**. In: Novos estudos nº 53. São Paulo: CEBRAP, 1993. p. 104.

Essa vivência do indivíduo-massa, o habitante moderno da grande cidade, que Benjamin examinara no ensaio sobre Baudelaire como a *vivência do choque* a que se expõe o solitário citadino misturado à multidão, é agora descrita na carta sobre Kafka a partir de dois elementos, por assim dizer, *kafkianos*. Cito novamente um trecho da carta-ensaio:

> *"Quando digo experiência do homem moderno da grande cidade incluo nela diversas coisas. Falo, por um lado, do cidadão moderno, entregue a um aparelho burocrático impenetrável, cuja função é dirigida por instâncias que permanecem imprecisas para os próprios órgão executores, quanto mais a quem é manipulado por elas. (...) Considero como homem moderno da grande cidade, por outro lado, igualmente o contemporâneo dos físicos atuais".*[4]

O motivo kafkiano da burocracia é bastante conhecido e o próprio adjetivo 'kafkiano' alude a esse motivo. Benjamin se refere a ele como uma das *camadas de sentido* da obra de Kafka. Podemos pensar então na gigantesca e implacável máquina burocrática do bizarro tribunal de *O processo*. A figura do aparelho burocrático impenetrável parece assim remeter em Kafka a essa dimensão desoladora da *vivência* do homem moderno, a de uma administração total da vida. Ou seja: parece remeter sempre a uma espécie de totalidade determinante e opaca, uma totalidade sem sentido reconhecível à qual o indivíduo destituído de experiência comunicável está como que entregue. De igual modo, parece vincular-se obscuramente à idéia antiga de destino ou referir-se a uma desconhecida transcendência, igualmente inalcançável, ou antes sugerir a substituição de uma transcendência perdida por uma organização do mundo tão difusa em seus mecanismos e opaca em seu funcionamento geral quanto todo-poderosa em seu raio de ação. Lembremos aqui não somente do *Processo*[5] mas do outro romance inacabado de Kafka, *O castelo*[6], e também do conto *Durante a construção da Muralha da China*.[7]

A incerteza diante de forças invisíveis que escapam ao controle e o desamparo em face de um mundo que perdeu a solidez fazem do homem moderno *"o contemporâneo dos físicos atuais"*, observa Benjamin numa analogia à qual não falta um traço de humor. Para expressar essa dimensão de *incerteza*, de *desamparo* e de *perda de solidez* que define a vivência do homem moderno e que a obra de Kafka expõe desconcertantemente, Benjamin recorre a um trecho do texto *A imagem do mundo oferecida pela física*, de Eddington, que descreve todas as aporias físicas envolvidas no ato banal de cruzar a soleira de uma porta. Para Benjamin, o texto do físico poderia ser lido como uma pequena peça narrativa de Kafka.

Ora, a *experiência* moderna constitutiva é, paradoxalmente, a *experiência* da destruição das referências estáveis da tradição. A perda de autoridade da palavra advinda do passado e a

4 Id. Ibid.
5 KAFKA, Franz. **O processo**. 3ª ed. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1992.
6 _____. **O castelo**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
7 _____. *Durante a construção da muralha da China*. In: _____. **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 73-91.

falência de sentidos referenciais em sua desconexão com o presente definem essa *experiência* moderna da *destruição da tradição*, *experiência* que concerne a uma radical desorientação, a um só tempo ausência de conselho e incapacidade de transmitir e narrar, o que se dá como percepção de um mundo que saiu dos eixos ou que perdeu a sua antiga solidez. Esse elemento de destruição da experiência da tradição se condensa de modo ironicamente exemplar na obra toda de Kafka e, particularmente, nos seus anti-heróis, entre os quais figuram o Josef K. de *O processo* mas também o K. de *O castelo*.

Contudo, para Benjamin, a tensão, na literatura de Kafka, entre a *vivência* do homem moderno e a *experiência* da tradição indica-nos tão-somente uma *"meia-verdade"*. O mais revelador e o mais desconcertante, o mais *"maluco"* em Kakfa – assinala Benjamin – é que a sua aguda percepção da *experiência* moderna da *destruição da tradição* advém justamente do reservatório esquecido da tradição judaica, tradição fundamentalmente narrativa.[8] Poderíamos afirmar então que a *experiência da tradição* no judaísmo (que se revela também de modo contraditório e perturbador como experiência de *destruição da tradição*) deu acesso a Kafka a essa *experiência* radicalmente moderna de uma tradição desintegrada, *experiência* da incerteza e do desamparo.

O narrador Kafka cria assim uma espécie de'mundo complementar', diz-nos Benjamin. Esse mundo complementar não é mais o da experiência da tradição com seus sentidos transmissíveis e narráveis e, no entanto, neste mundo ainda chegam, em ecos, os restos dessa tradição/transmissão destruída. O narrador Kafka se porta, na verdade, como um adolescente judeu que escuta as palavras da Torá sem lhes discernir com clareza o longínquo significado – para projetar o seu microcosmo ao mesmo tempo *complementar* e invertido Kafka se detém nos remotos rumores que ainda lhe chegam de uma tradição dispersa e dilapidada. *"Essa escuta exige esforço sobretudo porque a quem escuta só chegam as coisas mais indistintas"* [9], lembra-nos Benjamin. Escuta que recolhe uma dispersão de ecos e devolve apenas sentidos em desamparo. *"Não há aí ensinamento que se pudesse aprender, nem conhecimento que se pudesse conservar"*.[10] Por isso, a obra de Kafka representa para Benjamin *"uma doença da tradição"*.[11]

No ensaio sobre *O narrador*, destruição da tradição e declínio da narração se correspondem. A certa altura de sua carta-ensaio sobre Kafka, Benjamin retorna a esse tema central de *O narrador* – o da correlação entre sabedoria narrativa e tradição/transmissão. Dessa perspectiva a sabedoria poderia ser definida como *a consistência hagádica da verdade*, assinala Benjamin. Se lembramos que a Agadá se refere à tradição narrativa do judaísmo à margem da Lei, poderíamos considerar que se trata aqui de uma quase citação de um trecho do parágrafo

8 BENJAMIN, Walter. **Carta a Gershom Scholem**. Op. cit. p. 105
9 Ibid.
10 Ibid.
11 Ibid.

IV de *O narrador*, no qual Benjamin define a sabedoria como *a dimensão épica ou narrativa da verdade*. Enquanto transmissão de uma verdade elaborada narrativamente na *"matéria da vida vivida"* [12], a sabedoria forma-se como reserva narrativa da tradição. Assim, uma tal sabedoria constitui a verdade em sua densidade narrativa, em sua *"consistência hagádica"* [13]. É uma compreensão narrativa da verdade que Benjamin tem em mira. Como nos textos juvenis sobre a linguagem, com suas reflexões de inspiração teológica, e como nos escritos da maturidade sobre a faculdade mimética, já agora com inflexões materialistas, também aqui a noção de verdade funda-se, para Benjamin, no caráter revelador da linguagem, já que esta tem o poder de revelar e redimir dimensões esquecidas do real, em seu fundo de indizível, em seu caráter não-idêntico, em seu devir histórico. Contudo, a verdade concerne tanto a essa potência reveladora da linguagem quanto ao seu caráter de rememoração e de transmissão – a linguagem repõe e refigura no presente a presença/ausência do passado e possibilita ao passado para sempre extinto comunicar-se com o presente. Para Benjamin a destruição da tradição significa a perda da consistência narrativa da verdade. É nesse horizonte que a literatura de Kafka se situa. Se Kafka não foi o primeiro a defrontar-se com tal problema, – observa Benjamin – foi ele quem experimentou algo novo e radical ao renunciar à verdade para apegar-se à transmissibilidade. Em face da dissolução da sabedoria narrativa da tradição, Kafka, longe de buscar recompor ilusoriamente o peso tradicional da verdade e a autoridade do passado, volta-se para a força de transmissibilidade da própria linguagem. Esse desprendimento da verdade que perdeu sua consistência e sua autoridade em favor de uma pura transmissibilidade representa em Kafka um cuidado fundamental com a linguagem em meio ao perigo e à dificuldade de comunicar. A esse cuidado último e no entanto sereno com a palavra corresponde a exigência de uma *narratividade outra* que opera não com verdades inteiriças recebidas da tradição mas com fragmentos perturbadores e resíduos do esquecimento, narratividade em desamparo que, segundo as palavras de Gagnebin, *"se consagra à descrição de itinerários sem alvo, (...) os únicos possíveis"*, pois os únicos capazes de *"medir o avesso de uma redenção tão improvável quanto urgente"*.[14]

Não deixa de ser sugestivamente irônico que, na sua carta-ensaio de 1938, voltada em parte para uma crítica à interpretação teológica vulgar de Kafka promovida por Max Brod, Benjamin se sirva, ele próprio, de categorias teológicas recolhidas da tradição judaica para indicar precisamente a perturbadora modernidade do texto profano de Kafka. Com efeito, para apresentar em Kafka esse elemento de decomposição da tradição e de adesão radical à transmissibilidade, Benjamin reporta-se à distinção fundamental na tradição judaica entre

12 _____. **O narrador**. Observações sobre a obra de Nicolai Leskow. Trad. de Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos**. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

13 _____. **Carta a Gershom Scholem**. Op. Cit. p. 105.

14 GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva/Unicamp, 1994. p. 78.

a Halacha, o corpo prescritivo da doutrina, e a Agadá, o mundo narrativo das lendas, histórias e parábolas.[15] O domínio da Agadá abrange assim todo um longo e rico acervo narrativo calcado no Talmud, no Midrash e na tradição oral. A sua vasta coleção de histórias destina-se a uma espécie de ensinamento narrativo que toma por referência última o texto sagrado a fim de ilustrá-lo e interpretá-lo, recordá-lo e reatualizá-lo. Daí porque a Agadá tem o significado justamente de uma narração instrutiva. A Halachá institui, por seu lado, o corpo doutrinário e legal de mandamentos, prescrições, regras rituais e modos de proceder deduzidos em última instância da Torá, compondo assim um volumoso e complexo código normativo. A despeito de sua sistemática e incansável elaboração de princípios e de normas, a Halacha deriva diretamente da lei sagrada e à ela remete permanentemente como a sua origem e o seu fundamento – as múltiplas prescrições e as exaustivas deduções de princípios da Halacha convergem, no seu limite, para essa palavra originária e fundadora representada pelo verbo divino/verdade revelada, a palavra-verdade como fundamento e essência afirmada pela teologia e pela metafísica. A Agadá se lança, em contrapartida, num trabalho narrativo infindável – no seu propósito de ilustrar e comentar o texto sagrado, ela termina por produzir uma proliferação de narrativas e, com isso, por promover, sob a acumulação e dispersão de tantas narrativas-comentários, uma obliteração daquela palavra primeira e fundamental. *"Não que ela [a palavra] tenha se apagado"* – observa Gagnebin, ao discutir essa leitura benjaminiana do narrador Kafka na carta de 38 – *"mas poder-se-ia dizer que não somos mais capazes de distingui-la das outras inúmeras palavras legadas da tradição"*.[16] Isso significa, conforme aponta o próprio Benjamin, que a *"consistência da verdade"* [17] em seu peso e autoridade tradicionais foi aos poucos submetida a um extravio e a uma crise em razão mesmo da dialética que põe em curso a tradição/transmissão, dialética pela qual toda tradição, ao transmitir-se, transforma-se e trai, por assim dizer, o seu significado inaugural.

Longe de pretender fixar-se numa verdade essencial perdida e num sentido pleno a ser recuperado (cuja temporalidade e contingência a dialética da tradição/transmissão termina por expor), Kafka volta-se ao elemento agádico da transmissibilidade. Por isso, segundo a bela e contundente descrição de Benjamin em sua carta, as parábolas de Kafka, apoiadas na pura transmissibilidade da palavra-narrativa, não mais se deitam terna e respeitosamente *"aos pés da doutrina, como a* Agadá *aos pés da* Halachá*"*, mas assumem antes a sua forma subversora – *"Uma vez deitadas elas levantam contra esta* [Halachá] *uma pata de peso"*.[18] Ao final, essa dimensão de transmissibilidade que está na origem do ato narrativo sustenta-se na própria função poética da linguagem – mobilizada pela função poética, a palavra-narrativa persegue

15 Cf. a esse respeito SCHOLEM, Gershom. **As grandes correntes da mística judaica**. Trad. de Dora Ruhman et alii. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 3/38.

16 GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 17.

17 BENJAMIN, Walter. **Carta a Gershom Scholem**. Op. cit. p. 105.

18 Id. Ibid. p. 106.

representar o ausente, expressar o efêmero e o concreto, dizer o indizível e, ao mesmo tempo, depara-se com seus limites e com sua deficiência fundamental, mais que isso com a ausência de um sentido último. Daí decorre a infinitude de palavras, comentários e narrativas diante da finitude e insuficiência do sentido.

Assim, é na própria condição dilemática da modernidade que o narrador Kafka se aloja: de um lado, a destituição de uma ordem de sentido unívoca e estável, o que põe em risco toda palavra transmissível e a própria possibilidade da transmissão; de outro e ao mesmo tempo, a possibilidade de emergência de novas ordens de sentido e de criação de outras formas de narratividade. Desconcertantemente, o dispositivo narrativo inventado por Kafka opera a partir dessa desorientação e dessa ausência de conselho (*Ratlosigkeit*). Por isso, conforme anuncia Benjamin, em Kafka já não é possível falar em sabedoria épica – *"Sobram os produtos de sua desintegração"*.[19] Benjamin nos indica dois deles: o primeiro, *"o rumor das coisas verdadeiras (uma espécie de jornal-sussuro teológico, que trata de coisas obsoletas e desacreditadas)"*, e o segundo, *"a tolice (...) que dilapidou fundo o conteúdo próprio à sabedoria (...) mas guarda o lado agradável e sereno que foge sempre e em qualquer parte ao rumor"*.[20]

É justamente essa perda da consistência narrativa da verdade que as narrativas de Kafka parecem querer insistentemente transformar em narração, essa forma de comunicar ainda esteada na tradição. Kafka nos narra os produtos da dilapidação e da desintegração da verdade épica. Da dispersão babélica resultou uma proliferação de línguas que não cessam de procurar dizer o indizível. Da dissolução do lado épico, por assim dizer, narrativo da verdade restou esse sopro de dizeres e relatos sempre precariamente verdadeiros em seu esfacelamento – o índice de verdade se concentra então nesse resto, nesse resíduo composto de coisas desintegradas e dispersas, coisas obsoletas e desacreditadas. Kafka retoma um elemento importante da tradição teológica judaica, qual seja, a compreensão não visual mas em parte textual e em parte acústica da verdade – a verdade elabora-se narrativamente e exige uma escuta paciente, como que tradutora, das verdades narrativas que se depositam e se dispersam na tradição/transmissão e, antes de tudo, na própria linguagem em sua dimensão de transmissibilidade narrativa.

O outro produto da dissolução da sabedoria épica em Kafka é a tolice. A tolice diz respeito àquilo que é insignificante, disparatado, inapto. A tolice se liga também à inusitada figura do humor kafkiano que ri serenamente do desamparo e inverte o desacerto em chiste e jogo poético. Trata-se não da gargalhada mas do riso contido que se dirige à própria incerteza e fragilidade daquele que ri, riso típico do chiste (*Witz*) judaico. Numa carta a Scholem datada de fevereiro de 1939, Benjamin chama especial atenção a esse *"elemento essencial em Kafka"* que é o humor: *"(...) quem conseguisse descobrir o lado cômico da teologia judaica teria em*

19 Ibid.
20 Ibid.

suas mãos a chave para entender Kafka".[21] A cômica inaptidão dos deslocados e desorientados parece fascinar tanto Kafka pelo elemento de inconciliado que ela termina por revelar. Daí porque, conforme observa Benjamin, a tolice constitui o índice e a essência daqueles que Kafka elegeu como os seus preferidos, antepassados diretos dos *clowns* de Beckett: o ingênuo anjo-mensageiro de Barnabás e os desastrados ajudantes de K. em *O castelo*, o Dom Quixote que não passa de uma criação de Sancho Pança [22] e os animais aberrantes e subterrâneos que povoam, por vezes como narradores, o rico bestiário kafkiano. Essas criaturas privilegiadas do mundo de Kafka parecem guardar algo de um índice de verdade e uma reserva utópica ligados ao que foi esquecido – elas anunciam aquela esperança infinita mas não destinada a nós, esperança de que nos fala Kafka numa sentença intrigante. Ora, essa esperança que repousa no que restou esquecido – diz-nos Benjamin – é a fonte da *"irradiante serenidade"* [23]do narrador Kafka.

21 _____. **Correspondance II (1929-1940)**. Trad. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979. p. 285. Tradução livre do autor.

22 Cf. KAFKA, Franz. **A verdade sobre Sancho Pança**. In: **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Op. Cit. p. 103.

23 BENJAMIN, Walter. **Carta a Gershom Scholem**. Op. Cit. p. 106.

El canto de las ratas: arte, animalidad y política

Guadalupe Lucero

Ensayar los vínculos entre la estética desarrollada en los textos de Gilles Deleuze y Felix Guattari y los problemas más contemporáneos de la filosofía política, no parece un camino novedoso. La crítica de arte político, activista o de resistencia, mantiene una íntima relación con el aparato conceptual que Gilles Deleuze y Felix Guattari desarrollan en *Anti-Edipo, Mil Mesetas* y *¿Qué es la filosofía?* Gerald Raunig ha pensado el PublixTheatreCaravan a través del concepto de "máquina de guerra"; en un libro reciente Nicolás Bourriaud ha analizado la noción de nomadismo y el ya viejo concepto de "rizoma" para pensar una lógica *radicante*. En efecto, una parte considerable de la gramática del arte político contemporáneo la conforman nociones como "molecular", "rizoma", "cartografía" o "nómade" que encontramos repetidas en un sinnúmero de catálogos de exposición, textos críticos y programas de colectivos artísticos activistas.

Sin embargo, y como lo ha mostrado Anne Sauvagnargues en *Deleuze. Del animal al arte*, quizás la particularidad de la reflexión sobre el problema de las artes en los textos referidos radique en el curioso paralelo con una reflexión específica por el modo de ser del animal. Frente a la estética moderna que tenía como eje fundamental un sujeto productor y un sujeto de experiencia, el advenimiento del problema de la animalidad en relación con el arte parece responder de un modo inédito al desdibujamiento de las esferas que la estética clásica distinguía como categorías escindidas para el análisis de la obra de arte; el autor, la obra, el espectador. Este aspecto, que mantiene con la noción de "vida" vínculos estrechos, permite tender puentes hacia uno de los debates actualmente más álgidos: aquel en torno al concepto de "biopolítica". En este trabajo nos proponemos recorrer las líneas que permiten componer una estética del arte en términos de devenir-animal, como correlato del ascenso del concepto de "vida" como centro del debate político.

1. HACIA UN PUEBLO NO SUBJETIVO

El problema del vínculo entre arte y política a principios del siglo XX parecía debatirse aún en el marco de la ontología de la estética moderna. No sólo parecía fundamental saldar cuentas con el concepto de autonomía[1], sino que, a su vez, sus programas aparecen ligados a un proyecto histórico o revolucionario que parece depender de la afirmación de la existencia de un pueblo sujeto de la historia, pueblo que debía ser interpelado, visibilizado, concientizado, en cualquier caso, pueblo que podía ser sujeto de la acción política. En este sentido se ha señalado a menudo la continuidad entre las vanguardias históricas y la tradición –moderna– a la que aparentemente se oponían. Recordemos en este sentido la crítica de Lyotard a propósito de esta cuestión: "No hay diferencias fundamentales entre un manifiesto de vanguardista y un programa de estudios de la Escuela de Bellas Artes, si se los examina según esa relación con el tiempo. Tanto uno como el otro son opciones relativas a lo que es bueno que suceda ulteriormente."[2] Deleuze, por su parte, al analizar la situación del cine político a partir de la posguerra[3], también lo opone a un cine que llama "clásico" en íntima relación con una configuración de la historia en la que la vanguardia era entendida justamente como vanguardia en el camino hacia el progreso.[4] De algún modo, lo que cambia en el cine de posguerra es que el sujeto revolucionario queda desarticulado. Si el yo se ausenta también el sujeto revolucionario colectivo señalado idealmente en el pueblo se desdibuja, y en su lugar aparece una multiplicidad de minorías, no ya un pueblo que podría actuar bajo el modelo del sujeto de la política, sino una multiplicidad de pueblos, una multitud. Es por ello que el vínculo entre arte y política no se despliega ya sobre un supuesto pueblo existente que necesita herramientas para desarrollar plenamente su autorrepresentación. La noción de un sujeto, y con él la de individuo, como materia de la construcción política, parece haber dejado lugar a conceptos más amplios como "vida" o "multitud". ¿De qué manera puede leerse, entonces, frente al retroceso de la noción de sujeto y el ascenso de la noción de vida, el problema del arte en la actualidad?

Quizás no debamos apresurarnos a cambiar la orientación de la pregunta y avanzar más lentamente. En "El artista como etnógrafo"[5] Hal Foster comenta el clásico texto de Benjamin "El autor como productor". Allí Benjamin exhortaba al artista a ocupar un lugar imposible: alinearse con el proletariado. El artista debía interrogar su propio lugar en la estructura eco-

1 En este sentido, las controversias Adorno-Benjamin y Benjamin-Lukacs, dan cuenta de la centralidad del concepto.

2 J.-F. Lyotard, "Lo sublime y la vanguardia" en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo,* Manantial, Buenos Aires, 1998. p. 97

3 Utilizo aquí la terminología "cine de posguerra" en lugar de "cine moderno", que es la que utiliza Deleuze, para evitar confundirlo con lo que en los párrafos anteriores hemos llamado estética moderna.

4 Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986. p. 286

5 Cf. Hal Foster, "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

nómica, y superar a través del concepto de producción la oposición forma-contenido tal como se presentaba problemáticamente en las teorías lukacianas. Este problema respecto del lugar político del artista reaparece en el arte de los '80 y los '90, y es lo que Foster señala al recurrir a la figura del "etnógrafo". El paso del "productor" al "etnógrafo" es de algún modo el testimonio de cierto fracaso y de cierta fisura que aún encontramos en la cuestión del arte político. Se ha pasado, como indica Foster, de un término económico a uno cultural, es decir, de la alianza con las fuerzas productivas, con el trabajador, a la alianza con el siempre más difuso otro que permite pensar bajo una misma lógica desde las minorías sexuales, religiosas, mestizas, etc., hasta los excluidos del sistema productivo. Esta complejidad del espacio exterior con el que se busca una alianza conlleva una serie de peligros. Entre ellos, quizás el más grotesco, el de un racismo implícito en la determinación de lo que se considera como otro, o respecto de quienes es necesario denunciar su exclusión y exigir su igualdad. Pero también, quizás más sutil, el del complejo lugar que el artista ocupa en relación con el colectivo, minoría, o grupo al que se acerca, respecto de la delegación de la verdadera acción política en ese otro, cuya futura determinación subjetiva lo constituiría, en algún momento futuro, y quizás con ayuda del artista y su mecenazgo ideológico, en sujeto revolucionario. La intervención de Foster ilumina la dificultad para deshacerse de los cánones modernos de subjetivación política, que funcionan como obstáculos para pensar la radicalidad de los conceptos que la filosofía contemporánea ha construido contra la vieja modernidad.

Deleuze ha visto claramente este problema en relación con el cine del tercer mundo. Respecto de las diferencias entre el cine clásico y el cine de posguerra, habría que señalar en primer lugar que el cine político de posguerra "sabe mostrar que el pueblo es lo que falta".[6] Mientras que en el cine clásico "el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, juzgado, aun ciego o inconsciente", la premisa del cine moderno debería ser, para Deleuze "El pueblo ya no existe, o no existe todavía… 'el pueblo falta'". El objetivo de este cine no es convocar a un pueblo que ya está ahí (al que sólo hay que despertar, concientizar, desalienar), sino mostrar la falta del pueblo. En todo caso, el cine político moderno apuesta por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia. Es Klee quien enuncia la fórmula: "Nos falta esta última fuerza. A falta de un pueblo que nos lleve."[7] Esta constatación es quizás más evidente en el Tercer Mundo porque la identidad colectiva de los pueblos es desde siempre una entidad problemática. Más bien lo que hay allí, antes que una identidad común, son minorías perpetuas y a menudo en lucha.[8]

6 G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, ed. cit. p. 286

7 P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 33.

8 De lo que se trata entonces, para este cine, según Deleuze, es "contribuir a la invención de un pueblo" G. Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2,* ed. cit., p. 288

2. LITERATURA MENOR Y ANIMALIDAD

Pero la interpelación de un pueblo presente frente a la necesidad de inventar un pueblo que falta, no es la única diferencia entre el cine clásico y el de posguerra. La segunda diferencia nos interesa particularmente y es la que concierne a la relación político-privado. Para Deleuze es Kafka quien ha pensado con mayor claridad esta cuestión, ya que en él aparece como preponderante la imposibilidad de subjetivación colectiva. No es posible un sujeto colectivo porque tal concepto implica suturar dos órdenes en principio separados: el orden de lo privado y el orden de lo público. En Kafka se trata del ascenso de lo colectivo como efecto de la disolución del sujeto como individuo. Sin sujeto de propiedad, la enunciación es necesariamente preindividual y emisora de enunciados colectivos. Los sujetos que hablan enuncian en lo privado el índice de lo común[9].

De algún modo, esta enunciación colectiva es la contracara de la "toma de consciencia" moderna. Y particularmente en el caso de Sudamérica, una toma de consciencia que quedaría descalificada en función del vínculo que establece con el intelectual.[10] De hecho, el intelectual se encuentra siempre en el callejón sin salida de intentar recolonizar al pueblo, darle sus discursos, jugar el rol de vanguardia iluminada. Deleuze, a partir del análisis de Glauber Rocha, encuentra una salida: "tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de 'ficcionar', de 'leyendar' o de 'fabular'"[11], una simulación creadora que devenga memoria de un pueblo.

Esta *simulación creadora* es quizás la que pone en juego Kafka en sus cuentos. Cuentos en los que, sabemos, el animal aparece como objeto central de la fabulación. Al contrario de lo que sucede en las fábulas esópicas, el animal aquí no es metáfora de nada. "Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. (...) La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible."[12] Si los animales hablan no es para alimentar una máquina antropológica, sino para alimentar una máquina simuladora que entra en una zona de vecindad con el animal, que hace que la lengua devenga animal al demorarse en esa frontera. En las entrevistas grabadas junto a Claire Parnet, editadas en video luego de la muerte de Deleuze como *Abecedario*, Deleuze indica que cuando el escritor se embarca en la tarea de la escritura, necesariamente se embarca en una enunciación colectiva. Nunca se trata de los problemas privados sino de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe "por", "en lugar de", por ejemplo, el animal. "El

9 Cf. G. Deleuze y F. Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure, Ed. de Minuit, París, 1975. Cap. III
10 Cf. G. Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, ed. cit. p. 289.
11 *Ibídem*. p. 293
12 G. Deleuze, "La literatura y la vida" en *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996. p. 11

animal coincide con el objeto por excelencia del cuento, según Kafka: tratar de encontrar una salida, trazar una línea de fuga"[13]. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. "Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población."[14]

Hay dos motivos centrales en la estética que se desprende del libro sobre Kafka, la minoridad y el pueblo. En el tercer capítulo de *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari abordan de frente el tema central del libro: ¿qué es una literatura menor? Se nos indica que en primer lugar, la literatura menor no es la literatura de una lengua menor, es decir la literatura *de* una minoría, sino lo que una minoría *hace* en una lengua mayor. Es decir, es necesario que la lengua mayor se vea afectada por un coeficiente de desterritorialización que la arrastre y la convierta en una lengua artificio, lengua decorado, lengua escenario. En segundo lugar, es necesario notar que en la literatura menor todo es político. Lo político no es aquí escenario para el desarrollo de una historia individual, más bien al revés, toda individualidad se desarma ante esta contaminación política de los enunciados. En tercer lugar, y como correlato de lo anterior, todo toma valor colectivo. La acción del escritor no es una enunciación individual sino siempre ya una enunciación común. Lo "menor" se define como las condiciones revolucionarias de cualquier literatura mayor o establecida. Frente a la utilización mítica y simbólica de una lengua, se trata usarla intensivamente.

Los ejemplos de Kafka que Deleuze y Guattari toman son curiosos, las *Investigaciones de un perro* y *Josefina la cantora o el pueblo de las ratas*. En ambos casos se juega el vínculo de un pueblo con la música, donde la música es de algún modo el lugar de la excepción, excepción del fuera de la ley, excepción de un hacer que es *casi* lo mismo que lo que todos hacen pero que tiene una *pequeña*, *imperceptible* diferencia. Pero a la vez, los animales en los cuentos de Kafka mueren, *saben*, diríamos, morir. Pueblo y muerte, pueblos que aceptan trágicamente un vínculo con el arte que los pone en contacto con el peligro y que también muestra una potencia inhumana: aquella de vivir la muerte. Si, como indicaba Blanchot, la literatura nos habla de la imposibilidad de morir, de algún modo los cuentos de Kafka donde los animales mueren trazan una zona de vecindad con ese saber animal que el hombre ignora: morir dignamente.

13 Cf. G. Deleuze y F. Guattari, Kafka. *Pour une littérature mineure*, ed. cit. p. 54
14 *Ibídem*.

3. LA RATA CANTANTE: SOBRE LOS DEVENIRES MUSICALES

"Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones"[15] es un título que nos adelanta el centro de la cuestión: el análisis de la rata cantora parece abrir una particular comprensión de ese "pueblo de los ratones". El cuento parece afirmar en principio el destino trágico del arte, su necesaria incomprensión e incomprensibilidad, su inutilidad y al mismo tiempo su seducción. El canto de Josefina encarna, en este sentido, los caracteres clásicos del canto, particularmente su potencia de encantamiento. "No hay a quien su canto no arrebate" (p. 94) –nos dice el narrador. Pero, a diferencia del pueblo de configuración romántica, éste es un pueblo más bien poco afín a los destinos gloriosos y menos aún a las loas metafísicas. El arrebato nada tiene que ver con la experiencia estética moderna, nada con una apreciación del canto. El pueblo de los ratones "no es amante de la música" (p. 94), y su modo de existencia no les permite algo así como una elevación o éxtasis estético. De hecho, se nos aclara, la cuestión estriba en el carácter no extraordinario de ese canto, no es que el canto de Josefina haga patente algo del orden de la belleza, de lo sublime o de cualquier categoría que nos permita describir con justeza el carácter singular de la experiencia estética. Más bien, lo que caracteriza el canto de Josefina es su cercanía al chillido más común, aquel que podría considerarse como la "aptitud artística" del pueblo de los ratones, aunque, como señala el narrador, no se trata tanto de arte como de una "expresión vital" (p. 95). Se juegan aquí quizás las cartas del problema del arte que parece denegar el espacio del sujeto como base de su fundamentación. Lo que el artista hace, al fin y al cabo, no es nada demasiado extraordinario, no es nada que cualquiera no podría hacer, pero toca, sí, cierto orden de lo "vital", y ese umbral que no termina de separar lo común de lo extraordinario, sin embargo, arrebata. Josefina canta, pero su canto no se distingue del chillido de cualquiera, o más bien, se distingue pero por sus fuerzas exhaustas, es "diferenciable por cierta delicadeza o debilidad" (p. 96), su chillar es más débil que el de por ejemplo cualquier trabajador que chilla toda la jornada. He aquí la cuestión, lo arrebatante es que "[a]un en el caso de que se tratase sólo de nuestro cotidiano chillido, entonces empezamos ya por encontrarnos con la rareza de que alguien se coloca en trance de solemnidad para no hacer nada más que lo habitual." (p. 96) No se trata del arrebatamiento ante lo extraño. El pueblo de los ratones no desconoce la música, de hecho, tienen una tradición musical, pero les es en cierto modo indiferente, así como tienen una historia de héroes y muertos, que olvidan sistemáticamente. La urgencia de la vida cotidiana rasga los pedestales de la historia, el arte y la filosofía. El asedio permanente del peligro, la velocidad de una vida cuyas edades oscilan entre la insignificancia ("nuestro pueblo no sabe qué es ser joven, y apenas si tienen un insignificante periodo de niñez" p. 103) y la simultaneidad ("nuestro pueblo no es solamente infantil, es

15 F. Kafka, *Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones, en Relatos completos*, Vol. II, Buenos Aires, Losada, 2005. En adelante indicamos entre paréntesis las páginas correspondientes a las citas de acuerdo con esta edición.

también prematuramente viejo" p. 104) Un pueblo que parece haber entrado en un estado de huida permanente, sin demasiado tiempo nunca, pero sin dejar de huir. Aunque sólo Josefina parece poner pausa a la huida, aún cuando sea una pausa tumultuosa, temblorosa, vibrante: "para reunir en torno de ella a esta multitud de este nuestro pueblo que está casi siempre en movimiento, que se precipita a uno u otro lado por razones frecuentemente no muy claras, Josefina no necesita, por lo general, hacer otra cosa sino, con la cabecita echada hacia atrás, la boca entreabierta y los ojos entornados hacia lo alto, adoptar esa postura que indica que se propone cantar" (p. 99). Josefina canta "para oídos sordos" y "no espera verdadera comprensión" (p. 98). La relación entre el pueblo y Josefina, es "difícil de explicar", nos dice el narrador. El pueblo cree protegerla "al estilo de un padre" (p. 100), ella por su parte cree ser quien cuida del pueblo, su salvadora. Pero no hay aquí salvación posible, "es fácil hacerse el salvador de este pueblo que siempre se ha salvado solo", pero aún así, y en esos momentos de peligro, es cuando se torna necesario prestar oídos a Josefina.

La música aparece íntimamente unida a la problemática del devenir-animal. La meseta dedicada a los devenires en Mil mesetas, terminaba con un último apartado intitulado Devenir-música. En él, Deleuze y Guattari se preguntan cuál es el contenido esencial de la música, y responden: "la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, de un devenir-niño, de un devenir-animal."[16] El niño que juega, el niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad. O más bien, de atravesar el peligro de una línea de fuga que siempre bordea la posibilidad de ser línea de abolición. Si la música aparece aquí íntimamente unida a un contenido animal, es porque en la música se expresa el devenir no humano del hombre. Una fuerza desterritorializante que entre las artes quizás sea la más potente. Es esa fuerza, esa potencia la que permite explicar "la fascinación colectiva ejercida por la música, e incluso la potencialidad del peligro "fascista" (...): la música, tambores, trompetas, empuja a los pueblos y los ejércitos a una carrera que puede conducirlos al abismo"[17]. ¿No es esta la parábola kafkiana? Josefina encarna a la vez la potencia creadora de un pueblo, una potencia creadora por sobriedad, por debilidad, pero a la vez arrastra al pueblo a su mayor peligro. La música es quizás, de entre las artes, la que se vincule más peligrosamente con la anulación del sujeto, quizás la que se tome verdaderamente en serio la disolución de lo humano, y lo arrastre hacia una salida no humana. Los peligros están planteados: el arte que ya no tome al sujeto como fundamento se abisma sobre el problema de esta inhumanidad. Puede devenir fascista, y entrar en la línea de su propia destrucción, o puede ser creadora, tomando nuevas fuerzas a partir de la afirmación de ese afuera al que se abre. La música es en este sentido siempre ya una política, gracias a su potencia disolutiva. Es, paradójicamente, la actividad más razonable del hombre, como nos

16 G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 298.
17 Ibídem. p. 301

dice Deleuze comentando a Châtelet, porque asegura nuestro entorno y lo puebla de singularidades. Nos recuerda que la razón no tiene por función representar sino actualizar una potencia.[18] Escribir a -n, una de las máximas de Rizoma, alcanzar la salida a fuerza de sobriedad, alcanzar los pequeños devenires de la música como murmurando. Kafka lo precisa: "En ese chillido hay algo de la pobre, corta infancia, algo de la dicha perdida y que nunca se volverá a encontrar; pero también hay en él algo de la actual vida activa, algo de su alegría pequeña, incomprensible, y no obstante vigente e imposible de sofocar; y, a decir verdad, todo esto es expresado no de una forma imponente, sino con suavidad, como cuchicheando, en forma confidencial, a veces un poco quejumbrosamente" (p. 105)

18 Cf. G. Deleuze, *Pericles et Verdi. La philosophie de François Châtelet*, Ed. Minuit, París, 1996, pp.26-27

Figuras do deslocamento em "Por trás dos vidros", de Modesto Carone

Douglas Garcia Alves Júnior

O deslocamento da percepção, de diversos modos, é pressuposto já no título do livro de Carone, que reúne 48 contos e uma novela, porção significativa de sua produção ficcional entre as décadas de 1980 e 1990. A expressão "por trás dos vidros" aludiria tanto ao distanciamento do narrador face ao seu material quanto a uma atitude que o escritor solicitaria aos seus leitores: a de buscar um distanciamento reflexivo diante daquilo que será lido. Além disso, "por trás dos vidros" remeteria a uma posição deslocada dos personagens, das coisas, e das relações entre uns e outros, no universo de sentido constituído pelas narrativas. No que se segue, trata-se, por um lado, de uma tentativa de imersão no universo dessas narrativas, e por outro, de propor, ao final, uma breve reflexão a respeito dos sentidos de deslocamento com relação a dois conceitos centrais da estética, os de sublime e de expressão. Penso tentar fazer justiça, assim, à potência filosófica de uma obra densamente reflexiva.

A VIDA DAS COISAS SEM NOME

Inicio com os contos selecionados de *Aos pés de Matilda* (1980). Trata-se de um núcleo composto por cinco narrativas. Nelas, a exterioridade das coisas é posta em primeiro plano. Essa exterioridade é estendida ao corpo, ao outro, ao trabalho e à natureza. O processo da linguagem, nesses contos, delineia-se como uma tentativa de lutar contra a opacidade das coisas, confronto que se dá no pormenor, na descrição, a mais "objetiva" possível, dos mecanismos de estranhamento da adequação usual do sujeito ao mundo. A forma lingüística dessa luta dá um aspecto alargado ao deslocamento das coisas face ao sujeito, uma vez que se trata de uma prosa contida, econômica, que usa a ordem direta nas frases, prescinde de adjetivos e busca a precisão, no rigor paradoxal com que registra, por meio de expressões ambíguas, o desconcerto das coisas. O resultado final é a expressão da insuficiência dos esforços do narrador diante da desorganização de sentido da experiência imposta pela organização dos seres e da linguagem no interior do universo ficcional.

Os cinco contos são escritos em primeira pessoa, o que não significa que eles apresentem uma subjetividade que se assegura das suas experiências. O caso é bem outro. Em *Bens familiares*, assistimos à dissolução da regularidade da rotina do narrador, construída graças ao ritmo ordenado do trabalho e à concentração nos "números dos relatórios comerciais". Um grande relógio herdado, último vestígio dos "bens familiares", é o agente que promove o deslocamento dessa solitária organização psíquica e laboral, quando o mecanismo das suas badaladas sofre uma variação. A recordação do privilégio paterno da posse e uso do bem material impõe a ansiedade de tornar-se o seu proprietário "de direito", desencadeando uma ação completamente irracional do personagem-narrador. Transcrevo o fecho do conto:

> Tenho ainda presente que os metais e o esmalte branco formavam no conjunto uma cabeça – o rosto de um velho superposto ao meu. Surpreendido pela cena recuei instintivamente – o suficiente para agarrar a barra de ferro na mesa do centro. De posse dela avancei sobre a caixa e estraçalhei-a com meia dúzia de golpes. Ao ver o badalo de ouro deslizar no chão apalpei a minha carne e constatei com espanto que ela continuava sólida como antes (Carone, 2007, 47).

A inversão de subjetividade e atividade por parte do objeto relógio, e objetualidade e passividade, por parte do narrador, determina a construção do conto, na qual a recorrência temporal só pode dar-se como catástrofe. Uma catástrofe, no entanto, que poderia ter efeito libertador, na medida em que ao destruir o relógio, bem de família que o ameaça, o narrador constata a continuidade da sua carne. A permanência do real no tempo[1] é remetida não à consciência soberana e destacada das coisas, mas ao substrato material do corpo, à carne, invólucro e "caixa" do tempo. A relação entre o relógio-cabeça-rosto de ouro, sem corpo, e sujeito reduzido à reação instintiva e à corporeidade marca, de maneira especular, o deslocamento entre a subjetividade estranhada das coisas e a "coisalidade" viva dos sujeitos.

Essa reversão e aproximação entre coisas e sujeitos é também presente em "A força do hábito", em que o narrador-personagem se vê ligado organicamente à sua cama, e em "Matilda", em que os pés da amada se vêem fantasticamente destacados, como partes, e magnificados diante de um narrador conduzido progressivamente à impotência e ao isolamento. O gesto de defesa diante do poder desses pés é uma estratégia racional e irracional, ao mesmo tempo:

> Como defesa eu me concentrava ao máximo para transformar em abstração o conjunto de seus movimentos. Eles se duplicavam no espelho com a agudez de um sulco; enquanto isso eu me apegava como podia à tarefa de esvaziá-los de sentido. Aos poucos no entanto

1 A continuidade do real corresponde ao "princípio da permanência da substância", em Kant, *Crítica da Razão Pura,* "Analítica dos princípios", a primeira das "Analogias da experiência", que é formulada da seguinte maneira: "Em toda a variação dos fenômenos permanece a substância, e o quantum da mesma não é aumentado nem diminuído na natureza", no sentido de que o conceito puro de substância designa o "permanente, unicamente em relação com o qual podem ser determinadas todas as relações de tempo nos fenômenos", isto é, "é o real do fenômeno que enquanto substrato de toda a variação permanece sempre o mesmo" (B 225).

> minhas resistências desabavam: atormentado pela multiplicidade de braços e pernas eu me atirava na cama observando o risco de meu pulo no ar (Carone, 2007, 60s).

Aqui se percebe como o deslocamento aludido na expressão "por trás dos vidros" se converte em procedimento central nas narrativas de Carone. O gesto da *abstração* comparece em vários planos: nos pés de Matilda duplicados no espelho, na insuficiente tentativa do narrador de resistir à dominação erótica do corpo – corpo abstraído, reduzido aos pés – da amada, no distanciamento interno do narrador que se atira à submissão erótica e observa-se no ato. A aproximação dos pés da amada é figurada como uma experiência de estremecimento do sujeito, próxima ao sublime[2]: "ao divisar os picos de gelo a tão pouca distância dos meus cílios eu me entregava ao pavor a ponto de perder a voz" (idem, 61).

A experiência de desorganização de sentido é ampliada ao espaço onde o narrador-personagem habita, que passa a ser o lugar de uma multiplicação desordenada de "objetos familiares", que "tinham o aspecto sinistro das coisas sem nome". Objetos que desafiam a definição, que "tinham o ar de coisas esquecidas" (p. 63), alheias a qualquer contorno estável e funcionalidade, "coleção ruidosa de coisas imprestáveis" (p. 64), que ganham vida e disputam o lugar com os personagens no apartamento. O narrador tenta interpretar essa proliferação de coisas a partir da vida erótica infantil de Matilda, organizada em torno de um boneco, presente paterno que lhe proporcionara "felicidade indescritível" (p. 65). A interpretação, uma vez pronunciada, tem o efeito desejado: as coisas, uma vez narradas a sua história, perdem a sinistra força vital, e deixam de imperar sobre os personagens.

Ao registrar que "vivi com Matilda a estranheza do usual" (p. 66), o narrador alude ao deslocamento entre o sentido habitual e o não-sentido que irrompe "por dentro" da conformação regular das coisas. Uma série de eventos é narrada a partir daí, nos quais o denominador comum é o isolamento dos amantes em relação ao mundo e a recorrência do poder erótico de Matilda como instância de atração e horror para o narrador, que cada vez mais assume uma figura de desamparo infantil para assegurar-se da permanência de seu objeto erótico. O ciclo avança até a ruptura final. Como não pode conjugar o inominável de Matilda com sua própria busca de regularidade e abstração, o personagem narrador recua, afastando-se, por fim, da vista terrível e erótica dos seus pés. Se, de início, o narrador se incumbira de tentar "esvaziá-los de sentido" (de dominação erótica), seu último gesto é a resignada fuga diante do não-sentido desses pés, constatada a "impossibilidade de contemplá-los com isenção, pois

2 Cf. os exemplos kantianos do sublime, tanto nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* – onde Kant remete o sentimento do sublime a "uma altura elevada é tão sublime quanto uma profunda depressão, só que esta acompanha uma sensação de assombro, aquela, de admiração" ("Primeira seção", p. 22) – quanto na *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde se lê: "rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, ameaçando com relâmpagos e estampidos (...) tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder (...) de bom grado denominamos estes objetos sublimes" (CFJ, §28, 104).

minha tendência natural era uma casa térrea cercada de jardins" (p. 80). Essa fuga tem sabor de derrota, mesmo da perspectiva de uma razão prudencial que triunfa. No fim das contas, o corpo de Matilda permanece exterior, dissociado e opaco. O narrador-personagem não consegue aproximá-lo pela linguagem, subjetivizá-lo. Ele permanece como objeto sem nome.

O INCÔMODO DE EXISTIREM OUTROS CORPOS

Os contos reunidos a partir do livro *As marcas do real* (1979) são dezoito, e trazem, em seus títulos, a evocação de filmes, músicas e livros, como em "Mabuse", "Noites de circo", "Águas de Março", "Sagração da Primavera", "Eros e civilização", e "Crime e castigo". São quase todos narrativas curtas, compactas, de uma a três páginas. A economia e a concisão de "Aos pés de Matilda" também é marcante nessas peças densamente construídas. Ressaltam a virtual ausência de metáforas, o apego ao registro da qualidade material dos objetos descritos – sua dureza, frieza, brilho – de par com a descrição precisa da coreografia dos gestos dos personagens. Esse aspecto de precisão descritiva é marcado desde a frase inicial de cada conto, que situa o tempo (conquanto indeterminado) da ação em relação ao registro do narrador. Tempo que será posto à prova, estranhado, por meio de processos ora de paralisia, ora de compressão, ora de dilatação e fusão, na construção das narrativas.

A forma dos contos, assim, opera por meio de um princípio de "desmoronamento" da narrativa, de espacialização do tempo, que constrói uma justaposição de planos temporais, de identidades pessoais e de gestos corpóreos. A forma, nesse sentido, radicaliza um processo de *abstração*, particularmente de dissociação entre o vivido e a consciência da ligação deste vivido a um "eu". Como se fosse sem sentido o que Kant chamou uma vez de "unidade originária da apercepção"[3], estes contos "põem em cena" a dissociação entre sujeito e experiência, a estranheza do corpo próprio e o terror persecutório diante do outro.

No conto "Crime e Castigo", a personagem "Milena" é apenas um nome, um rosto, uma voz, um gesto irracional, figura sem qualidades que se contrapõe abstratamente à consciência do narrador, que está no "escritório", e é confrontado com aquela que vem cobrar uma espécie de dívida, do fundo do tempo. Cito:

> Minha angústia agora aderia aos movimentos do seu tronco, uma vez que dali partiria a consumação de toda e qualquer providência: a espada começou a subir resplandecente à altura do peito e desceu seca sobre os meus punhos. Escutei o barulho do metal nos ossos enquanto o sangue espirrava em cima do tampo de madeira: o mais curioso é que me distanciava da cena para vê-la através da janela. Creio porém que a experiência foi fecunda, pois ao enxergar as mãos decepadas fui invadido pelo alívio de quem espia conscientemente a

3 Cf. Kant, *Crítica da Razão Pura*, § 16 da "Analítica dos conceitos": "o *eu penso* tem que *poder* acompanhar as minhas representações; pois do contrário seria representado em mim algo que não poderia de modo algum ser pensado, o que equivale a dizer que a representação seria impossível ou, pelo menos para mim, não seria nada" (132B).

> própria culpa (Carone, 2007, p. 172).

Conquanto "angústia" e "culpa" remetam à idéia de um horizonte fundamental das disposições existenciais, penso que uma leitura "existencial" dessa narrativa é desautorizada pela sua própria dinâmica. Os poucos gestos dos personagens parecem inscritos numa seqüência fatal, anterior às suas decisões, o que é indicado pela construção do todo. Com efeito, se decompusermos a "cena", como o narrador a chama, teremos a seguinte seqüência: 1. Milena chega com uma espada na mão e fica parada à frente do narrador: ela fala, mas não sabemos o quê, o narrador não a compreende: "da boca a voz jorrava como um punhado de pregos (...) tinha presente que não podia entender as queixas de Milena porque já não me lembrava do seu código pessoal" (idem, p. 171); 2. o narrador se levanta e lhe oferece um cigarro, e, dispondo-se a ouvi-la, lhe indica uma poltrona ao seu lado; 3. Milena o chama "pelo apelido de juventude" e o empurra, o que o faz cair na cadeira de onde se levantara; 4. O narrador-personagem fica imóvel e passivo, assistindo com distanciamento, como se fosse uma cena exterior ao "eu", o decepamento de suas mãos pela espada de Matilda; 5. Ele reflete sobre o sentido do ocorrido, interpretando-o como expiação/espiada da culpa, que não é nomeada e elaborada, mas apenas *indiciada* pelo sangue espirrado, pelo "barulho do metal nos ossos" e pelas "mãos decepadas". O quadro estático, a temporalidade interrompida no evento traumático da mutilação, dá o fecho à narrativa, encerrando-a num abismo de sentido com o qual o narrador tenta se reconciliar, na figura da culpa e da expiação/espiada "através da janela".

A fragmentação do tempo, decomposto em partes isoladas, destituído de qualquer referência contextual, seja a um passado, seja a um futuro projetado que desse sentido ao presente, tem no corpo mutilado, cortado, uma figura forte que previne o leitor de pensar em uma totalidade ao alcance da mão, seja na figura de um fundamento originário, seja na de uma destinação providencial. Aqui, abstração combina com fechamento, impermeabilidade e enrijecimento na constituição do sujeito da narrativa como agente individualizado.

No conto "O cúmplice", esse processo de fechamento é interiorizado, por assim dizer, ao passar para a problematização extrema da autocompreensão do narrador como um "eu" estável e individual. Desde o início do conto, o narrador alude a um "ele", que "vive à minha sombra", e que é percebido da seguinte maneira: "as semelhanças entre mim e ele são tantas que anulam os contrastes mais notórios: quem olha de fora imagina que somos a mesma pessoa" (Carone, 2007, p. 175). À primeira vista, desse modo, ainda que confusamente, o narrador dá mostras de ser capaz de distinguir perspectivas de primeira, segunda e terceira pessoa, mas essa impressão é desmentida logo na frase seguinte: "É claro que isso não passa de uma ilusão". Este "ele" possui um saber sobre o "eu" do narrador, que sofre com um "dente podre e dolorido", que o aflige intermitentemente como o signo irredutível de sua negatividade apassivadora. O "ele" aparece quando a dor de dente aparece, e some quando ela some. Decidido

a "agir", o narrador depara-se com uma espingarda, bem de "inventário de família", que lhe evoca imediatamente o pai, "comandando de longe o trabalho dos homens" (idem, p. 176). Esse distanciamento temporal e de poder social entre pai/homens que trabalham sob mira de arma/ filho com dente podre, dá confiança ao narrador, a de que conseguirá distanciar-se e comandar o "ele" ameaçador. Cito:

> Mesmo assim tive que desferir um soco na cara, à altura do dente lesado, para que a dor o chamasse à minha presença. Sem dúvida o baque foi forte demais – ele só faltou pular no meu pescoço. Eu percebia nitidamente que a minha única chance era a agilidade mental. Foi o que aconteceu: acuado pelo pavor, apertei os dois gatilhos de uma só vez, a mira voltada para o meio da testa. Confesso que nem de longe imaginava a potência da arma: o duplo disparo espatifou os vidros e eu cai no chão com o coice do recuo. Quando superei o susto, vistoriei o espaço aberto à minha frente: nada que não fosse a fumaça expelida pelos canos (idem, p. 176).

Dada a confusão de identidades estabelecida desde o início do conto, "a mira voltada para o meio da testa" é uma expressão que joga o leitor na indeterminação sobre de *quem* é essa testa, se do "eu" ou do "ele". A violenta ação, que o leitor, por fim, assume ser iniciativa do "eu", não afasta a ameaça. Próximo como uma dor física que pode voltar a qualquer hora, o "ele" neutralizado na "fumaça expelida pelos canos" da espingarda, não se esvaiu de todo. Ele permanece na forma da dúvida irredutível do narrador: "Quem convive com os seres da noite sabe muito bem que eles se apegam à vida assim que nós os tornamos necessários". (idem, p. 177). Ao impedir o desenvolvimento de uma subjetividade autônoma, o "ele" construído em "O cúmplice" põe em cena a opacidade de uma violência social mais anterior, diretamente dirigida aos corpos e às relações de trabalho, condensada, como imagem, na efígie de um pai poderoso, mas perdido no tempo. Talvez aqui se torne claro o gesto do escritor, quando escolhe para epígrafe do livro uma citação de Adorno: "Quando mergulhamos em nós mesmos não descobrimos uma personalidade autônoma desvinculada de momentos sociais, mas as marcas de sofrimento do mundo alienado".

VERTIGENS DA ABSTRAÇÃO:

Minha leitura dos contos de Carone descobriu o princípio de *abstração* como a forma de construção narrativa que unifica as diversas figuras do deslocamento presentes em sua obra. A problemática *estética* da abstração remete aos conceitos do sublime, de mímesis e de expressão. A questão *social* da abstração remete, por sua vez, aos conceitos de valor, trabalho e reificação. Conquanto não possa desenvolvê-los a contento neste espaço, proponho justificar a seguinte hipótese de leitura, que articula estes dois planos: as narrativas de "Por trás dos vidros" expressam um processo social de abstração da experiência subjetiva, isto é, elas

expressam o modo como a dinâmica social capitalista aparece aos sujeitos como totalidade opaca e sem sentido. Em outras palavras, a forma social apareceria aos sujeitos como uma pura imagem de poder, de violência potencial, deslocada em relação a toda medida humana. A abstração em curso na história mundial do capitalismo tardio, assim, inscreveria as "marcas do real", para usar o título de um dos livros de Carone.

No que se segue, discutirei o conceito kantiano de sublime, e o modo como este pode ser entendido a partir de uma perspectiva dialética contemporânea. A seguir, remeterei ao conceito de expressão em Adorno, para mostrar como o trabalho de Carone é o de uma mímesis rigorosa da abstração capitalista em curso, mímesis que se constitui a partir da categoria de expressão estética da dominação da natureza.

O conceito de sublime tem uma longa história na estética filosófica, que não pretendo recuperar aqui, mas tão somente comentar um dos seus momentos, a saber, o autor mais influente dessa tradição, Kant. O sublime kantiano é plenamente desenvolvido na *Crítica da Faculdade do Juízo*, na seção "analítica da faculdade do juízo estética". No que nos interessa aqui, cabe ressaltar o sublime como experiência do sujeito diante da infinitude, da desmedida da *natureza* – Kant não pensa o sublime como algo ligado à arte –, tanto em termos de grandeza quanto de poder de aniquilamento. Essa experiência possui basicamente dois momentos: primeiramente, o de uma constrição das forças vitais do sujeito, diante da experiência terrificante da magnitude da natureza, a qual é acompanhada de confusão cognitiva, advinda da impotência da imaginação para apreendê-la, incapacitada, diante de seu poder e magnitude, de conduzi-la a conceitos. Nem mesmo é possível aqui o "livre jogo" de imaginação e entendimento, que não conduz a conceitos, mas permite o estabelecimento de uma harmonia entre as duas faculdades, na conformidade a fins "sem fim" (isto é, sem conceito de finalidade), característica da experiência subjetiva do belo. O segundo momento é o do que poderíamos chamar de uma "desarmonia harmônica", ou de uma "irreconciliação reconciliada" entre as faculdades do sujeito, a imaginação e – eis o passo decisivo de Kant – a razão. Com efeito, trata-se, para Kant, de conceber o sublime, nesse segundo momento, como experiência de distensão do sujeito, de efusão de suas forças vitais, na medida em que o terror do aniquilamento é superado por uma confirmação da potência de autoconservação do sujeito, diante das forças da natureza, poder este fundado na capacidade da *razão* para a autonomia, na *personalidade*, conceituada como absoluta independência prática do sujeito diante do inteiro mecanismo da natureza.

É em virtude desse caráter de "ausência de forma" do sublime que a tradição filosófica posterior, especialmente na contemporaneidade, valorizou o sublime como uma categoria central para se pensar a possibilidade de representação daquelas experiências-limite da guerra, da doença, da loucura e da morte. Não posso recuperar a riqueza desse debate, ainda em curso. Gostaria apenas de indicar que se pode pensar o sublime kantiano, numa perspectiva

dialética, histórico-social, como momento da consciência ocidental em que ela se depara com o limite da dominação subjetiva da natureza, isto é, com a "expressão sem imagem", poder-se-ia dizer, de um avesso sem nome do domínio instrumental, conceitual, finalístico, da natureza pelos seres humanos. Essa natureza não-dominada, não-idêntica ao sujeito, aparece como terrível, até mesmo monstruosa, mas, ao mesmo tempo, a consciência dá um passo atrás, e a conduz à identidade do sujeito livre da razão prática.

O sublime seria um índice de tudo o que é inarticulado, difuso e ameaçador para a unidade do sujeito. Em termos de uma dialética social, pode-se pensá-lo não mais, com Kant, como potência infinita da natureza, mas como potência aniquiladora e intransparente da "segunda natureza", isto é, da dominação global do capitalismo. Cito Adorno:

> a sociedade pode ser detectada – eu diria: até mesmo na pele – ao deparar com alguns modos de comportamento coletivo dotados com o *momento da inacessibilidade verbal*, sobretudo incomparavelmente mais fortes do que os indivíduos singulares que manifestam esses modos de comportamento, de maneira que, com um pequeno exagero, pode-se dizer que no sentido de Durkheim *a sociedade pode ser sentida onde dói*[4].

O registro estético desse caráter intransparente da dominação social, que atinge a constituição psíquica dos sujeitos ao modo do sofrimento e da rigidez, desafia a representação direta, a descrição naturalista. É isso que leva Adorno a escrever que "a não-liberdade consumada pode ser conhecida, mas não representada"[5]. Aqui é o momento para tentar desfazer dois equívocos que rondam as interpretações apressadas da estética de Adorno, a que afirma que ela é baseada numa rejeição abstrata da mímesis, e a outra, oposta, que assegura ela ser uma estética historicamente data, pois baseada em uma concepção tradicional de mímesis.

Em primeiro lugar, a crítica da mímesis que Adorno desenvolve, sobretudo na *Dialética do Esclarecimento*, tem um alvo bem preciso: é a mimeis submetida à razão instrumental, administrada, vigente tanto nos mecanismos racionalizados da indústria cultural quanto na propaganda fascista. Adorno insiste em indicar que o naturalismo da indústria cultural implica, na verdade, uma concepção empobrecida de mímesis como duplicação do existente, enquanto que os traços miméticos aproveitados pelo fascismo, especialmente o anti-semita, são manifestações arcaicas de uma relação violenta com o orgânico, que impede o desdobramento da mímesis, se a entendemos como relação de permeabilidade e busca de simetria entre sujeitos, e entre estes e a natureza.

Isso não implica que Adorno deseje vincular sua estética a uma concepção tradicional de mímesis, anterior a toda problematização deste conceito desde o século XIX, a todo o amplo

4 Adorno, *Introdução à sociologia*, p. 115 (grifos meus – DGAJ). Cf. também, no mesmo livro, p. 207.

5 *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Bicca, revisada por Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992, aforismo 94, p. 127. No original: "Vollendete Unfreiheit läßt sich erkennen, nicht darstellen" (*Minima Moralia*: Reflexionen aus dem beschädigten Leben: In: *Gesammelte Schriften*, Volume 4. Frankfurt: Suhrkamp, 19p. 165).

questionamento da concepção de arte como imitação da natureza. Diversamente, trata-se de pensar a mímesis como expressão do não-idêntico, e, nesse sentido, da afinidade entre sujeito e natureza, bem como da condicionalidade da razão prática. Temas longamente desenvolvidos na *Dialética Negativa*, na *Teoria Estética* e no curso *Problemas de Filosofia Moral*.

Para finalizar, gostaria de indicar a profunda afinidade dos contos de Carone com a concepção renovada de sublime, desenvolve na *Teoria Estética*. Um sublime renovado pela noção adorniana de razão como natureza transformada, e de sujeito como entrelaçamento de materialidade e racionalidade. Cito:

> A ascendência do sublime confunde-se com a necessidade da arte não triunfar sobre as contradições fundamentais, mas de as combater em si até o fim; a reconciliação não é para elas o resultado do conflito, mas apenas *que este encontra uma linguagem*. Mas o sublime torna-se deste modo latente[6].

Encontrar uma linguagem para o que se perdeu, a é outra maneira de dizer que esse tipo de arte persegue a utopia na prospecção do desfigurado. Daí a seriedade e a importância dos contos de "Por trás dos vidros".

6 Adorno, *Teoria Estética*, p. 223 (grifo meu – DGAJ). No original: „Die Aszendenz des Erhabenen ist eins mit der Nötigung der Kunst, die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen; Versöhnung ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig noch, daß er Sprache findet. Damit wird aber das Erhabene latent".(Ästhetische Theorie. In: *Gesammelte Schriften*, Volume 7. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p. 294).

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. Ästhetische Theorie. In: *Gesammelte Schriften*, Volume 7. Frankurt: Suhrkamp, 1972.

_____ . *Minima Moralia*: Reflexionen aus dem beschädigten Leben: In: *Gesammelte Schriften*, Volume 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

_____ . *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Bicca, revisada por Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992.

_____ . *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____ . *Introdução à sociologia*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CARONE, Modesto. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Coleção Os pensadores).

_____ . *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

_____ . *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Fios soltos: Waly Salomão visita Hélio Oiticica

Flávio Boaventura

os fios soltos do experimental são energias q brotam
para um número aberto de possibilidades

Hélio Oiticica, *Experimentar o experimental*

São estruturas tão abertas, includentes e
de delicadíssima executabilidade. Multitrilhas. Multipistas.

Waly Salomão, *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros ensaios*

Waly Salomão, poeta polissêmico. Hélio Oiticica, artista poliedro. Dois tecelões epidérmicos condutores de fios estéticos soltos e desencapados, retroalimentados pela energia *trágica* enunciada por Nietzsche, qual seja, a *afirmação da aparência* como possibilidade renovada de gerar elementos de *heterogênese* e promover deslocamentos e entrelaçamentos produtivos entre a arte e a vida.

Este texto procura pensar a importância dos fluxos de caráter intersemiótico na poesia de Waly Salomão, bem como se propõe a mostrar em que medida ela pode ser entremesclada às produções de Hélio Oiticica e compreendida a partir da leitura de filósofos como Nietzsche e Deleuze. Considerando-se o alto teor conceitual[1] de suas produções, parece importante atinar para os diferentes aspectos filosóficos que elas frequentemente suscitam, tais como a *exuberância da alegria*, o *devir trágico* da vida e o próprio *fazer artístico*, entre outros. Com *exuberância da alegria*, por exemplo, já estou me referindo a um conceito explorado por Clemént Rosset, pensador francês que escreveu, entre outros livros, *Alegria, a força maior*.

1 De acordo com Manuel da Costa Pinto, a linguagem ígnea de Waly "desfaz identidades estáveis, normalizadoras, em benefício de um perpétuo devir filosófico que atende às exigências desse seguidor do pensamento antimetafísico...". In: PINTO. *Literatura brasileira hoje*, p. 41.

Quer dizer: de uma forma muito explícita, o tema da criação artística, bem como o das especulações filosóficas, estão muito presentes nas obras de Waly e HO. Vem daí, possivelmente, a vinculação de ambos com uma espécie de produção hiperbólica, "embaralhadora de registros e vozes". [2]

No caso específico de Waly, um sinal claro desse fluxo intersemiótico – "meândrico" – pode ser encontrado na entrevista por ele concedida a Adolfo Montejo Navas[3]. Nela, Waly vai assinalar que "Hélio e depois Lygia Clark, quando voltou de Paris, foram importantes para aumentar minha separação dos literatos. Eu nunca tive grandes aproximações de poetas e literatos, e sim de artistas plásticos...". [4]

Evidentemente, então, que não é obra do acaso o fato de sua antologia *O mel do melhor* (que ele próprio organizou) ter sido dedicada a Hélio Oiticica como prova de amizade e admiração – "Pedras de tropeço transmudadas em pedras de toque". [5] A identificação com Hélio é (to)tal e de tão efervescente intensidade que entre o poeta e o amigo "pedra noventa" a linha de fronteira se rompeu. Quanto a HO, que um dia diagramou e incentivou *Me segura q´eu vou dar um troço* (que doravante chamarei *Me segura*), ele recebeu, como homenagem e em troca, o mel melhor do poeta. Como bem disse Davi Arrigucci Jr., ao escrever na orelha de *Algaravias – Câmara de ecos*: "Agora Sailormoon (sic) aporta ao lugar do simulacro, o poeta feito máscara, persona em que o oco dobra e multiplica a voz do outro em timbre próprio e impróprio, espaço impreenchível em que escrever é vingar-se da perda". [6]

Contudo, sem as diferenças não haveria identidade, apenas repetição; vale dizer, ambos produziram uma poética de natureza fluida e incerta (o princípio da incerteza de que fala Deleuze), pois os dispositivos postos em prática podem falhar – afinal o terreno é escorregadio. Eis o risco constante da obra se desmanchar, espatifar-se em mil: o "perigoso talvez" anunciado pelo devir, tornado húmus, não demonstra nenhum tipo de interesse pela ideia platônica transcendental, mas sim pela imanência do que existe de forma mascarada "aqui embaixo" (o saber da escrita, diria Blanchot). O artista quer criar para além do bem e do mal: o ser é múltiplo (Heráclito), pode ser dito de diferentes maneiras, até mesmo porque o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível.

Tal como sublinhou Nietzsche, a tirania do racionalismo está muito aquém da vida: trágica, ela deve ser encarada como valor que multiplica, desconstrói e reconstrói outros valores. Este pensamento reverbera na poética de Waly e nas produções de Hélio, entre o lido e o vivido/experimentado, já que para ambos a invenção é uma saúde e seus (des)caminhos são acontecimentos nas fronteiras das linguagens.

2 PINTO, 2004, p. 41.
3 Cf. A poesia nômade de Waly Salomão. In: Revista *Cult*. Ano V, nº 51.
4 *Idem*, p. 7.
5 SALOMÃO, 2001, p. 7.
6 ARRIGUCCI Jr., 1996.

Tanto a confeitaria de Salomão quanto a de Oiticica parecem compelidas a envenenar toda determinação racionalista, e mostram-se aptas a dissolver toda sorte (nesse caso, azar) de congelamentos. Contra a petrificação que geralmente é imposta pela clausura dos cânones, eles permanentemente se refazem o tempo todo, potencializando uma *ação (est)ética* transitória, posto que inconclusa ou *work in progress*. Daí, portanto, a necessidade de um ritmo frenético, delirante – para "perfurar buracos", como queria Beckett – e ao mesmo tempo cuidadoso e burilado, despertando para o fato de que "o diabo faz seu ninho/ é nos galhos/ dos detalhes". [7]

Daí igualmente a necessidade radi(c)al para afirmar que, em matéria de inventividade, o mais importante pode não ser achar o fio do labirinto, mas manter-se vivo e alegre dentro e/ ou mesmo fora dele, fundindo caos e cosmos, criando o que Guattari denominou *caosmose*, quer dizer, são

> novas maneiras de ser do ser que criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança. Nada está pronto. Tudo deve ser sempre retomado do zero, do ponto de emergência caósmica. Potência do eterno retorno do estado nascente. [8]

Tal posicionamento sugere que seja realçado, aqui, o projeto de *transposição do modelo estruturalista* encampado por Waly e HO: fortalecer os conteúdos dos elementos significativos sobre os elementos estruturais. Quer dizer, "sobre cadeias de discursividade". [9]

Estamos diante de *bólides* que multiplicam a importância intersemiótica entre imagens – não as "imagens-espetáculos", pueris, triviais, coaguladas para facilitar a compreensão. O que neles interessa parece ser o subterrâneo, o enigmático reino das sutilezas provindas do entrecruzamento de vozes várias[10] embaralhando registros, portanto. – "Sob o signo de Proteu" [11]: transgressor, plural, performático, desassossegado.

Daí o mote da revista *Navilouca*. Trabalho fundamentalmente de conjunto e de caráter polissêmico, a revista, que teve única edição, chegou a agregar diferentes tribos: poetas, artistas plásticos, cineastas e músicos. Nessa *Stultifera Navis* embarcaram, por exemplo, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Duda Machado, Jorge Salomão, Ivan Cardoso, Luciano Figueiredo e Caetano Veloso, por um lado, e os poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, por outro. Entre outros. Um bando, enfim, *hipertransmultimídia* que aspirava à recusa "das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade, empenhados na experimentação radical de linguagens inovadoras como estratégia de vida". [12]

7 SALOMÃO, 2000, p. 19.
8 GUATTARI, 1992, p. 119.
9 GUATTARI, 1992, p. 73.
10 Não será demais assinalar que esta ideia já nos remete irremediavelmente a outras duas obras de Waly: *Algaravias* – Câmara de ecos e *Armarinho de miudezas*.
11 SALOMÃO, 1983, p. 9.
12 HOLLANDA, 2004, p. 71.

Daí, também, a dissolução e a superação da procura por uma identidade fixa e monolítica, e também um elogio rasgado dos diferentes simulacros que se amalgamam. Afinal, como diria o próprio Waly, era mesmo preciso mudar a linguagem para mudar a vida, urgia viajar "dentro e fora da BR", [13] ora pelo asfalto, ora pela estrada batida de terra. Trafegando em permanente ziguezague, sem paradeiro. *Delirium ambulatorium*. Enfim, produção para olho-míssil e não para olho-fóssil, como bem lembrou o poeta Antonio Cicero [14] aludindo ao próprio Waly. Publicada em 1972, a revista – conjunto de aforismos, vozes, máscaras – opta por uma substituição das fórmulas binárias gastas (gêneros fronteiriços), atuando em prol de mutações genéticas, estéticas, ético-políticas.

Ou seja, não ser monolítico imprime certo *modo* de ser "do contra", de remar na contramão das marés. Esses *deslocamentos* e *atravessamentos* atiçam uma possibilidade renovada de gerar elementos de *heterogênese*, forjando invenções feitas de intensidades movediças, executadas sob a batuta de um *novo tipo* de razão ou lógica, como vai dizer Deleuze:

> (...) contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irredutível multiplicidade. "Eu é outro" substituiu Eu = Eu. [15]

O que está em jogo definitivamente não é uma preocupação com algum "verídico", a busca de uma "essência", ou muito menos uma crença obcecada por alguma qualquer tipo de "culminância". Tudo vira circuito, como em um jogo entre artista e participante: há uma cadeia de *falsos* transfigurados uns nos outros, revelando uma espécie de aposta na *inocência do devir* [16].

Quer dizer, o reino das aparências não procura nenhuma verdade "mais profunda", pois elas próprias revelam-se não-verdadeiras, tal como torna a afirmar Deleuze:

> E sem dúvida o devir é sempre inocente, mesmo no crime, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir. Mas só o bom se deixa esgotar pela vida em vez de a esgotar, colocando-se sempre a serviço do que renasce da vida, do que metamorfoseia e cria. Ele faz do devir um Ser, tão proteiforme, em vez de arrojá-lo no não ser, do alto de um ser uniforme e paralisado. [17]

Cabe ressaltar que esse "bom" protagoniza uma vida emergente, que sabe se metamorfosear a partir das forças que encontra, e que sempre cria outras e mais elevadas potencialida-

13 SALOMÃO, 2003a, p. 72.
14 Cf. CICERO. "A falange de máscaras de Waly Salomão", In: *Me segura q'eu vou dar um troço*, 2003a, p. 28-55.
15 DELEUZE, 2005, p. 163.
16 *Inocência do devir*, nos termos de Nietzsche, significa para além de "bem" e "mal", ou seja, num sentido *extramoral*.
17 DELEUZE, 2005, p. 173.

des de vida. Pois o devir é a "potência do falso na vida, a vontade de potência" [18] operando na recriação de outros *valores* e *forças*.

Também não custa lembrar que "vontade de potência" é caríssima expressão forjada por Nietzsche (vide *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*) para designar uma vontade artística produtora de sentidos, articulação e interseção entre *forças*, pluralidade sem dualismos: "Que eu deva ser luta e devir e finalidade e contradição das finalidades: ah, quem adivinha a minha vontade, certamente adivinha, também, que caminhos *tortuosos* ela deve percorrer.". [19]

Através dessa nova dimensão, a ação vira obra, trans-objeto em perpétuo renascimento. Esse parece ser o apagamento definitivo das dicotomias estabelecidas até então. Eis o desafio do novo: tornar-se supra-sensorial, "metamorfosear o mundo dado em sistema significante e chumbar a ordem da vivência com a ordem da expressão". [20] Em Salomão e Oiticica vida e obra *parecem* ser uma só e a mesma dobra (não podem ser distinguidas), dada a sua total e recíproca coincidência. O sentido contém uma pluralidade de sentidos e máscaras, ou mesmo uma constelação que escancara para novas percepções, novas dimensões, novas estruturações. "*Carpe diem* frenético que é o sinal indicador *del sentimiento trágico de la vida* " [21], exuberância vital que impulsiona o artista (ou antiartista, se for esse o caso) a fazer de si mesmo *outro*, *outros*, *vários*: estilhaçamento dos rótulos acachapantes e paixão pelos detritos, ecos, mistos, duplos e vácuos.

Experimentar o experimental requer vivenciar/experimentar a existência via matizes/matrizes de diferenças, sublinhando seu traçado perspectivístico: isso significa estar em sintonia máxima *com* e também *contra* o seu tempo, equivale a viver *tragicamente*: escolha decisiva do presente contínuo à maneira de Gertrude Stein. Trata-se de infundir o "tato como jogo entre os sentidos, o ouvido onipresente e o olho movediço". [22] Fazer do fluxo entre imagens e textos um espaço de intensidade, criando novos personagens, novas vivências, novos desdobramentos. Aspiro ao grande labirinto. Estandarte antilamúria em mascarado avanço.

18 DELEUZE, 2005, p. 173
19 NIETZSCHE, 1995, p. 128.
20 SALOMÃO, 2003b, p. 67.
21 Cf. SALOMÃO, 2003b, p. 36. *Del sentimiento trágico de la vida* é também o título de uma obra do filósofo espanhol Miguel de Unamuno, muito admirado por Waly. E é inegável que a ideia de trágico, aqui esboçada, remete igualmente a *O nascimento da tragédia* (1872), obra de Nietzsche.
22 SALOMÃO, 2003b, p. 29.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCI Jr., Davi. "Texto da orelha". In: SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

BASBAUM, Ricardo. "Hélio Oiticica: parangolés e transobjetos". In: *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 38-41.

BOAVENTURA, Flávio. O *amante da algazarra: Nietzsche na poesia de Waly Salomão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte*. São Paulo: Imaginário, Fapesp, 2004.

CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional e Aeroplano Editora, 2003. p. 28-55.

CICERO, Antonio. "Hélio Oiticica e o supermoderno". In: *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 177-181.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo F. Dias e Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000. 2ª ed.rev.

FILHO, Oiticica César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros)

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana L. de Oliveira, Lúcia C. Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

NASCIMENTO, Evando. Os favos da (quase) poesia: a poesia nômade de Waly Salomão. In: *Revista Cult*. Ano V, nº 51. São Paulo: outubro, 2001. p. 10-13.

NAVAS, Adolfo Montejo. A poesia nômade de Waly Salomão. Entrevista. In: *Revista Cult*. Ano V, nº. 51. São Paulo: outubro, 2001. p. 4-9.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 8.ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. 2. ed. revista. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias – Câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. SP: Brasiliense, 1983.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*: *Qual é o parangolé?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003b.

SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003a.

SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

* * *

Henry Miller e o radical experimentalismo de potência

Renarde Freire Nobre

Não imaginamos o filósofo Nietzsche saindo à cata de mulheres e de vinhos, muito embora ele fosse devoto de Dionísio, deus ao qual fazia oferendas.[1] Mas ele não tinha vocação para sátiro e não freqüentava orgias. Nietzsche não era um homem da rua, em busca de aventuras e prazeres mundanos. Se ele veio a contrair sífilis num bordel francês ou italiano qualquer, essa imagem sugere muito mais um azar do que algo previsível. Era por demais contemplativo, pensativo e avaliativo para "cair na vida", o que não o impediu de enaltecer filosoficamente o "sentido da terra" e as "razões do corpo", que incluem o sexo e a festa. Um devoto do deus Dionísio não podia ser preconceituoso em relação às práticas e culturas hedonistas. Mas o seu hedonismo era mais apolíneo. Nietzsche era do tipo que se embriagava de idéias, ria e gozava na escrita mais do que na vida mundana ou nas relações sociais, até porque guardou devida distância desses planos.

Aquele filho de pastor prussiano trazia a marca do ascetismo. A respeito da sexualidade, asseverou que "todo artista sabe como o coito tem efeito nocivo nos estados de grande tensão e preparação espiritual". Nisso se incluem os filósofos que praticam a castidade, e que o fazem não por preconceito ou por virtuosismo, mas pelo "instinto dominante" de criação conceitual, que impõe as "suas exigências a todos os demais instintos".[2] A prática de um ascetismo não idealizado, menos ainda moralizado. Com isso, não se ratifica a tese de Schopenhauer de que o estado estético seria produzido pela suspensão da sensualidade. Schopenhauer tinha resistência ao jogo dos impulsos. Nietzsche valorizava precisamente o jogo pulsional, concebendo a criação artística como a transfiguração da sensualidade que, então, não entraria na consciência como estímulo sexual, mas como ímpeto artístico.[3]

Para criar, o filósofo precisa do seu "deserto", que está longe de ser vazio, mas é suficientemente inóspito para afugentar as almas românticas, as performáticas, as hedonistas ou as acomodadas. Mas também suficientemente solitário para afugentar os clamores da

1 Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse*, §295.
2 Nietzsche, F. *Zur Genealogie der Moral*, §8, p.104-109.
3 Nietzsche, F. *Op. Cit*, §8, p.109.

publicidade, do bolso e da carne. Nietzsche nos deu a seguinte definição do deserto de um pensador: "Uma obscuridade voluntária, talvez; um evitar a si mesmo; uma aversão a barulho, veneração, jornais, influência; um emprego modesto, um cotidiano, algo que esconda mais do que exponha; ocasionalmente contato com bichos e aves inofensivos e alegres, cuja visão distraia; montanhas como companhia, mas não mortas, e sim com olhos (ou seja, lagos); até mesmo um quarto numa pensão sempre lotada, onde se esteja seguro de ser confundido com outros, e de poder falar impunemente com qualquer um – isso é 'deserto': oh, é solitário o bastante, creiam-me!".[4] Evidentemente uma imagem que, a despeito de sua significação mais ampla, é marcada por experiências e lugares bastante pessoais, como é próprio do filosofar nietzschiano. O filósofo chega a nomear um desses lugares: o quarto que ocupava junto a Piazza de San Marco, em Turin, numa manhã de primavera. Em imagem filosófica mais profunda, o deserto remete à solidão como pathos superior da criação, composta de silêncio, contemplação, anonimato, natureza. Numa sentença: solidão como pathos de distância, pois, para Nietzsche, é a distância que rege as lutas.

Cada homem se apresenta e trava lutas conforme sua natureza. Nietzsche era dionisíaco nas inconformidades, nas rupturas afetivas, nos deslocamentos, nas conquistas espirituais, nas caminhas a sós entre montanhas, no trabalho no quarto. Dado o sentido mais espiritualizado dessas ações, seu dionisismo existencial estava carregado do elemento apolíneo, mais precisamente, um estilo de vida com forte traço ascético, certo odor estóico. Mas, ao contrário do estoicismo, a grande virtude não consiste numa economia rigorosa das paixões e num ganho de paz, mas sim na capacidade de comportar contradições, transmutar afetos, lançar-se ao perigo. Em lugar da tirania consigo, a liberdade da explosão dos afetos. Isso sim é dionisíaco, a "embriagues de impulsos" sem a qual o apolíneo é parco e banal, sem o que não há a grande obra.[5] O estóico quer viver "conforme a natureza", ser justa medida – mas, em sendo moral, é uma tentativa de enquadrar a natureza -,[6] Nietzsche quer viver à "altura da natureza", ser justa desmedida – pois, em sendo imoral, é uma tentativa de estilizar a natureza. De todo modo, vale frisar que se trata de um dionisismo do espírito, muito mais candente no homem-filósofo do que no homem-mundano.

Compare-se esse breve e limitado perfil do filósofo com a vida do escritor Henry Miller, nascido em New York em 1891 e radicado em Paris nos anos 30. Entre os seus livros mais conhecidos estão *Trópico de Câncer, Trópico de capricórnio* e a trilogia *Crucificação encarnada*.

4 Nietzsche, F. *Op. Cit*, §8, p.105-106.

5 Vou dar um exemplo simples e direto, que homens e mulheres compreenderão, de como é limitado o apolíneo se tomado em perspectiva autônoma. Imagine-se um homem que cruza com uma mulher e de imediato lhe lança um *olhar* de desejo, de sedução, de promessa de algo...e fica nisso. Mas, se ele se *achega* a ela e lhe *diz*: "não sei se você está acompanhada, mas encantei-me por você. Podemos nos conhecer?", é porque Dionísio soprou a brasa do tesão, o fogo da coragem.

6 Friedrich, N. *Jenseits von Gut und Böse*, §9.

Ele, sim, foi um homem que saia à cata de sexo e festas; que era dionisíaco na noite, nos bares, nos cabarés, nas reuniões de amigos, na cama; que por vezes contraiu gonorréia e deu sorte de não pegar sífilis; que era, pois, um "homem da rua". Se, como sugere Otto Maria Carpeaux,[7] o imoralismo de Nietzsche é tipicamente literário, realizado como obra escrita, o de Miller tem uma extensão mais presencial e, por conseguinte, mais relacional. Embora ele igualmente se dedicasse à produção de idéias e imagens avessas à moral, encontrando, na obra literária, a principal forma de manifestação de si e de suas idéias, trouxe a imoralidade mais solidamente conectada à ação. Com ele, a produção das avaliações imorais está associada a múltiplos exemplos de experiências extravagantes. A embriagues das ações alimentando as avaliações, mesmo que a arte da escrita seja também a técnica do exagero, da mentira e da fantasia. Nesse sentido, comparativamente à transmutação filosófica nietzschiana, há uma exacerbação do imoralismo, que se torna mais ativo e que exigirá uma escrita a contento.

Embora não quisesse filosofar, Miller pôde, com sua veia explicitamente literária, narrar as suas experiências e vivências, e, em meio a elas, destilar idéias imorais, as quais podem nietzschianamente ser ditas filosóficas, uma vez que dizem da relação do homem com os valores, ou seja, dizem das suas verdades. Miller bem poderia ser aquele que flanou em espírito pelas paisagens filosóficas de Nietzsche, percorreu os seus abismos, subiu os seus cumes, e, como um leitor de pernas ligeiras, percebeu que vivia o sentido do texto nietzschiano de uma maneira diferenciada do filósofo. Também lhe pertencia a justiça do criador imoralista como aquele que justifica o mal, a dor e a morte ao viver as suas verdades. Ele foi um criador de estirpe nietzschiana, mas por caminhos e com estilos de vida e de escrita que o diferenciarão significativamente do filósofo.

Entre as experiências narradas, Miller deu destaque para o sexo. O sexo é, sem dúvida, referência ímpar, como tema e como prática, mas não é ele o sentido final da crítica do moralismo e, consequentemente, de uma vida imoralista; é, sim, um dos referenciais principais para se suprir a liberdade da palavra e da ação, que é o grande sentido de todo e qualquer imoralismo. A depravação milleriana está pra lá de sexual: é existencial. A visão imoralista da vida em Miller reporta a um sentido mais amplo do que aquela idéia expressa por Sade, em A filosofia da alcova, de que o órgão é o único que deve conduzir à felicidade, porque, para além do reino do gozo, Miller vê o sexo como expressão da liberdade e singularidade de um espírito que, ao ousar os sentidos do corpo, sabe que está ousando ao mesmo tempo os sentidos da alma. O sexo é uma fodeção carnal, mas ganha o sentido de uma vida intensa e autêntica, ganha o sentido de uma "fodeção espiritual", ganha o sentido mais amplo de uma posição de contracultura e de antipuritanismo existencial. Especialmente para quem cresceu em uma América judia e cristã, era preciso pôr o sexo para falar. Não o "sexo pelo sexo", nem o sexo como saber-poder, uma scientia sexualis, mas o sexo como tônico da vida, bem similar ao

7 Carpeaux, Otto Maria. *Reflexo e realidade*, s/d.

sentido reivindicado por Nietzsche para a arte. Há em Miller um pensamento a favor da vida, o qual, embora não seja uma reflexão filosófica como em Nietzsche, curiosamente parece mais próximo do professor alemão sexualmente contido do que do Marquês francês desbocado e libertino.

Para Miller, o mundo não suporta a força da foda, as genitálias em ação, com seus exageros, umidades e excreções. "O que mantém o mundo unido é a relação sexual", a foda sublimada freudiana, pois o mundo não suporta encarar a foda liberta, como se fosse uma peste ameaçadora, porque não suporta a verdade, o fluxo, o gozo. A "foda, a verdadeira boceta parece conter algum elemento não identificado muito mais perigoso que nitroglicerina".[8] Falar abertamente da foda e do poder da foda é foder com o mundo. Assim gozou Miller, imodestamente. Disso não deriva ser o sexo a razão do seu pensamento, porque o motivo maior são a vida, a verdade e o gozo do homem como sentimento de si. A "verdadeira boceta" é o abismo das intensidades, donde advém a criação. No seu pensamento, o sexo é mais do que uma denúncia da hipocrisia moral; é visto como uma grande metáfora da vida que profana a si mesma, assim como o estômago – a cujas funções Nietzsche por vezes se referiu para apresentar o espírito. Em Miller, juntos, vulva, pênis e estômago justificam o verbo comer no seu sentido mais primitivo, que é o de comer a lei do Verbo, pois "no ato de comer, a história é profanada e a justiça é derrotada temporariamente".[9]

Comer a lei do Verbo como mandamento moral, também pelo quanto a lei castra e engessa a linguagem. Essa perspectiva levou Miller a uma experimentação intensificada da potência da escrita. Por isso, no eixo em que o caráter imoralista de Miller se liga ao de Nietzsche, a forma da comunicação representa um ponto extremo de ruptura, um exacerbamento a mais. Quando é que o anticristão Nietzsche se dirigiria a Deus nestes termos: "´Ó Pai, seu nojento filho da puta, recolha esse fodido raio ou Agnes não acreditará mais em você! Está me ouvindo, seu velho pistolão, pare com as mistificações... você está deixando Agnes louca. Você ai, está me ouvindo, seu velho pistolão?'E com um contínuo matraquear dessas desafiadoras tolices em meus lábios dancei em roda da cabina de banho, saltando e pulando como uma gazela e soltando as mais horríveis blasfêmias que podia imaginar"[10] Miller é um narrador que escracha o Verbo [a linguagem, o logos] em um turbilhão incontido de palavras, as quais são lançadas diretamente para estilizar falas e atos e, por ai, expressarem pensamentos. Abrem-se as comportas da linguagem ao ponto da devassidão e, mais fundamentalmente, da profusão. Profusa é a estratégia que faz do vômito incessante de palavras e imagens a arma para que a narrativa ultrapasse o pensamento e seja mais fiel à vida ou ao vivido. Os significados aparecem, mas sob o julgo de uma narrativa prolixa.[11] A obra de Miller é um caos vociferante

8 Miller, H. *Trópico de capricórnio,* p.175.
9 Miller, H. *Op. Cit.*, p.93.
10 Idem, p.235.
11 Prolixo aqui associado ao adjetivo latim *laxus*, que qualifica algo que grande, extenso, amplo, frouxo

elevado à estatura de arte. A literatura como uma espécie de bacanal de signos e sentidos, pois, afinal, não há nada mais prolixo que o sexo, nada mais escrachante do que a foda, pois é ai que melhor se combinam intensidades, prazeres, fluxos, secreções, usos, abusos, orgasmos, frêmitos, gritos, gemidos, peles, amores... A profusão é o ritual dionisíaco milleriano. Exagerar como arte do estilo e como estilo de vida.

Nietzsche não era libertino, como se sabe, e também não era prolixo, se se pensa na escrita. O aforismo - como a arte de estilo nietzschiano - é mesmo o contraponto da prolixidade. Ele é um regime significativo de signos em que se procura o máximo de significação (avaliação) com o mínimo de signos (palavras). É isso, inclusive, que particulariza e regula a relação de Nietzsche com a retórica. Por isso, no plano da linguagem, tem-se um corte intransponível entre os dois autores em foco, como duas e distintas ambições à maestria da escrita. Ambas as almas são intensas, mas acontece que a prolixidade nietzschiana é mais propriamente a dos impulsos que filosofam e se organizam na superfície dos fragmentos aforismáticos. É a intensidade das significações neles contidas que diz da prolixidade dos impulsos pensantes. Estes não constituem uma categoria à parte, especializada em pensar. É própria dos impulsos a aspiração ao domínio, e quando impulsos se apresentam em sentido filosófico eles revelam uma vontade de domínio via jogo de signos e significações. Ou, mais precisamente, num filósofo os impulsos se hierarquizam sob o comando de uma vontade maior: criar um domínio interpretativo ou valorativo, sendo a filosofia "a mais espiritual vontade de poder".[12] Sabendo-se que a hierarquia é uma organização de intensidades.

Tem-se, pois, homens com estilos de vida e de arte bem diferentes, mas de caráter afim – ou seja, são imoralistas. Quanto a esta afinidade maior, ela remete à disposição maior de não se integrar ao "reino do outro", à disposição para diferenciação radical. O termo "imoral", utilizado pelos dois autores para caracterizar o sentido de suas criações, carrega a semântica elementar de transgressão das avaliações morais que mantém os homens ligados a valores, tarefas e expectativas de fulcro comum ou impessoal, e cujos princípios orientadores são a autocontenção e a obediência. A interpretação filosófica de Nietzsche e a narrativa literária de Miller compartilham do entendimento de que o desafio maior de um espírito singular é assumir uma condição de extemporaneidade e extraculturalidade em relação a sua pertinência histórico-social, é ter a coragem para lutar contra os controles e as seduções gregárias, modernas ou antigas. Ambos são filhos inadaptados ao universo cultural de domínio burguês, não podendo ser compreendidos senão sob a condição dessa inevitável e incômoda pertinência.

Ser imoral é, pois, distanciar-se com ousadia da perspectiva do rebanho. No caso de Miller,

---

ou solto. Provém de *liquoris*, um estado de matéria mais relaxado que sólido. Obviamente, sem o sentido pejorativo de algo enfadonho, que a palavra veio a ganhar com os autores ibéricos (Fonte www.pt.wikipédia.org/wiki/prolixo).

12 Friedrich, N. *Jenseits von Gut und Böse*, §9.

a forma direta e debochada das suas críticas, a crueza das suas metáfora, com a abertura das comportas da retórica literária, tudo indica que o seu inconformismo é mais fundamentado na irresponsabilidade do que numa causa final ou na ira. O inconformismo como a pujança do grande amor, próprio da estirpe dos criadores, e "Quem, por amor grande demais... morre de sua miséria nasce de novo para não conhecer amor nem ódio, mas para gozar".[13] E vê-se, então, uma aproximação a Nietzsche, a despeito do inconformismo deste aparecer mais adornado, expresso em linguagem filosófica. Contudo, o filósofo também aspirou à irresponsabilidade em relação ao "outro" para além do amor e do ódio. A irresponsabilidade que igualmente os liberta para se ocuparem com eles mesmos e com suas respectivas obras; a irresponsabilidade reflete uma posição última ridente em relação às coisas da vida; ela é a virtuose do imoralismo e se estender ao "outro de si" que vive para se conformar, que calcula, avalia e julga seus atos, que não é capaz de agir sem pensar, que busca conformidades para conter aos riscos da fruição. O sintoma fisio-psicológico mais profundo da perspectiva escrava é precisamente a necessidade de conservação mediante uma economia das compensações, uma economia do contrafluxo.

Embora trate mais da afirmação da singularidade do que de negação do "nós", a construção de uma solidão senhorial depende de uma contínua estratégia de lutas, enfrentamentos, provocações, desafios, perigos, imoralismos. E, assim, alimenta-se a disposição contra as acomodações ao "eu" ou ao "nós". Nietzsche expressou o sentido mais amplo de liberdade criativa ao asseverar que o espírito não deve se prender a uma "pessoa", uma "pátria", uma "compaixão", uma "ciência", mas também "ao seu próprio desligamento" e, ainda, "às próprias virtudes" sob o risco de se tornar vítima da "particularidade".[14] Sendo que a questão vital não é decidir-se entre viver para o "nós" ou viver para o "eu", entre ser "dependente" ou "independente". A questão vital é fortalecer o espírito para criação, ou seja, simultaneamente sair de si e ultrapassar o próximo.

Os dois pensadores apreciam um mesmo tipo de distinção, a que põe a vida acima da cultura, o corpo acima da consciência, o homem acima da sociedade, o egoísmo acima da compaixão, a alegria acima do ceticismo, a obra acima da vaidade. Acima, não contra. Um humanismo radical – o espírito que se eleva à sociedade, à pátria, à família, à história, a si mesmo, como criador de perspectivas de vida. Uma reavaliação dos valores morais que mira adiante, em direção às intensidades impulsivas. Daí a noção de transvaloração. No artista, o imoralismo corresponde a uma forte inclinação para estilizar a natureza das coisas – para transver, como ensina o poeta -,[15] o que o coloca em tensão com o "moralizado" e o "normalizado". E a maior ameaça advinda da moral ou da normalização não é a de elas governarem ou vigiarem o sujeito, mas muito mais o de delimitarem o campo possível de expressão do

13 Miller, H. *Trópico de capricórnio*, p.63.
14 Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse*, §41.
15 "O olho vê, a memória revê, a imaginação transvê. É preciso transver o mundo", Manoel de Barros.

extraordinário, do singular, do irracional. O pior é as diferenças conformarem-se à razão e às legitimações sociais, com o que o destino daquelas costuma ser a indiferença ou um chocho relativismo.

Nietzsche e Miller são cultivadores da solidão, jamais por fuga do mundo ou mesmo misantropia, mas por egoísmo. E, são egoístas, não porque desprezem o próximo e só pensam em si, e sim porque, recusando obrigações últimas para com o próximo, menos ainda o dever cristão de amar, podem dedicar-se à criação. O caráter extra-social não faz do imoralista um misantropo, muito embora ele recuse se limitar pelas leis. É capaz de amar, perdoar e mesmo apiedar-se, desde que seja conforme a sua vontade, a sua justiça, a sua verdade. O pronome possessivo não sugere a plena autonomia diante do social, da história, da consciência ou da moral. Diz, antes, de uma tensão, uma necessidade permanente de distância e distinção. As leis e as normas só são desvalorizadas – embora não necessariamente desobedecidas – como expressões de um moralismo ou ascetismo empobrecedores da vida. Não se foge do mundo uma vez que o criador imoralista precisa circular entre os homens e em meio à cultura para se singularizar. Sua formação requer a assimilação de histórias, sentimentos, linguagens, idéias, relações sociais, amores, amizades, etc., uma miríade de cultivações humanas que, contudo, não devem ser fins, mas condições a serem avaliadas; o mundo habitado e narrado pelos outros é visto como matéria e, não, como sentido, nele encontram-se víveres espirituais e, não, horizontes. O importante é pôr em obra a experiência de alimentar-se do mundo, para digestão e fortalecimento do espírito.

Em seus escritos, Nietzsche e Miller revelam a intenção de fluir, romper, cantar. O fluxo incessante das forças é o conceito da cosmologia nietzschiana, ao que se associa a imagem do caos capaz de parir estrelas. Quanto a Miller, em sintonia com a prolixidade da escrita, ele escreveu o seguinte: "(...) eu amo tudo quanto flui: rios, esgotos, lava, sêmen, sangue, bílis, palavras, sentenças (...) Amo tudo quanto flui, tudo quanto tem em si tempo e gênese, que nos leva de volta para o princípio onde nunca há fim: a violência dos profetas, a obscenidade que é êxtase, a sabedoria do fanático, o padre com sua elástica litania, os palavrões da puta, o cuspe que escore na sarjeta, o leite do seio e o mel amargo que escorre do útero, tudo quanto é fluido, derretido, dissolvido e dissolvente, todo o pus e sujeira que ao fluir se purifica, que perde seu senso de origem, que faz o grande circuito em direção à morte e à dissolução. O grande desejo incestuoso é continuar fluindo, unido com o tempo, fundir a grande imagem do além com o aqui e o agora. Um desejo insensato e suicida, que é constipado por palavras e paralisado pelo pensamento".[16]

Lembre-se, por exemplo, do pensamento do eterno retorno, cujo caráter abismal leva para além da idéia, adquirindo uma expressão existencial e ética pela máxima do *amor fati*. Querer a eternidade do acontecimento, o ser integrando-se a um querer mais intempestivo,

16 Miller, H. *Trópico de câncer,* p. 243-244.

fundindo-se "a grande imagem do além no aqui e agora". Arredio ao fluxo, ao pulsional e ao misterioso, o espírito humano tornado consciencioso – atrelado à normalidade, ao racional e ao previsível - é sempre feio e enjoativo para espíritos mais seletos, como, afinal, Nietzsche e Miller se sentiam. Seletividade transcrita em linguagem, quer como fluxo de sentenças aforismáticas, quer como fluxo do palavreado narrativo.

Como Nietzsche, Miller se via um homem único, exageradamente afortunado, um acontecimento feliz em meio à mediocridade: "Sou o guardião de um grande segredo: se abrisse a boca e falasse eu paralisaria o trânsito. O que tenho a dizer nesta viagem de ida e volta ao escritório é dinamite absoluta".[17] Do mesmo modo quando escreve que "Roma tem que arder para que um rapaz como eu possa cantar". Como não lembrar da auto-imagem de Nietzsche como portador de um "pensamento abismal", da referência ao seu livro Zarathustra como o maior "presente" já dado à humanidade e da sua auto-reverência como não sendo um homem, mas uma "dinamite"? Dois autores que se sentiam distintos da humanidade em sentido sócio-histórico e do homem em sentido genérico, justificando-se o mal, os absurdos, as extravagâncias ou as obscenidades que se escreve ou se pratica em nome da potencialização dos atos de criação. E o grande ato representado pela obra, com as rupturas, os riscos e as transgressões que ela exige.

Não fuga do mundo, mas certamente desconstruções e deslocamentos. Miller flanava pelas ruas, Nietzsche escalava montanhas. Pode-se dizer que em Miller há uma "psicologia da rua", a qual compreende que "não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessantes dos esportes – a arte de flanar".[18] Nietzsche, por seu turno, seguiu mais para o alto, ao encontro dos pensamentos abismais, preferindo as paisagens, os cumes nevados, os lagos silenciosos e o sol abrasador. E quando se virava para o mar, encontrava ali a imagem dos horizontes longínquos, em contraste com as esquinas e as fronteiras urbanas que tanto inspiraram Miller. Mas, o essencial é o quanto ambos apreciavam caminhadas e viagens, e como o faziam com veemência existencial, querendo ingerir as experiências, processá-las de modo insólito e regurgitar com estilo. A verve do escritor das ruas e dos bares e a verve do filósofo das montanhas e dos mares eram, equivalentemente, andanças que alimentavam deslocamentos viscerais, para, assim, poder no mundo um regurgito que regozija.

Para os *devotos de Dionísio*, amantes da Ode ao Bode, sagrado é vagar, dançar e rir. Aceitar-se como experimento, conceber uma pertinência cósmica para além de histórica ou moral, descarregar-se de culpa e vergonha de si. Em afronta à gravidade do cristianismo, Miller ima-

17 Miller, H. *Trópico de capricórnio*, p.202.
18 João do rio, *A alma encantadora das ruas*, p.27.

gina que Jesus Cristo "levantou-se do seu leito de pedra e, marcado pela malha como estava, dançou como um bode das montanhas".[19] Ele e Nietzsche são mais que ateus, são imoralistas, porque não negam apenas um sujeito supremo, mas igualmente os seus predicados.[20] E o principal deles talvez seja a seriedade. Nietzsche sentenciou que "só acreditaria num Deus que soubesse ri" e que "desejaria mesmo fazer uma hierarquia dos filósofos conforme a qualidade do seu riso – colocando no topo aqueles capazes de *risada de ouro*".[21] Em sentido afim ao filósofo que preferia ser antes bufão a santo, Miller afirmou: "Se sou contra a condição do mundo, não é porque ser moralista – é porque desejo rir mais. Não digo que Deus seja uma grande risada: digo que você precisa rir muito antes de aproximar-se um pouco de Deus. Todo o meu objetivo na vida é chegar perto de Deus, isto é, chegar perto de mim mesmo. É por isso que não me importa que estrada tomar"[22] E relatou um momento que lembra Zaratustra-pastor transfigurado pelo riso após morder e cuspir a serpente do niilismo: "comecei de repente a berrar de alegria. Ri, ri, ri, exatamente como um homem insano (...) estava apenas inundado de alegria, apenas louco de prazer por encontrar-me absolutamente sozinho", e completa dizendo que "se ali, naquele momento, uma bela e suculenta cona me fosse trazida em uma baixela de prata, se todas as conas do mundo me fossem oferecidas para escolher, eu não teria piscado um olho".[23]

Somente esse Homem-Deus que ri - ao se encantar pela vida, ao sentir a eternidade *enquanto* singularidade - pode afirmar-se como um verdadeiro artista imoralista. Nem todos querem ou podem rir um riso insano e transfigurador, o riso histriônico dionisíaco, o "riso do sim", mais inocente, que não se confunde necessariamente com a gargalhada, dizendo, sobretudo, da alegria de se sentir um acaso feliz, uma natureza criadora, "humano, demasiado inumano". Um riso ainda mais profundo do que a ironia, esse "riso do não", mais inteligente e que gosta de se alojar nas fronteiras do ceticismo. Se "A primeira palavra que qualquer homem escreve quando encontra a si próprio, o seu próprio ritmo, que é ritmo vital, é sim!", então "Tudo o que ele escreve daí por diante é sim, sim, sim – sim em um bilhão de maneiras", e "Nenhum dínamo, por mais enorme que seja – nem mesmo um dínamo de cem milhões de almas mortas – pode combater um homem que diga sim!".[24] Para Nietzsche e para Miller, a alegria é o sentido máximo da espiritualização e a prova de que o gozo do espírito é o que há de mais sagrado no homem. Um incômodo imoralismo e um estranho humanismo.

19 Miller, H. *Trópico de capricórnio*, p.177.
20 Sobre essa idéia a respeito de Nietzsche, ver Carpeaux, *Op. Cit.,* p.100-101.
21 Nietzsche, F. *Jenseits von Gut und Böse*, §294.
22 Miller, H. *Trópico de capricórnio*, p.276.
23 Miller, H. *Op. Cit.*, p.193.
24 Miller, H. *Op. Cit.*, p.263.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart: Reclam, 1988.

_____.*Zur Genealogie der Moral*. Stuttgart: Reclam, 1988ª.

Carpeaux, Otto Maria. *Reflexo e realidade*, s/d.

Miller, H. *Trópico de capricórnio*. São Paulo: Abril Editora, 1975.

_____.Miller, H. *Trópico de câncer*. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

João do Rio, *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

La literatura y la deconstrucción del humanismo

Evelyn Galiazo

La *Teoría estética* sostiene que la constelación animal-loco-payaso constituye una de las capas fundamentales de la esfera del arte.[1] Según Adorno, a través del 'elemento payaso' el arte recuerda la prehistoria animal del género humano, su pasado salvaje. Este pasado designa tanto al despertar cultural de la especie, plasmado en una de sus primeras manifestaciones artísticas –las pinturas rupestres de bisontes y mamuts, de remotos caballos, siervos y renos–, como la infancia de sus individuos, que durante sus primeros años de vida tanta atracción sienten por los animales. Victor-Henri Debidour se atiene a esta doble verificación cuando señala el inconmensurable lugar que ocupa el animal en la mentalidad del primitivo y en la del niño.[2] Equiparando psíquicamente al hombre antiguo con el niño, Debidour los relega a ambos a una categoría inferior a la nuestra, de adultos civilizados. Su prejuicio no hace más que repetir una vieja matriz de pensamiento que ha caracterizado a toda la historia de la filosofía occidental, para la cual la oposionalidad es por excelencia el rasgo estructurante. El carácter binario de la tradición filosófica determina su naturaleza violenta, ya que para todo binarismo el sentido y el valor son siempre el resultado de la preconización de uno de los opuestos en detrimento del otro. Entre adulto y niño o entre cromañón y *homo sapiens* actual no hay ecuanimidad, como tampoco la hay entre masculino y femenino, contenido y forma, significado y significante, filosofía y literatura, y como nunca podría haberla en tal esquema, entre hombre y animal. El hecho de que en cada caso, el primer término está clásicamente concebido como original, auténtico y superior, mientras que el segundo se considera secundario, derivado e incluso parasitario, es prueba de que este discurso dominante es también el discurso de la dominación, el habla de una identidad que expulsa a su otro y a su doble, trabajando en la reducción de las diferencias.

Tomemos el caso de una disciplina particular, reconociendo que su elección no es ingenua. Para numerosos lingüistas, la grafía es sólo el suplemento accesorio de la *phoné*. Roman

1 Cfr. Th. Adorno, "Lo mimético y lo estúpido", Teoría Estética, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, pp. 163 y ss.

2 Cfr. V.-H. Debidour, *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France, Paris*, Arthaud, 1961, p. 10.

Jakobson, por ejemplo, deduce la devaluación de la escritura de su génesis factual, es decir, del hecho de que sólo se aprende a escribir luego de dominar el lenguaje hablado.[3] Pero, al margen de que esta argumentación de sentido común nunca fue rigurosamente demostrada –el concepto derridiano de archiescritura intenta postular precisamente lo contrario[4]– de ella tampoco se desprende el carácter subalterno de "lo que viene después". Si la escritura es parasitaria, entonces tal vez sea ella –sugiere Derrida– lo que nos obligue a reconsiderar la lógica con la que hemos pensado siempre al parásito.[5]

Además de su sentido específico, de su significado biológico, el sustantivo "parásito" habitualmente se usa para descalificar. Degrada, por ejemplo, ciertos aspectos de lo animal de los cuales la filosofía ha querido siempre despojar al hombre. A pesar de definirlo como *zoon logon exhon*, es decir, como animal racional, el discurso filosófico desdibuja el primero de los términos y subraya el segundo para ubicar al hombre en separación metafísica con respecto a los demás vivientes. Como indica Agamben, "la metafísica está prendida desde el principio en esta estrategia: se refiere precisamente a ese *metá* que cumple y custodia la superación de la *phýsis* animal en la dirección de la historia humana".[6] La meta-física –denuncia Agamben– es el mismo *bios*; el lenguaje, la cultura, el pensamiento, la política y la vida calificada en general, postulada como algo autónomo, por esencia desligado de la *zoe*. Rastreando la genealogía de este dispositivo biopolítico, Antonio Negri encuentra en la noción griega de eugenesia su justificación conceptual. Según la ley de la causalidad –y la dominación sólo es posible cuando la metafísica de las causas se ha constituido, explica Negri– todo lo bueno y bello posee tales condiciones en virtud de su noble procedencia. Por eso, hablar de "arché" implica, en el léxico filosófico clásico, referirse al mismo tiempo al origen y al mando, ya que es la dignidad del fundamento lo que determina el orden jerárquico de los entes. De la excelencia y verdad del universal, así mistificado, se deriva su autoridad, una autoridad de carácter físico. Del otro lado, fuera de la economía del ser, del ser *bien nacido*, se encuentra la corrupción de lo perfecto y elevado: el monstruo. La forma eugenésica es el modo en que se desarrolla y aplica este principio, "que no incluye sino que excluye, que no produce iguales sino que legitima intrínsecamente la esclavitud".[7]

3 Cfr. R. Jakobson, "En busca de la esencia del lenguaje", Problemas del Lenguaje, Buenos Aires, Sudamericana, 1969 o R. Jakobson y M. Halle, Fundamentos del lenguaje, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

4 En tanto que determina el ámbito general de los signos lingüísticos y extralingüísticos, la archiescritura, lógicamente anterior a toda oposición, es la condición de posibilidad de la comunicación en general y de la lengua como sistema articulado. La archiescritura indica el principio de articulación –de naturaleza formal y no fonética– en el que se basa toda forma o sistema de lenguaje, insistiendo en la exterioridad o distancia esencial con respecto a sí mismo que la significación conlleva. Cfr. J. Derrida, De la gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 y "Fuerza y significación" en La escritura y la diferencia, Barcelona, Anthropos, 1989, p.p. 9-46.

5 Cfr J. Derrida, *De la gramatología*, ed. cit., p. 70.

6 G. Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal,* Valencia, Pre-textos, 2005, p. 101.

7 A. Negri, "El monstruo político. Vida desnuda y política", G. Giorgi y F. Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 93-140.

Si la matriz eugenésica –cuya trama se extiende durante un período tan prolongado como la historia de la racionalidad occidental– opera excluyendo al monstruo de la ontología del concepto,[8] entonces será necesario examinar la performatividad de la enunciación filosófica. En la línea de tal requerimiento, que Negri se limita a sugerir en una nota al pie,[9] considero pertinente volver a la reflexión sobre el empleo de la palabra "parásito". Predicar de algo que es parásito, atribuirle condición parasitaria, es una operación lingüística que tiene por efecto degradar a los sujetos mentados, concebirlos a partir de aquello que carecen, eludir toda positividad para elaborar un concepto negativo de *zoe* como ausencia de pensamiento, de lenguaje y de vida calificada. Desde esta perspectiva, Bataille analiza el funcionamiento del adjetivo "informe", advirtiendo que "lo que designa no tiene derecho de poseer ningún sentido y se hace aplastar por todos lados como una araña o un gusano". Porque la filosofía exige que cada cosa tenga su forma, su finalidad no es otra que la de encorsetar la realidad con una levita matemática. "Por el contrario –continúa Bataille–, afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que informe viene a querer decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo".[10]

Describiendo los usos de la palabra "informe" Bataille arroja luz sobre el modo en que opera el lenguaje de la metafísica, lenguaje que relaciona lo informe con lo inmundo, aquello que se sustrae a la disciplina discursiva del logos, –el trasfondo turbio de las cosas– con la escritura no académica, desmadrada, proliferante y desorganizada, y en un mismo movimiento, estableciendo nuevas y sugerentes filiaciones mosntruosas, vincula este ejercicio de la repugnancia que puede practicar la letra con las arañas y los gusanos, con la animalidad.

Por otra parte, si lo parasitario fuese realmente el elemento *que prosigue*, lo que viene después y se desprende de, entonces el verdadero parásito sería el hombre, ya que el animal es lo previo, *lo que viene antes*, aún cuando a pesar de esta prioridad en el orden de llegada sea el que termina siendo perseguido, acosado, hostigado y esclavizado por el humano. Desde este punto de vista, se hace difícil continuar identificando al animal con el parásito por la sencilla razón de que cuesta pensar en parásitos trabajadores, en parásitos cuyo esfuerzo ha sido históricamente usufructuado por otros seres.

Pero los filósofos, que siempre confunden lo primero con lo último, fingen olvidar que según sus propios supuestos, las causas siempre son ontológicamente superiores a sus efectos, que tienen mayor realidad que ellos. La antropogénesis o proceso de hominización mediante el cual el hombre corta el vínculo con su pasado, es codependiente tanto de este

8 Según Negri, el monstruo queda fuera del espectro del concepto en tanto que monstruo en la medida que "la metafísica griega pudo preveer la corrupción del proceso causal del devenir, ya sea natural y/o ético, pero no pudo comprender, ni siquiera anticipar, la explosión del monstruo como otro del régimen causal del devenir del ser (…). Si acaso el monstruo se manifestase, no podría más que ser parte de la nada. " Cfr. A. Negri, ob. cit., p. 95.

9 Cfr. A. Negri, *ob. cit*., p. 113, n. 42.

10 G. Bataille, "Informe", *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 55.

olvido como del prejuicio debidouriano que atraviesa los gestos y los actos, los cuerpos y los discursos. Instaurar lo humano como tal no sólo implica separarse de lo animal y negar la común pertenencia, borrando hasta la más mínima huella de ese vergonzoso ascendente, sino también establecer una marcadísima supremacía con respecto a él.

Sin embargo, aunque la humanidad repudie otras formas de vida grotescas o repulsivas para su espíritu elevado, ciertos espacios activan la posibilidad de que acontezca una experiencia extraña, o, en otras palabras, de que lo otro, lo extraño, se desligue de su forma coagulada en el prejuicio e irrumpa en lo mismo. En el circo –ámbito donde se cruzan payasos, animales, adultos y niños– puede observarse cuánto se parecen los movimientos de los payasos a los de los simios en el zoológico; y el hombre se llena de alegría al verlos porque el género humano no ha tenido tanto éxito en la represión de su semejanza con los animales, tanto como para no regocijarse (es decir, como para poder no regocijarse) con esa mínima liberación al reconocerla de pronto representada. De acuerdo con las supersticiones del teatro, es peligroso mezclar animales y humanos en el escenario, como si la mimesis de la actuación animal provocara una catarsis capaz de anular las identificaciones subjetivas y la lógica discursiva del teatro serio, o como si el espectáculo de una performance conjunta entre hombres y animales, despertara en el espectador otros auto-reconocimientos, distintos a los del ciudadano responsable de la *polis*, de la filosofía y de la ética.[11]

La pregunta que surge en este contexto es por qué la evolución hacia formas más nobles habría de verse amenazada por la necesidad de una liberación; por qué frente a la filosofía, la arquitectura, el derecho, la ciencia, la tecnología, y tantas otras manifestaciones que aparentan conducir hacia el continuo perfeccionamiento de la especie, por momentos lo humano parece titubear e inclinarse hacia la inestabilidad, la incoherencia y la mera excitación inconsecuente de los animales. Un escrito nietzscheano de juventud arroja algunos indicios de respuesta cuando advierte la necesidad de reflexionar sobre el intelecto como medio de conservación de los seres más infelices, delicados y efímeros: los privados de cuernos, de garras y de afiladas dentaduras con las que defender la propia existencia.[12] Igual que la tortuga, el puercoespín o el monumental rinoceronte, el hombre se encuentra preso en su propio aparato de supervivencia. "El sujeto –dice Adorno– *es* la figura carcelaria misma, la prisión congénita, y esto podría explicar tanto la ferocidad del rinoceronte, como la inconfesada y por eso más terrible del *homo sapiens*".[13] Por eso, continúa Adorno en otro ensayo, "el tigre que (en el zoo) va sin parar de un lado a otro de su jaula refleja aún de forma negativa con su paso inquieto algo de la humanidad, pero no el que retoza al otro lado de los fosos insalvables".[14] Las selvas pútridas

11 Se refieren a esta cuestión M. Senior y J. Ham en su Introducción a *Animal acts: configuring the human in western history*, New York, Routledge, 1997, pp. 1-8.

12 Cfr. F. Nietzsche, "Introducción teorética sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", El libro del filósofo, Madrid, Taurus, 1974, p. 86.

13 Th. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005. p. 172.

14 Th. Adorno, *Minima Moralia*, Madrid, Akal, 2004. p. 122.

y los pantanos cenagosos, donde los ojos de los animales no se diferencian demasiado de las burbujas que se forman en la superficie del barro, remiten sin lugar a dudas al triunfo de un método racional de organización progresiva que se impone en favor de lo armonioso y lo reglamentado; pero remiten también, y no en menor medida, al abandono de las oficinas, los documentos de identidad, las académicas y todas las diversas burocracias de nuestro mundo inteligible y práctico. ¿Cómo no sentirse liberado en el circo, viendo a otro ser humano desembarazarse de todas esas responsabilidades para devenir payaso, es decir, mono? "Parezca lo que parezca, el hábito no puede impedir que un hombre sepa que miente *como un perro* cuando habla de dignidad humana en medio de los animales. Pues en presencia de seres *ilegales* y básicamente libres (los únicos verdaderos *outlaws*) la más inquietante envidia sigue prevaleciendo sobre un estúpido sentimiento de superioridad", insiste Bataille.[15]

Ese estúpido sentimiento de superioridad que los seres más débiles sienten por haber inventado el conocimiento, en el minuto más arrogante y falaz de la historia universal –como el joven Nietzsche lo llama en el escrito citado – constituye el motivo de que la filosofía se considere a sí misma el discurso del saber más verdadero, discurso estructuralmente hegemónico que en consecuencia juzga dependientes de él a todas las demás regiones discursivas. Como acreedora del *logos*, la filosofía opera distribuyendo los lugares de superioridad e inferioridad, ordenando en torno a su trono soberano las jerarquías. Y tanto los procesos de autolegitimación de su discurso como la autoridad que éste ejerce se apoyan en presupuestos que se requieren recíprocamente. La arquitectura abierta en la que se organizan, apoyados los unos en los otros, puede imantar un número no finito de otros conceptos, empezando por el concepto de concepto, el concepto solar en torno al cual giran todos.[16] En el espacio simbólico donde se trafican estos poderes, la filosofía es a otros discursos lo que el hombre es al animal por un motivo evidente que muchas veces pasa inadvertido: el logocentrismo filosófico es en primera instancia un antropocentrismo, "una tesis sobre el animal privado de *logos*".[17]

A pesar de todas las denegaciones, a contrapelo de todas estas relaciones acreditadas dogmáticamente entre los seres y los discursos, el pensamiento no se ve agotado en la filosofía sino que la excede. La filosofía es sólo *un* modo de pensamiento y en la medida en que otras instancias producen sentido sin pertenecer al orden del sentido, implican al menos un potencial cuestionamiento de su pretendida soberanía. Ajena al conocimiento, la obra de arte configura la posibilidad de emanciparse de la autoridad filosófica. Aunque cada obra acontece sólo en virtud de ciertas condiciones materiales, históricas, económicas, tecnológicas e ideológicas, no se reduce ni puede deducirse de ellas. Por lo contrario, el absoluto desconocimiento es su condición necesaria porque en el instante de su creación inaugura un lugar de revelaciones allí donde no lo había, donde no se lo esperaba ni podía esperárselo, aún

15 G. Bataille, "Metamorfosis", *La conjuración sagrada,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 53.
16 Ver nota 8.
17 J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008, p. 43.

habiendo agotado el análisis de las condiciones involucradas en su estructura de acogida. En el marco de esta resistencia a la identificación y a la conceptualización, de esta evasiva característica de las obras, que incluso siendo explicadas conservan su carácter enigmático, las palabras actualizan su más alta potencia subversiva. Aquellos discursos donde las palabras pueden enloquecer y dejar de comportarse según su uso regulado, desobedeciendo el orden semántico o sintáctico, son capaces de hacer estallar al lenguaje y de desactivar todas las fuerzas que lo transforman en un dispositivo de sujeción. En lugar de regularizar lo caótico de la naturaleza y de imponer una organización lógica al mundo, la poesía y la literatura buscan exactamente lo contrario: una racionalidad distinta y monstruosa en la que sus términos traduzcan lo complejo y contradictorio. Liberadas de la dialéctica que obliga a elegir entre lo posible y lo imposible, se permiten pensar lo impensable y postular lúdicamente la posibilidad de lo imposible, pensamientos que no pueden ser pensados pero sí soñados.

Abriendo un espacio para la reinvención del concepto y del ser, la literatura le da un lugar al monstruo y al parásito, un lugar simbólico en el que la liberación de la dominación es real. Podemos defender entonces, que el discurso literario desconstruye el humanismo imperante dando lugar a la postulación de un nexo estrecho entre animalidad y escritura, dado que toda la literatura puede ser comprendida, sino como una parasitología, sin lugar a dudas sí como una virología, es decir, como la ciencia de los organismos que introducen un principio de desorden lingüístico, que modifican las codificaciones y decodificaciones, alterando el destino de los mecanismos comunicativos. De este modo, el concepto tradicional de texto se expande infringiendo los límites pautados por la filosofía antropocéntrica y constituyéndose como algo que concierne de forma diferencial a todos los vivientes. Según Derrida, los conceptos de "habla", "signo" o "significante" deben reemplazarse por otros, alejados de lo exclusivamente humano, que han estado siempre destinados a suplantarlos: los conceptos de "huella", "marca" o "rastro" sin los cuales no habría lengua de ninguna clase.[18]

En una línea interpretativa similiar John Berger sostiene que el lenguaje articulado surgió de la relación entre hombres y animales. Muy resumida, su hipótesis es la siguiente: Como la humanidad convivió desde siempre con los animales, estos mudos testigos de su hacer le plantearon al hombre sus primeros interrogantes al mismo tiempo que le suministraron también algunos rudimentos de respuesta. De esto se desprende que antes de ser un sistema convencional la lengua comenzó siendo un conjunto de intuiciones figurativas de uso más o menos universal, que describían la experiencia del mundo a través de signos animales.[19] Este lenguaje figurativo se componía de metáforas animales porque la misma relación entre hombres y animales es metafórica: lo que ambos términos del vínculo tienen en común es precisamente aquello que los separa, el abismo de su misma diferencia. Pero si la fabulación o

18 J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, ed. cit., p. 125.
19 Berger, J., *"¿Por qué miramos a los animales?"*, Mirar, Buenos Aires, De la Flor, 1998., p.p. 11-40

narración primitiva halló en los animales su principal materia prima, si ellos ocuparon un lugar decisivo en los mitos de todas las culturas, no fue sólo en virtud de que alegorizan aquello que el hombre debió relegar para constituirse en tal (como ocurre en el circo) sino principalmente porque la literatura ya desde sus orígenes se caracterizaba por esa anarquía improvisadora capaz de ensayar nuevas formas de subjetividad más allá de lo humano o, en otros términos, nuevas formas de organización de la vida. Derrida intuye por eso que "el pensamiento de lo animal, si lo hay, depende de la poesía. (…) Es eso de lo que la filosofía ha tenido que privarse. (…) La diferencia entre un saber filosófico y un pensamiento poético".[20]

20 J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, ed. cit., p. 21.

METONÍMIAS DA MEMÓRIA EM PAUL CELAN

Mariana Camilo de Oliveira

Como opera a memória em uma poética perpassada pelo evento catastrófico, considerado irrepresentável? Deparamo-nos com este questionamento ao nos aproximarmos da obra do poeta Paul Celan. A aporia entre a vivência traumática e a representação – e seus desdobramentos – posta em cena na poesia celaniana é exaustivamente evocada e amiúde colocada em oposição ao "dictum" adorniano acerca da impossibilidade da lírica após Auschwitz. A afirmação de Adorno incide no fato de que o evento traumático produz seu desconhecimento, impossibilita a representação e, ademais, corrói a própria atividade crítica. Celan, contudo, aproxima-se do irrepresentável do trauma ao fazer uso do silêncio como um modo de dizer. No presente trabalho, pretende-se discorrer sobre a aporia em questão, a partir do legado literário de Paul Celan. Vislumbra-se, assim, a saída do impasse através de uma possível ética da representação, que não repete o trauma de modo obsceno ou banal, ou mesmo (e tão-somente) se cala, mas incorpora o silêncio em seu dizer. Deste modo, a poética de Celan cita o ocorrido, evocando-o metonimicamente através das palavras e do silêncio, que funcionam à maneira da madeleine proustiana. Deparamo-nos, então, com uma lírica indicial que, como cicatriz ou ruína, é contígua à memória.

Uma folha, sem árvore,
para Bertolt Brecht:
que tempos são estes,
em que uma conversa é quase um crime
pois tanto dizer comprime?

Paul Celan[2]

Que tempos são estes, em que
uma conversa sobre árvores chega a ser uma falta
Pois implica em silenciar sobre tantos crimes?

Bertolt Brecht[1]

1 BRECHT. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos [levemente modificada], p. 91.

2 No original: "EIN BLATT, baumlos,/ für Bertolt Brecht:// Was sind das für Zeiten,/ wo ein Gespräch/ beinah ein Verbrechen ist,/ weil es soviel Gesagtes/ mit einschließt?" (CELAN. KG, p. 333, tradução nossa). O verbo *einschließen* denota as idéias de *abranger, compreender, incluir, entranhar* e, ainda, cercar e encurralar. Optamos, na nossa tradução, por comprimir, para privilegiar a rima, diferindo de outras traduções disponíveis na língua portuguesa.

Que tempos são estes, em que quaisquer intentos de uso da linguagem parecem um crime?, diz o poeta, que precisou encontrar um novo modo de se articular, através do silêncio e do negativo, e reinventar a língua. "Que voz crítica pode sobreviver ao convívio aturado com esta poesia?",[3] indaga João Barrento. Que pode esta voz crítica dizer, sem recair ela mesma no palavreado banal, "bunte Gerede" [tagarelice colorida], "Sprachgestöber" [turbilhão de linguagem] ou, ainda, (benjaminianamente) no "documento de barbárie"; sem a pretensão de tornar Auschwitz (e a poesia após tal ocorrido) digerível, representável? Ou, por outro lado, sem recair em um relativismo em que qualquer ficção é válida? Com estes problemas sem respostas satisfatórias deve conviver o leitor da lírica celaniana. Esta, cuja leitura é perigosa experiência [Erfahrung], travessia arriscada, pois se encena no território deslizante entre a linguagem e os acontecimentos traumáticos.

Nesse território aporético emerge a obra do poeta Paul Celan – pseudônimo anagramático e literário de Paul Antschel, nascido na cidade romena de Czernowitz, Bucovina (anteriormente pertencente ao Império Austro-Húngaro e hoje, à Ucrânia), em 1920, filho de judeus falantes de alemão, cujos pais foram deportados para um campo de extermínio em Michailowka, em 1942, e ali morreram. Celan permaneceu durante 18 meses em campo de trabalho. Estabeleceu-se em Paris, em 1948, onde passou a lecionar e a traduzir. Paul Celan suicidou-se em Paris, aos 20 de abril de 1970, saltando da ponte Mirabeau ao rio Sena. O poeta consagrou-se entre os maiores da literatura alemã do século XX – especialmente após o conhecido poema "Todesfuge" ["Fuga da morte"], de recepção controvertida[4], no qual evoca o horror da *Shoah*, levando muitos a questionarem o suposto veredicto adorniano: "A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas."[5]

O *dictum* acima a obra de Paul Celan (como refutação do mesmo) são frequente e exaustivamente evocados como antagônicos. As catástrofes do século XX, em especial, para nosso propósito, a *Shoah*, é uma espécie de paradigma do "real",[6] que escapa à malha simbólica. Esboça-se, assim, o problema que nos mobiliza.

3 BARRENTO. Paul Celan: o verbo e a morte. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. XXIX.

4 O poema obteve problemática recepção no espaço germanófono nos anos 50 e 60 – que consistiu, por parte da imprensa alemã daquele período, em considerar, como poesia após Auschwitz, uma barbárie, por ser uma espécie de embelezamento dos campos de concentração, um embelezamento do grito de morte do prisioneiro; que o poema seria uma continuação dos campos, construído com a mesma precisão e refinamento que os campos. Isso tornaria Celan também numa espécie de "mestre" celebrado, o mesmo trazido à tona no poema. Celan dá diversas respostas, poéticas e políticas, ao proibir a publicação do poema em algumas antologias, não o ler mais em público, ao negar o princípio da composição musical em fuga – tema e contratema. E responde também através de sua poesia. Trata-se de um poema que, é claro, difere de um relato testemunhal, mas atípico em sua explicitez, um corpo estranho no *corpus* de poemas de Celan.

5 ADORNO. Crítica cultural e sociedade, p. 26.

6 Jacques Lacan refere-se aos campos de concentração como "real, sumamente real, tão real que o real é mais hipócrita [*bégueule*] ao promovê-lo do que a língua" (LACAN. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: _____. *Outros escritos*, p. 263).

O convívio com a lírica celaniana demanda, contudo, que se extraia algo de um empuxo ao silêncio. Este *testemunho de leitura* (já que nos permitimos falar em *voz crítica sobrevivente*) se dá, contudo, de outro lugar – pois não se apóia sobre o branco e o nada, como faz a poesia. Hans-Georg Gadamer ressalta: "Quem deseja compreender e decifrar a lírica hermética não pode, certamente, ser um leitor apressado. Mas não precisa, por outro lado, ser um leitor erudito ou especialmente instruído: deve ser um leitor empenhado em continuar ouvindo."[7]

A primeira questão a se fazer presente em nossos esforços consiste no problema da representação do evento traumático, considerado indizível. Tal representação e a poesia são, em Celan, possíveis após o ocorrido – sem tornar novamente possível o "belo" e o rapidamente assimilável –, e não sem preço. Celan faz uso de procedimentos poéticos para, nas palavras de Adorno, "exprimir o horror através do silêncio";[8] ao longo da obra, de maneira cada vez mais silenciosa, em radical experiência com a língua.

Tal *exprimir através do silêncio* mostra que há, na lírica celaniana, uma "ética da representação", sempre atrelada à sua técnica, incorporando o silêncio na sua poesia de maneira a não produzir um excesso de *aisthesis*[9] em sua apresentação do real, seguindo as reflexões de Márcio Seligmann-Silva, que "cega" e inviabiliza a reflexão sobre a mesma.

A noção mesma de *indizível* ganha nova acepção após a *Shoah* – aquela passa a remeter inevitavelmente a esta, sendo não apenas o inefável, mas também o indizível metonímico dos "dentes" e dos "cabelos". Do mesmo modo, o conceito de sublime ganha novas dimensões e articulações, como demonstra Seligmann-Silva no ensaio "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo". Uma teoria do sublime passa a emergir, seguindo o mencionado ensaio, entre os séculos XVII e XVIII, definido como aquilo que está para além da capacidade de saber, alheio à conceituação (pois esta exige uma formatação e o sublime é uma manifestação do ilimitado) e, desta forma, é negativo absoluto, alheio ao *logos*. Trata-se de algo que produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz, um abalo de tal intensidade que provoca o deleite ou o "horror deleitoso".[10]

Interessa-nos, em especial, a consideração feita pelo autor sobre o sublime burkiano como antecessor do conceito moderno de *abjeto*. Este, teorizado por Julia Kristeva em 1980, não é um objeto nem um sujeito: trata-se do que há de mais primitivo em nossa economia psíquica. Um não sentido que nos oprime, diferentemente do sublime, sobre-sentido que nos escapa, afirma Seligmann-Silva.[11] A manifestação privilegiada do *abjeto* é o cadáver (*cadere*, corpo

7 GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?,* p. 43.
8 ADORNO. *Teoria estética*, p. 354.
9 SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 55.
10 SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O local da diferença*, p. 35.
11 SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O local da diferença*, p. 39 *passim*.

que cai); o corpo sem alma. O autor lembra que, assim como a teoria freudiana do trauma não pode ser compreendida sem a relação com a Primeira Guerra Mundial, a "cultura do abjeto" não pode ser dissociada daquilo que mais foge ao discurso simbólico: a *Shoah*. O autor afirma, finalmente, que a escritura de Celan não se entrega ao abjeto, "mas se confronta com ele".[12]

A plausibilidade da conciliação entre arte e dor, para além de se demonstrarem não excludentes, emerge com nova acepção após a Segunda Guerra Mundial e, assim, "arte da dor" ou "arte do corpo" sinalizam um novo olhar sobre o "real". Valer-se do corpo e seus limites como suporte da arte – seja através de cortes, secreções – decorre da violência da técnica e a desafia. Seligmann-Silva menciona, para referir-se a esta chamada *arte abjeta*, as *performances* de autodestruição, extensões da pele, *body art*, suspensões do corpo, entre outros que, como diz, *desconstroem a representação*.[13] Em alguns casos, afirma, a superestetização culmina na antiestética – "percepção (*aisthesis*) em demasia tranforma-se em impossibilidade de percepção" –, a visão do "real" produz uma espécie de "queimadura"; um "corte" na película do "real" que dissolve fronteiras, característico da pós-modernidade.[14] Em torno desse argumento, Celan emerge: ao contrário do cegamento produzido pelo excesso de percepção, o poeta fomenta a reflexão sobre a ética (da representação), que supõe um limite e respeito ao *outro*, menciona, entre o sublime e o abjeto. O indizível em Celan não está, enfim, no âmbito do sublime que eleva, tampouco na exibição do cadáver que impede a percepção.

Gagnebin constata que a discussão sobre uma estética do irrepresentável, do indizível ou mesmo do sublime, está muito mais presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração. No entanto, afirma, o sublime não mais designa o inefável que ultrapassa a compreensão humana, mas as cinzas, os cabelos sem cabeça, os dentes arrancados, sangue e excrementos; sublime de lama e cuspe, por baixo, sem enlevo nem gozo.[15]

Diante da lírica celaniana pode-se formular a noção de testemunho metonímico. Este difere da exposição banal do horror, bem como de um contra-modelo de testemunho mimético (imitativo), que teria uma pretensão totalizante. O testemunho metonímico é um índice, e assim é, ele também, uma espécie de "estilhaço" resultante da explosão da catástrofe. São os cabelos (os de "ouro de Margarete" e de "cinzas de Sulamita", de "Todesfuge"), bem como no poema "MANDORLA": "Madeixa de Judeu, és imortal" e "Madeixa de homem, és imortal" [16]; e dentes, "Schreibzähnen" ["dentes de escrita"]:

12 *Ibidem*, p. 44.
13 SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 51-52.
14 SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*, p. 55.
15 GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*, p. 79.
16 Ver, também, poema "MANDORLA", de *NR*, versos 8 e 14: "Judenlocke, wirst nicht grau" e "Menschenlocke, wirst nicht grau" (CELAN. *KG*, p. 142). Na tradução de Yvette Centeno e João Barrento: "Madeixa de judeu, és imortal" e "Madeixa de homem, és imortal" (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 111-113).

Falar com os becos sem saída
ali defronte,
da sua
expatriada
significação –– :

mastigar
este pão, com
dentes de escrita[17]

A palavra-objeto, indicial ou indexal, recorte da catástrofe, é também um "estilhaço", como "Wolfsbohne" [grão-de-lobo]: título de um poema de Celan não publicado em vida. "Wolfsbohne" é o nome de uma planta – e de pouco nos serve a busca exaustiva de referências sobre ela –, é uma palavra utilizada pela mãe, que, metonimicamente, a cita. No poema, "Wolfsbohne" e "Lupine" [lupino] funcionam como "palavras-estilhaço".

Lá longe, em Michailowka, na
Ucrânia, onde
eles me mataram pai e mãe: que
floria aí, que
floresce aí? Que
flor, mãe
te fazia doer aí
com o seu nome,
mãe, a ti,
que dizias *grão-de-lobo*, e não
lupino?

Ontem
veio um deles e
matou-te
outra vez no
meu poema.[18]

A palavra é, ela mesma, um cadáver que deve ser lavado e poesia de Celan é também uma forma de lavar o cadáver-palavra, como no poema:

Uma palavra – bem sabes:
um cadáver.

17 CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 169.
18 CELAN. *A morte é uma flor*, p. 28-35.

Vamos lavá-lo,
vamos penteá-lo,
vamos voltar-lhe os olhos
para o céu.[19]

Encontramo-nos no âmbito do indizível – não aquele que está além da linguagem (da "mística inefável" ou do "sublime espiritualista"), mas justamente, em sua materialidade, aquilo que está aquém da linguagem.

Vemo-nos, também, às voltas com a leitura sob uma perspectiva da poesia hermética. Trata-se de uma dicotomia corrente na fortuna crítica de Celan: entre o hermetismo e a dialogia; além desta (talvez um pouco mais démodé), o impasse entre poesia engajada, de potencial político, e a da auto-referencialidade, do puro experimento da forma. Pode-se compreender a poesia hermética, cifrada ou críptica como um esforço de afastamento do "bunte Gerede", de modo que ela se *fecha*, de maneira opaca; ao mesmo tempo, contudo, é dialógica, aberta, que almeja o encontro, em busca de um "tu" ou de uma "realidade", não endereçada, mas sempre endereçável.

Para abordar problema referente aos efeitos da escritura, formulei três hipóteses de trabalho: a primeira via, da *possibilidade* da representação, a segunda, da *impossibilidade*, que escapa irrefreavelmente à linguagem. Ambas encontram seus representantes na obra de Celan. Ambas, contudo, parecem ser contestáveis pela mesma obra. A primeira, pela aposta na função comunicativa da linguagem, o que é imediatamente desmantelado pelo poeta – pela crença na abertura e por tornar Auschwitz algo digerível. A segunda, pela solução "fácil" do hermetismo, de um passado que tão-somente impede o fluxo da narrativa, relativamente obscurantista e imobilista.

E a *terceira via* – da possibilidade (através dos procedimentos poéticos que introduzem o silêncio), porém não sem preço. Percebemos que a escrita – esta escritura da dor – se dá em contigüidade com uma vida também dolorosa. A dor da vida e a dor do texto mostram-se através desta poesia perpassada pelo evento traumático, bem como da visão abismal e melancólica do objeto perdido e reencontrado. Um reencontro que se dá na língua materna e dos assassinos (*Muttersprache-Mördersprache*, a mesma língua ensinada pela mãe e língua dos assassinos da mãe), a única língua passível de ser território para o reencontro. Esta língua da poesia, de Hölderlin e da tradição, mas também da esfera do plágio, do "roubo" da palavra poética, da ignomínia e da difamação, da humilhação e do crime histórico. Palavra, língua e poesia – que "virá nos ajudar", "mudança de respiração", "aperto de mão" (expressões utilizadas por Celan nos textos poetológicos e cartas), ou "falso chamado" (kafkiano, do "Médico rural")? *Palavra silenciada* que é, diz o poeta, uma *contrapalavra*, que está sempre *contra*

19 Fragmento do poema "De noite, arrepanhados" (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 59).

as palavras prostituídas pelos ouvidos dos carrascos (do poema "Argumentum e Silentio"). Mostram-se os dois aspectos da escritura: aquele que restaura, da língua que torna possível a articulação; e o disruptivo, para o qual a única maneira de deter a escritura e a revivescência do terrível parece ser a morte. A dor das e nas palavras (que são sem exterior): é somente nelas e através delas que se pode restaurar o que fora fraturado, mas elas não oferecem garantias àquele que realiza tal imersão. O uso das palavras é feito, na poesia, para se proteger daquilo que parece advir senão das mesmas, metonimicamente contíguas à catástrofe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARRENTO, João. Paul Celan: o Verbo e a Morte. In: CELAN, Paul. Sete rosas mais tarde: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CELAN, Paul. *A morte é uma flor*: poemas do Espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998. Título original: *Die Gedichte aus dem Nachlass*.

CELAN, Paul. *Die Gedichte*: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

CELAN, Paul. Sete rosas mais tarde: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu?*: comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In:_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LACAN. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: _____. *Outros escritos*, p. 263

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do "quem" das coisas.

Bruno Pucci

"O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo"
Guimarães Rosa

Resumo: Para Rosa, a dimensão estética ultrapassa o *logos* e a palavra vale pelo ritmo que produz: ela é a ousadia de expressar o inefável. Para Adorno, uma delicada exatidão na escolha das palavras, como se elas tivessem que nomear a coisa, é uma das razões pela qual a exposição é essencial à filosofia. Rosa, pela arte de inventar termos novos, de brincar com a assonância do *verbum*, utiliza-se do conto e do romance na tentativa de devassar esta coisa movente, rebelde que é a história dos homens. Adorno, no esforço de encontrar a origem não-conceitual do conceito, as inervações que o constituem, faz uso do ensaio para dizer o que não se pode propriamente dizer. O artesão da palavra recorre à construção, à racionalidade para descrever a desmesura da linguagem lírica dos vaqueiros; o compositor de conceitos precisa do lúdico, de Dionisos, para ir a fundo na negatividade da dialética. A partir deste preâmbulo, se coloca a questão: de que maneira as tensões *mímesis*–racionalidade, poesia–metafísica, na busca infinda de exprimir o inexprimível, se manifestam na estória de Rosa e no ensaio de Adorno e nos instigam a descobrir outros territórios do sentir, do pensar e do expressar?

Palavras-chave. Mímesis e racionalidade; construção e expressão; negatividade; João Guimarães Rosa; Theodor W. Adorno.

Para Guimarães Rosa, a dimensão estética ultrapassa o *logos* e a palavra vale pelo ritmo e melodia que produz: ela é a ousadia de expressar o inefável e o infando. Para Theodor Adorno, a dialética seria a tentativa de salvar criticamente o momento retórico da linguagem: aproximar a coisa e a expressão até apagar-lhes as diferenças. Rosa, pela arte de inventar termos novos, de brincar com a assonância do *verbum*, utiliza-se do conto e do romance na tentativa de rodear, de devassar esta coisa movente, perturbante, rebelde que é a existência dos homens. Adorno, no esforço de encontrar a origem não-conceitual do conceito, os "pré-juízos, as intuições, as inervações" que o entrelaçam, faz uso do ensaio e do aforismo para dizer o que não se pode propriamente dizer. "Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade" (ROSA, 2003b, p. 239). "Deve existir no pensamento dialético um momento mimético, como na arte um momento racional" (ADORNO, 1992b, p. 68-72). De que maneira, pois, as tensões *mimese*–racionalidade, poesia–metafísica, na busca infinda de exprimir o inexprimível, se manifestam na estória de Rosa e no ensaio de Adorno e nos instigam a descobrir outros territórios do sentir, do pensar e do expressar? É o desafio a que se propõe esta comunicação.

Estamos colocando, um ao lado do outro, dois escritores de áreas de saber diferentes, um literato e um filósofo, não com o propósito de harmonizar divergências e sim de estabelecer analogias entre abordagens de problemas tangenciados por ambos, sem violentar suas maneiras de sentir, de pensar e de expor. A analogia entre vertentes epistemológicas distintas nos permite encontrar semelhanças, aproximações, mas também manter as diferenças; ela traz a perspectiva do surgimento de novos sentidos, de novas reflexões a respeito de temas afins. Buscar correspondências entre Rosa e Adorno na maneira de abordar temas e problemas é tentar decifrar em suas linguagens indícios que os levaram a estabelecer as ligações entre o que escrevem e o que suas escritas revelam, entre a palavra exposta e o que ela pretende expressar. Isto porque os reelaborados ensaios de Adorno e as estórias de Rosa são exercícios intermitentes de desenvolver o dom mimético pela linguagem, a capacidade de por ela produzir semelhanças, faculdade esta em desuso em tempos de intensa racionalidade tecnológica (Cf. BENJAMIN, "A doutrina das semelhanças", 1993, p. 108-113). É sempre uma tentativa estúrdia de colar a linguagem à coisa, à semelhança de Adão, quando convocado por Deus a dar nome aos seres, a tomar posse do mundo pelo *logos;* quando as coisas foram ditas pela primeira vez.

Rosa é antes de tudo um escritor literário, alguém que bole continuamente com a poesia, com a sensualidade das palavras, das coisas e das pessoas. Ele mesmo, em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, por ocasião da versão de *Corpo de Baile,* expõe as motivações que o levam a produzir seu textos:

> Quero afirmar a você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino'cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase "mediúnico" e elaboração

> subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. (...). Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "anti-intelectuais" — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente (2003a, p. 89-90).

Adorno, por sua vez, é o teórico da paradoxal "dialética negativa" ou "dialética suspensa", que faz uso do conceito para tentar fazer com que a ideia se aproxime mais e mais da coisa que ela representa, mesmo tendo ciência da impossibilidade dessa empreitada. O pensador frankfurtiano, em estilo como que coloquial, no Prefácio da *Dialética Negativa,* assim se expressa:

> Ao ler, em 1937, a parte da Metacrítica da teoria do conhecimento que o autor tinha então concluído — o último capítulo naquela publicação —, Benjamin comentou: é preciso atravessar o deserto de gelo da abstração para alcançar definitivamente o filosofar concreto. A dialética negativa traça agora tal caminho, retrospectivamente. Na filosofia contemporânea, a concretude foi, em geral, apenas insinuada. Em contrapartida, o texto amplamente abstrato pretende servir à sua autenticidade não menos que ao esclarecimento do modo concreto de procedimento do autor. (...). O autor está preparado para a resistência que a dialética negativa provocará. Sem rancor, ele abre as portas a todos aqueles que, de um lado e de outro, venham a proclamar: nós sempre o dissemos, e, vejam, agora o autor é réu confesso (2009, p. 7-9).

Mas tanto Rosa, na elaboração apurada de suas narrativas, se serve da construção da linguagem para torná-la mais expressiva, quanto Adorno, nos aforismos que compõem sua dialética negativa, busca nos conceitos a presença de elementos não-conceituais para que se possam se aproximar mais e mais conceito e conceituado. Rosa é um obstinado pela construção de textos literários. "Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada, polifônica" — afirma, em entrevista, seu tradutor alemão, Curt Meyer-Classon. "Sabia que viera ao mundo para criar algo novo, diferente, único, exemplar, futuroso" (ROSA, 2003b, p. 46-47). O próprio Rosa testemunha o rigor com que construía seus escritos:

> Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a (...) E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defei-

> tos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos (2003b, p. 234-5).

Adorno é também pertinaz, obcecado pela rigorosidade no ato de escrever. Diz ele, no aforismo 51 das *Mínima Moralia*, "Atrás do espelho": "Faz parte da técnica de escrever ser capaz de renunciar até mesmo a pensamentos fecundos, se a construção o exigir". E, mais adiante, no mesmo aforismo: "Quem (...) sob o pretexto de servir com abnegação a uma causa, negligencia a pureza da expressão, está por isso mesmo traindo a própria causa" (1992a, p. 73-74). Por outro lado, no aforismo 50, "Lacunas", expressa com ênfase o entrelaço do conceito com seus elementos não conceituais, na captura do elemento irritante e perigoso da coisa, que se oculta na representação. Diz ele:

> (...) tampouco os conhecimentos caem do céu. Ao contrário, o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos. Desta, a regra cartesiana segundo a qual só devemos nos ocupar com aqueles objetos "dos quais nosso espírito parece poder atingir um conhecimento certo e indubitável", fornece um conceito tão falso (...) quanto a doutrina que lhe é contrária, mais intimamente aparentada, da 'intuição das essências' (1992a, p. 69-70).

Para Adorno, na constituição da experiência espiritual do pensar, os conceitos não avançam unilateralmente, como numa linha reta; antes, seus momentos se entretecem como na confecção artesanal de um tapete. E é da densidade dessa tessitura que depende a fecundidade do pensamento. "A rigor — diz o frankfurtiano — o pensador nem sequer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda" (1986, p. 176).

A racionalidade é, nos textos do grande escritor, o momento da organização, criador de unidade, o momento de sua penosa construção enquanto obra literária e/ou ensaio filosófico. E, em cada melhoramento a que ele se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que considera o primeiro impulso, trabalha como agente da sociedade, em tensão com as diferentes possibilidades que as técnicas do momento lhe apresentam para a solução de seus problemas estéticos ou filosóficos. E a tensão entre o impulso, a inspiração e a racionalidade em sua obra se manifesta nos extremos e não no meio. É necessária a máxima construção para que se processe a melhor expressão. É necessário subordinar o desejo de manifestação dos estados da alma a um rigor construtivo que garanta o uno da obra, sem transformá-la em uma mera justaposição de partes independentes ou em algo puramente funcional, decorativo. O rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva e a construção se apresenta como resolução de desafios colocados concretamente nas obras (Cf. ADORNO, 1992b, p.57-60; 68-76; ALMEIDA, 2000, p. 62; 74; 84; 199; 201). Trago, para confirmar essa afirmativa, uma citação de Mann, no *Doctor Fausto:*

> Ora, a idéia é coisa de três ou quatro compassos; não é? — diz o diabo — Todo o resto é elaboração, trabalho de pé de boi. Não achas? (...) Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: Meilleur. (MANN, 2000, p. 334-335).

O artesão da palavra recorre à construção, à racionalidade para descrever liricamente a desmesura da linguagem rude dos vaqueiros e jagunços; o compositor de conceitos precisa do lúdico, da imagem, de Dionisos, para *de profundis* capturar a negatividade dos acontecimentos. Adorno é filósofo e músico, ao mesmo tempo; e esses dois saberes se infiltram nas notas e composição de seus ensaios, que expõem similitudes entre a arte de pensar, de sentir e de se expressar; Rosa é médico, diplomata e narrador, mas cuida da palavra com tanto zelo e elegância como se ela fosse sua eterna paciente; a música e a filosofia encantam-lhe e decifram-lhe os nomes.

Mas vamos ver mais de perto algumas formas em que as semelhanças entre os dois escritores se fazem mais próximas. Uma primeira poderia ser assim expressa: a tentativa de um e outro, em suas escrituras, "dar nome à coisa". Nomear a coisa, dizer o que a coisa é: este é o desafio primeiro de todo escritor: tentar aproximar intimamente conceito e objeto, palavra e coisa, buscando a identificação de ambos; tentativa de ir além do próprio conceito, do *logos* para dizer aquilo que ainda não foi dito. "Uma delicada exatidão na escolha das palavras, como se estas tivessem que nomear a coisa, é uma das razões e não das menores, pela qual a exposição é essencial à filosofia", diz Adorno em sua Dialética negativa (2009, p. 52). O pensador frankfurtiano optou pela escrita ensaística porque era uma forma de compor fazendo experiências, de explorar a dubiedade dos conceitos, de empurrar os conceitos para além de si mesmos, de querer abrir o que não cabe em conceitos com os próprios conceitos. A consciência da não-identidade entre o modo de expor e o objeto exigia-lhe um ilimitado esforço de expressão (ADORNO, *apud*. COHN, 1986, p.177; 180; 181; 184; 186). Em seu texto metodológico, "O ensaio como forma", faz sua uma citação de Bense:

> Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (Apud COHN, 1986, p. 180).

Adorno em suas reflexões estéticas apresenta a angústia solitária da filosofia, enquanto "o esforço permanente e mesmo desesperado de dizer o que não se pode propriamente dizer" (1976, p. 63); "(...) o afã da filosofia por expressar o inexpressável" (2009, p.112); "seu caráter flutuante (...) não é outra coisa que a expressão do que para ela mesma resulta inexpressável" (2009, p. 113). Tentar exprimir conceitualmente o não conceituável: eis o paradoxo da dialética negativa.

"Muita coisa importante falta nome.(...) tudo nesta vida é muito cantável", afirma Riobaldo em *Grande Sertão:veredas* (1979, p. 21). E Rosa, dez anos antes, no conto "São Marcos", *Sagarana*, complementa: "E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem (...). E que a gíria pede sempre roupa nova e escova" (2001, p. 274-5). Rosa recorre às rimas, às assonâncias, às aliterações, às onomatopéias, às frases curtas, rápidas, enérgicas, enfim, ao canto e à cadência rítmica das palavras para ensaiar o nome da coisa. Diz ele, em entrevista a Harriet de Onís:

> A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida (...). Acho também que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de 'música subjacente' (Apud REINALDO, 2005, p.24).

Na arte de dar nome às coisas, Rosa se serve de inúmeros expedientes literários, inclusive o de brincar de escrever as palavras de trás prá frente ou de brincar com o próprio nome. Vou buscar dois desses jogos no conto-poema "Cara-de-Bronze", que é construído e sustentado pelo diálogo lírico de vaqueiros, bem como pelas *palavras-cantigas* do violeiro Quantidades, que vão tecendo, de forma lenta, a longa narrativa poética. Rosa coloca na fala do vaqueiro Adino a seguinte expressão: "Aí, Zé, opa!", que lido de trás prá frente = "a poesia" (ROSA, 1976, p. 127). O conto é todo ele poesia. Na verdade, "Cara-de-Bronze", em sua primeira edição, é apresentado como um poema e não como um conto (Cf. MACHADO, 2003, p. 96). Nesse mesmo conto, Rosa cria outro termo jocoso, ao dar a um dos interlocutores o nome de "Moimeichego". E assim se dirige a seu tradutor italiano: "Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa 'eu', o autor ...). Bobaginhas" (2003a, p. 95). Moimeichego é o autor que se introduziu na conversa dos vaqueiros e, à semelhança de Cara-de-Bronze, é aquele que tudo inquire, que quer saber *o quem:* "Quem é esse que canta?" "Quem é o velho?" "Quem é o Grivo?". Moimeichego fala 28 vezes e faz 35 perguntas. E, na observação de Machado, "suas perguntas é que fazem a narrativa avançar e permitem que a estória seja contada. Sem ele, não haveria o texto. Seu nome atesta a paternidade indiscutível: Moimeichego" (2003, p. 95).

Numa perspectiva complementar, os escritos de Rosa são enriquecidos com uma leitura original à luz do Nome de seus personagens: *Recado do Nome,* por Ana Maria Machado (2003). Segundo a autora, Rosa elegia os nomes de seus personagens pela polissemia que possibilitavam; os nomes são evocativos, carregados de significados que vão se movendo e se transformando no desenrolar da trama do romance ou do conto. "Os significantes se correspondem, se atraem, se encadeiam, tecendo os significados com seu movimento permanente" (p. 200). Cito apenas um exemplo desse estudo: o(s) nome(s) do personagem principal do *Grande sertão*: quando criança, em companhia de sua mãe Bigri, era o "menino Baldo"*;* com a morte da mãe e com os estudos proporcionados pelo seu padrinho Selorico Mendes, na verdade

seu pai, torna-se mestre de um dos famigerados jagunços, Zé Bebelo, e é cognominado "professor"; posteriormente, ingressa em um bando de jagunços que, em nome da lei, persegue outros jagunços, e, por sua valentia, rapidez e precisão na arte de atirar, é apelidado "tatarana, cobra voadora". Aliando os dotes de um sertanejo letrado ao de um jagunço corajoso, com a morte à traição do comandante Joca Ramiro, torna-se chefe maior do bando, aquele que perseguirá e exterminará os assassinos, e é, então, chamado "Urutú-Branco" (Cf. MACHADO, 2003, p. 56-65). "Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo" (1979, p. 512). O último Riobaldo, aquele que vive de reminiscências, de remoer o passado, é um apaziguado fazendeiro, deitado numa rede na varanda da sede, procedendo às honras da casa (Cf. GALVÃO, 2008, p. 243-245)[1].

Há uma segunda forma em que se manifestam semelhanças os dois escritores: não se deixam seduzir pela linguagem do senso comum; são difíceis de serem consumidos; preocupam-se com o leitor crítico, criativo. Assim Rosa, em carta ao tradutor inglês de Sagarana (04/11/1964), diz:

> Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. (Apud REINALDO, 2005, p. 25).

Adorno, no aforismo das *Minima Moralia,* "Atrás do espelho", citado anteriormente, compara o comportamento do escritor com seus pensamentos com o que uma pessoa estabelece com os móveis, papéis, livros, documentos que ele, em sua casa, leva de um lugar para outro, ora instaurando a desordem, ora reorganizando-os de outro modo. Nesse entretenimento corre o risco de produzir detritos e refugos; mas, diferentemente do que acontece no lar, ele não tem um quarto de despejo para separar-se dos trastes e pode ser levado a preencher suas páginas com eles. E então o filósofo arremata:

> A exigência de ser duro em relação à autocomiseração inclui a exigência técnica de contrapor uma extrema vigilância ao relaxamento da tensão intelectual e de eliminar tudo o que se sedimenta como escória do trabalho, tudo o que funciona de maneira improdutiva, tudo o que, numa etapa anterior, enquanto conversa fiada, talvez tenha provocado uma atmosfera calorosa, conveniente a seu desenvolvimento, mas que no presente não passa de um resíduo insípido e com odor de mofo (1992, p. 75).

1 Walnice Nogueira Galvão, no ensaio "Um vivente, seus avatares", mostra como o protagonista do *Grande sertão* è um vivente de avatares, que vai mostrando suas diferentes faces, conforme as etapas de sua vida (2008, p. 241-269).

Os diálogos com seus tradutores possibilitam a Rosa momentos oportunos para manifestar seu apreço à expressão, à sua atividade formativa. Assim, em missiva ao tradutor alemão, através de frases curtas e imperativas diz não à passividade dos leitores e apresenta seu jeito de trabalhar: "Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma "segunda" solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. "Deus está no detalhe", um crítico disse, não sei mais quem foi" (2003b, p. 237). Para Rosa, o espírito, quando provocado, se estimula e passa a oferecer soluções. Facilitar o entendimento, somente com as coisas vulgares. "Antes o obscuro que o óbvio. (...). Precisamos também do obscuro". E conclui sua metodologia de trabalho, afirmando:

> Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o amigo já conhece. (2003b, p. 239).

E para seu tradutor italiano, em meio à angústia resultante de estafa e de suas inúmeras atividades literárias e profissionais, confidencia: "Você sabe, eu não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado, sou o anti-jornalista". 2003a, p. 173-175).

Tanto Adorno, na decifração da pletora de sentidos dos conceitos, quanto Rosa pela roupagem nova com que recobre as palavras, — o primeiro pelo combate do conceito contra o próprio conceito, o segundo no experimentar a expressão da beleza física dos vocábulos —, se propõem em seus escritos à busca do *verum,* do conhecimento: querem eles encontrar o "quem das coisas". Um pensando com o ouvido, pelos sons, pelas onomatopéias; o outro ouvindo com a razão os gemidos dos conceitos. É esta a terceira forma que aproximam os dois autores das musas e da *noésis.*

O conto "Cara-de-Bronze" narra a estória de um rico fazendeiro que confia a um de seus vaqueiros, o Grivo, uma missão especial: "queria era que se achasse para ele o quem das coisas", conforme a revela um outro vaqueiro, o Adino (1976, p. 101). *E o quem das coisas* que o Grivo traz para seu senhor, na intuição do vaqueiro José Uéua, é "por exemplos: – a rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando (...). O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas" (1976, p. 100). Cara-de-Bronze quer encontrar a *arché* das coisas, o princípio de tudo, *os começos*; a essência; quer encontrar a poesia, pois é por ela que, em sua velhice, em seu isolamento, aspira.

Essa preocupação em encontrar a raiz das coisas se manifesta igualmente na orientação que Rosa dá a Bizzarri, em "O recado do morro", para a tradução do adjetivo "*grimo*", atribuído a "um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico", chamado Gorgulho: "um velhote grimo". Foi ele que ouviu e repassou o recado do morro. Explica Rosa:

> "Grimo": de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias;

> feio carateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. em italiano: grimoso = Vecchio grinzoso). Em inglês: grim = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio etc. Em alemão: Grimm = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta.

E termina assim sua orientação: "Eu quis captar o quid, universal, desse radical" (2003a, p. 69).

Adorno, preocupado em dar a seu texto o dinamismo e a tensão da realidade em análise, procura "escrever sempre em um registro multidimensional, em que se encadeiam vários níveis de penetração no objeto" (COHN, 1990, p. 13). A forma usual de sondar a dubiedade dos conceitos é uma de suas técnicas de interpretação/interpenetração no objeto, na busca das afinidades entre cognoscente e conhecido. No aforismo "Autorreflexão do pensamento", da *Dialética negativa,* questionando a identificação que Hegel idealmente estabelece entre o conceito e o real, afirma: "As ideias vivem nos interstícios entre o que as coisas pretendem ser e o que são" (ADORNO, 2009, p. 131). Ou seja, os conceitos não se identificam com o real, mas perseguem essa semelhança incansavelmente, mesmo tendo ciência de nunca realizá-la plenamente. E, no transcorrer do aforismo, traz um exemplo ilustrativo das diferentes nuances que compõem e se contrapõem (n)as ideias. Argumenta ele: o juízo de que alguém é um homem livre se relaciona com a ideia de liberdade. Mas esta ideia é mais do que o predicado desse alguém, que é um homem livre, desse ser que, por determinações históricas, é mais do que o conceito de sua liberdade. O conceito não apenas diz que se pode aplicá-lo a todos os homens singulares definidos como livres; nutre-se, também, da ideia de uma situação em que os indivíduos têm qualidades que aqui e agora (na situação da realidade opressiva) não se podem atribuir a ninguém. Quando aplicada empiricamente, a ideia de liberdade fica inferior a si mesma; não é, então, o que diz. No entanto, porque, como ideia, é sempre universal e abrangente, deve com a realidade empírica ser confrontada. E tal confronto a faz entrar em contradição consigo mesma. Na negação dialética da realidade opressiva, anuncia utopicamente outra realidade historicamente possível (Cf. 2009, 131-132; e PUCCI, 2004, p. 92).

Uma última forma de semelhança entre os dois escritores que destacamos é a categoria/palavra "negatividade". Em Adorno, a negatividade ocupa o lugar central em seus textos filosóficos e estéticos. Diz ele, na "Dedicatória" das *Minima moralia*: "O espírito não é como o positivo que desvia o olhar do negativo (...); não, ele só é este poder quando encara de frente o negativo e nele permanece" (1992a, p.9). E no último aforismo desse mesmo livro, lemos "(...) porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário" (1992a, p. 216). No "Prefácio" de seu livro paradigmático, *Dialética negativa,* escreve: "A formulação *Dialética negativa* é um atentado contra a tradição (...). A intenção deste livro é liberar a dialética de sua natureza afirmativa, sem perder minimamente a precisão. Desentranhar seu paradoxal título é uma de suas intenções" (Cf. 2009, p. 7). Ou seja, não é novidade para ninguém que a negatividade, o diagnóstico, a crítica imanente, a priori-

dade da teoria são conceitos filosóficos determinantes na filosofia adorniana. Mas, em Rosa, a negatividade se faz dialeticamente presente em seus escritos?

A negatividade perpassa o *Grande sertão* em toda a sua extensão e interioridade. A luta cósmica entre o bem e o mal, a vida e a morte, ser e não-ser é o que alimenta, em suas idas e vindas, os densos relembramentos de Riobaldo. A negatividade, expressa pelo uso abundante dos prefixos *in* e *des,* associados a palavras que usualmente não apresentam essa prefixação (*ininfeliz; insciência*; *desrazão*; *desver*), pelo emprego reiterado do advérbio *não* e *nunca*, da conjunção *nem,* do pronome *nenhum,* infundem densidade e tensão aos textos de Rosa. *Nonada* (nada; coisa sem importância) é a palavra que abre *Grande sertão*, constituindo sozinha sua primeira frase, e está também no último parágrafo. Do nada se inicia o romance e a negação o acompanha até a última frase. Do mesmo modo, o demo, o outro de Deus, se faz presente da primeira à última oração, terrivelmente. "O tema de Deus e do diabo, articulado com o tema do sertão, evidencia a negatividade enquanto denegação de algo insuportável para o sujeito que quanto mais procura escanteá-lo, aboli-lo, negando-lhe a existência, mais ele se afirma como existente" (LAGES, 2002, p. 93-94). O diabo, no romance de Rosa, é não apenas o contrário de Deus, mas até uma face sua, um mensageiro seu (*angelus)* para chegar até a alma humana. É uma das formas de atuação de Deus junto aos homens, quando ele se afasta.

> Deus não queira; Deus que roda tudo! Diga o senhor, sobre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do Outro? Que é que de verdade a gente pressente? (1979, p.8-9).

As expressões negativas que povoam o romance (1979), tais como: "viver é negócio muito perigoso" (p. 7), "Deus existe mesmo quando não há" (p. 53), "o mal e o bem, estão em quem faz; não é no efeito que dão" (p. 87), "Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas" (p. 131), "Tinha medo não. Tinha era cansaço de esperança" (p. 523), "Mira veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam" (p. 19). "Uma tristeza que até me alegra" (p. 32) e tantas outras, mantém a atenção e a tensão do leitor, do começo ao fim, porque refletem a angústia da penosa caminhada da existência humana. "Grande Sertão é a narração do que verte, do que mistura, do que inverte, dos tontos movimentos" (REINALDO, 2005, p. 165).

Ouvir Rosa faz muito bem para aguçar a sensibilidade e potencializar a reflexão; nossas faculdades mimética e cognitiva se sentem amparada no mais profundo de seu *quid* pela imaginação, pela fantasia. Ler Adorno faz muito bem à linguagem, à exposição literária; suas

Notas de Literatura e *Dialética negativa* demonstram isso. A palavra em Rosa ganha substância, sabor e reflexão; o conceito em Adorno ganha saber, música e expressão. Os dois escritores constroem experiências semelhantes no manuseio persistente da magia dos vocábulos, de seus sons, roupagens e significados, que até no contexto de "monogramas" podemos captar aproximações como as que se seguem:

"A gente só sabe bem aquilo que não entende" (Riobaldo/ROSA, *Grande sertão: veredas*, p. 286). "Verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que não se entendem a si mesmos" (ADORNO, *Minima moralia,* p. 168). Seriam Rosa e Adorno leitores de Schopenhauer, para quem "Os pensamentos nitidamente conscientes são apenas a superfície (...). Eis por que muitas vezes não podemos explicar a origem dos nossos pensamentos mais profundos: têm sua origem na parte mais misteriosa do nosso ser" (*Apud* LEFRANC, 2005, p. 130).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Terminologia filosófica – Tomo I*. Versión castellana de Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid, Taurus, 1976.

ADORNO, T. "O ensaio como forma". Tradução de Flávio R. Kothe. In COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 115-146.

ADORNO, T. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992a.

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1992b.

ADORNO, T. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Zahar 2009.

ALMEIDA, J. de. *Música e Verdade: a estética crítica de Theodor Adorno*. São Paulo, USP, 2000 (tese de doutorado – publicação interna).

BENJAMIN, W. "A doutrina das semelhanças". In BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 108-113.

COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986.

GALVÃO, W. N. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

LAGES, S. K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia, SP, Ateliê Editorial/FAPESP, 2002.

LEFRANC, J. *Compreender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 2005.

MACHADO, A. M. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa.* São Paulo, Edusp/Fapesp, 2001.

PUCCI, B. "Filosofia negativa e arte: instrumentos e roupagens para se pensar a educação". In PUCCI et AL (Orgs.). *Ensaios frankfurtianos.* São Paulo, Cortez Editora, 2004, p. 89-86.

REINALDO, G. "*Uma cantiga de se fechar os olhos ...": mito e música em Guimarães Rosa.* São Paulo, Annablume; Fapesp, 2005.

ROSA, J. G. "Cara-de-Bronze". In ROSA, J. G. *No Urubuquaquá, no Pinhém.* 5ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas.* 13 edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

ROSA, J. G. "São Marcos". In ROSA, J. G. *Sagarana.* 54ª impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,2001, p.261-292.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-1967).* Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003b.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação.* Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2ª reimpressão. São Paulo, Editora da UNESP, 2005.

Poesia e linguagem: por uma filosofia extra-moral da linguagem

Gilson Iannini

Este trabalho não é mais do que um experimento filosófico, ainda em caráter embrionário. Trata-se muito mais de uma carta aberta do que de um estudo acabado. Vou tratar do problema do papel da experiência poética para uma filosofia contemporânea da linguagem, mostrando alguns *deslocamentos* que seriam exigidos pela poesia à filosofia se aquela reclama desta o direito à cidadania e não apenas à periferia. Tento abordar aqui o que gosto de chamar de *formas contemporâneas da expulsão platônica do poeta*. A questão resvala num problema mais amplo concernente à natureza do discurso filosófico enquanto tal. Entre ciência e arte, a linguagem *na* e *da* filosofia interessa justamente por mostrar a insuficiência da perspectiva proposicional e do correlato sonho de demarcar proposições autênticas e inautênticas segundo critérios de significado. Minha pergunta é se a filosofia da linguagem está à altura de seu objeto, isto é, à altura da própria linguagem, tal como a experimentamos contemporaneamente.

Num outro plano, gostaria também de interrogar como um certo discurso filosófico predominante lida com *exemplos* lingüísticos. Que dispositivos determinam a cidadania filosófica de um exemplo lingüístico? Como determinar em que casos um enunciado lingüístico determinado implica um problema filosófico e em que casos um outro enunciado não é visto como problema filosófico legítimo? Em outras palavras: o que torna filosoficamente relevantes exemplos como "o livro está sobre a mesa"; "a estrela da manhã é a estrela da tarde"; "o atual rei da França é calvo", "a neve é branca", "Fogo!", "já tomei café da manhã", entre outros, e, no mesmo gesto, não confere cidadela filosófica para exemplos como: "Rose is a rose is a rose is a rose"; "sim eu disse sim eu quero Sims"; "Nonada. O diabo não há! E o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia"?

Estaria a filosofia contemporânea à altura dos empreendimentos poéticos contemporâneos, das experiências literárias de nosso tempo? Segundo Alain Badiou (2002), a filosofia contemporânea ainda não foi capaz de inventar dispositivos de pensamento aptos a acolher e a tornar pensável o que está em jogo em Fernando Pessoa. Pelo menos não ainda do mesmo modo como a filosofia de Aristóteles precisou ombrear com Sófocles, Nietzsche com Wagner,

Adorno com Schönberg ou Heidegger com Hölderlin. É por este motivo que Badiou afirma que uma tarefa para a filosofia contemporânea é a de ser capaz de pensar *à altura de* Pessoa. Não é necessário subscrever sua tese para o que se segue. Mas, de todo modo, a verve da pergunta que ele coloca é instigante. Podemos reformulá-la mais ou menos do seguinte modo: a contemporânea filosofia da linguagem, de cepa wittgensteiniana, inventou dispositivos capazes de pensar a arte, particularmente o poema? Dizendo de outro modo, a filosofia da linguagem inventou dispositivos capazes de pensar a arte, particularmente o poema como fenômeno *da* linguagem? É preciso reconhecer que a filosofia analítica da linguagem é mais plural, menos homogênea e mais sofisticada do que seus críticos costumam acreditar. Não obstante, é digno de nota que teorias da linguagem pautadas predominantemente nas funções cognitivas e/ou representativas e/ou comunicativas da linguagem frequentemente são insuficientes para avaliar a experiência literária. Dito de outro modo, concepções filosóficas da linguagem que elegem como paradigma principal ou como principal campo de referências e de interesse a ciência, o conhecimento e/ou o conceito – ou quando muito as trocas linguísticas humanas em contextos de ação mais ou menos ordinários - emprestam certas diretrizes que informam, de maneira privilegiada, uma certa imagem do que vem a ser racionalidade (e de como a linguagem funciona), que fica, portanto, cativa destes privilégios aceitos mais ou menos de forma impensada. A questão então pode ser recolocada mais ou menos assim: o que seria uma teoria da linguagem que tomasse a experiência poética no mesmo pé de igualdade em relação à racionalidade científica ou a prosa comunicacional ordinária?

Nem é preciso dizer que as considerações a seguir são o estágio inicial de uma pesquisa atualmente em curso. Inicio este trabalho com uma citação de Todorov.

> "De Homero a Artaud, as obras literárias afirmaram a esse respeito [a natureza da linguagem] algo diferente do que diziam os filósofos outrora, os lingüistas hoje. Se decidirmos levá-los a sério, a perspectiva se inverte: é a literatura que compreende e explica a linguagem, ela é uma teoria da linguagem que não se pode mais ignorar caso se queira entender o funcionamento literário com a ajuda de categorias lingüísticas. Daí esta necessidade absoluta: se quisermos fazer da linguagem uma teoria da literatura, ler, atentamente, a literatura como teoria da linguagem" (Todorov, 2003, p.257).

Se quisermos realmente fazer filosofia da linguagem no século XXI, devemos não apenas incorporar o que aprendemos com Frege, Wittgenstein, Austin, e cia., mas também perguntar se tais perspectivas são suficientemente robustas para enfrentar a linguagem tal como ela funciona no discurso literário, sem que precisemos, por exemplo, recorrer a distinções artificiais e ideológicas como conotação/denotação (Ogden e Richards) ou uso normal/uso anômalo (ou parasitário) (Searle). Dizendo de outra maneira: como surgiu, em nosso pensamento, esta idéia de que o uso normal da linguagem é significativo, isto é, cognitivo, e que os demais usos são metafóricos, desviantes, ou que não possuem legítimo interesse para a filosofia da

linguagem? Não há aí uma hipertrofia do código ou então da função comunicativa em detrimento de outras funções da linguagem, para usarmos uma categoria de Jakobson? Não há um componente moral subjacente na reificação do uso cognitivo da linguagem ou de seu correlato, a reificação da forma proposicional? Note-se a recorrência de vocabulário do tipo: legítimo, autêntico, genuíno e termos correlatos na maior parte dos textos seminais de filosofia da linguagem.

Em suma, uma filosofia da linguagem precisa – é seu dever ético e político – dar conta de tratar a experiência literária, por exemplo de Mallarmé, de Joyce e do concretismo. Caso contrário, ela não está *à altura do seu objeto*, ela não está à altura da própria linguagem, ou, para falar como Adorno, não está à altura do estágio de *evolução do material*.

1. LINGUAGEM CIENTÍFICA E LINGUAGEM POÉTICA: "NENHUMA LINGUAGEM É INOCENTE" .

A ciência exclui o estilo. O regime da verdade na ciência permite, por exemplo, que a transmissão das descobertas da física newtoniana seja independente dos traços de expressão e do estilo da escrita de Newton. Linguagem é mero meio, é mero instrumento. A esse respeito, a poesia (e a arte em geral) está nas antípodas da ciência. Ler um manual sobre Mallarmé ou sobre Drummond não nos ensina nada. Pois a linguagem não é mais apenas meio, apenas instrumento. Como entender isso? Valéry escreveu que "é *poema* o que não se pode resumir. Não se resume uma melodia" (Valéry, 1960, Campos, 1987, p.31).

Ao contrário de teses matemáticas e filosóficas, que explicitam as regras de suas demonstrações, o discurso poético deixa inexplícitas as regras de sua composição. É possível aprender um teorema, por mais complicado que seja, pela obediência ao método de sua demonstração. Poderíamos acrescentar que já com a poesia, o mesmo não ocorre. Mesmo no caso, por exemplo, da *Filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, que se esforça por explicitar nos mínimos detalhes todas as etapas de construção de um poema particular, *O corvo,* não é possível inferir sequer um único verso pela simples obediência aos princípios elencados.

Sabemos que o reexame de um texto de Galileu pode, no máximo mudar nosso conhecimento da história da mecânica, mas não a própria mecânica (Foucault, 1994 [1969], p. 809). Acrescento que, na outra ponta, a descoberta de um inédito de Mallarmé ou de Joyce muda não apenas a história da literatura, mas a própria literatura. O mesmo ocorre com os fundadores de discursividades, como Marx ou Freud, mas vale também para fundadores de discursividades filosóficas, como o próprio Wittgenstein.

Isso ocorre, entre outras coisas, porque, conforme ensina Barthes, ciência e literatura opõem-se no que concerne à maneira como ambas assumem a linguagem. Na ciência, a linguagem é instrumento, "que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível" (Bar-

thes, 2004, p. 4), submetido à matéria extra- e pré-linguística, ao passo que, na literatura, a linguagem é o ser da literatura, na medida em que o poético "designa esse tipo de mensagem que toma sua própria forma por objeto, e não seus conteúdos" (Barthes, 2004, p. 5). Dito de outra forma, "a linguagem poética é uma linguagem autotélica" (Todorov, 1996, p. 373).

Com o nascimento da ciência, e com a correlativa distribuição dos signos no âmbito da teoria do conhecimento, não teria o pensamento clássico, do século XVII em diante, efetuado uma operação ao mesmo tempo mais silenciosa e mais violenta em relação à arte e à poesia do que fora a expulsão do poeta por Platão? Dizendo de outra maneira: ao fazer surgir a representação como o elemento que reflete as coisas nas palavras, mas que ao mesmo tempo as separa, e ao situar esta representação no espaço interior ao conhecimento, o gesto clássico não repete aqui a exclusão que lança a poesia aos confins, às margens do saber? Parece que com a constituição do tipo de racionalidade que se institui com o advento da ciência, então a arte, ou o uso poético da linguagem é lançado para fora do saber e para longe da verdade.

2. ANALOGIA E A METÁFORA NA CIÊNCIA E NA POESIA.

Antes de tentarmos localizar a natureza híbrida do discurso da filosofia neste quadro esquemático esboçado acima, pode ser de interesse examinar os papéis da analogia e da metáfora na ciência e na poesia. Ainda que a plausibilidade de modelos físicos dependa em algum grau de metáforas (como mostrou Mary Hesse), de maneira esquemática vale para a ciência a fórmula de Black (1962, p.242), segundo a qual "toda ciência deve começar com metáfora e terminar com álgebra; e talvez sem a metáfora nunca houvesse qualquer álgebra". Como escreve, mais ou menos na mesmo linha, Perelman

> O estilo científico raramente lança mão de metáforas. Em compensação, especialmente na fase inicial, quando se lança numa nova área de pesquisas, o cientista não hesita em deixar se guiar por analogias. Estas desempenham um papel essencialmente heurístico, como instrumento de invenção, a fim de fornecer ao pesquisador as hipóteses que lhe orientarão as investigações. O que importa, acima de tudo, é a fecundidade delas... (Perelman, 1999, p.337).

Mas, ao fim e ao cabo, a história do progresso de um determinado campo de investigação científica é a história do abandono progressivo (ou naturalização) de suas metáforas iniciais, pois nas ciências, nem a metáfora, nem a analogia podem ter a última palavra (cf. Perelman, 1999, p. 337), ainda que desempenhem inegável função heurística mesmo em momentos capitais dos processos de construção do conhecimento. Isso pela razão da natureza interativa da metáfora, segundo Black. Pois uma metáfora engendra similitudes. A função cognitiva da metáfora decorre de sua capacidade de, se quisermos usar uma terminologia wittgensteiniana, *aspectualizar o objeto*, i.e., fazer ver um determinado aspecto do objeto até então invisível, aos olhos do sentido literal do vocabulário disponível.

Em todo o caso, o que interessa para nossos propósitos é que tudo se passa diferentemente na poesia. Frente à banalidade da língua comum, a linguagem poética permite o ultrapassamento do dado imediato, na medida em que incita significações novas, inauditas para o falante. Neste sentido, a poesia cria então usos da língua não previstos nem pela sintaxe lógica da linguagem, nem mesmo por sua gramática. Viola o código lingüístico e se recusa a limitar um único sentido à sua "mensagem": ela exige do leitor sua participação. Pois, como salienta Todorov, "o uso poético da linguagem distingue-se dos outros pelo fato de que a linguagem nele é percebida em si mesma, e não como um mediador transparente e transitivo de 'outra coisa'" (Todorov, 1996, p. 372). De fato, a poesia seria espécie de extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem. Em *Poesia e Pensamento abstrato*, escreve Valéry:

> Entre a voz e o pensamento, entre o pensamento e a voz, entre a presença e a ausência oscila o pêndulo poético. Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido. Ora, eis uma condição que parece exigir o impossível.

Lembremos que para Valéry, a poesia está justamente na hesitação, no hiato entre som e sentido, entre sensível e inteligível. A poesia é sempre abertura deste hiato, exploração das possibilidades, das virtualidades que este espaço abre...

A poesia desestabiliza o signo, faz vacilar a unidade e circularidade do signo, faz desconfiar da natureza dos vínculos entre significante e significado, desestabiliza a forma proposicional. A poesia faz notar como o discurso comum é, no limite, uma construção imaginária naturalizada. A poesia mostra, exibe, a precariedade das convenções sociais que sustentam a unidade do signo e da representação. Neste sentido, a expulsão do poeta da cidade regida por princípios racionais é menos estranha. Ora, o discurso comum, a linguagem ordinária naturaliza o signo, faz crer em sua unidade e reifica o caráter representativo da linguagem. A própria distinção entre conotação e denotação, que devemos a Ogden e Richards, tende a perpetuar a imagem, ensinada desde cedo, de que há um sentido literal de expressões, que seria principal e primeiro, e um sentido conotativo que seria desviante, marginal, e que se resolve na recondução do desvio à reta rota da razão, quase diria ao *ortho logos*...

3. PRESSUPOSTOS MORAIS DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Ninguém pode colocar em dúvida que a estrutura conceitual da filosofia da linguagem é plenamente fornida para dar conta de pelos menos dois tipos de enunciados: (a) proposições descritivas do tipo "o livro está sobre a mesa" e (b) prosa comunicacional ordinária do tipo "por favor, você pode me informar as horas?". O que chama, no entanto, a atenção é a recorrência de qualificativos como "autêntico", "genuíno", "sério" para enunciados linguísticos. O caso do *Tractatus* de Wittgenstein é, neste caso, seminal. Ele é o responsável por uma primeira leva de critérios formais para demarcação do que seria uma proposição genuína, aquela capaz

de, devido ao seu caráter figurativo e bipolar, *projetar* no mundo um modelo de situação possível de concatenação de objetos. Muito rapidamente, o programa tractatiano mostrou seus impasses, na medida em que dava conta de apenas um número demasiado estreito de enunciados linguísticos. Mas de uma forma ou de outra, ele legou à filosofia da linguagem esse ethos de discernir entre usos autênticos e inautênticos da linguagem, mesmo quando a filosofia da linguagem abriu-se para outros tipos de enunciados.

Searle, por exemplo, fala de uso sério e parasitário da linguagem. O debate com Derrida em *Limited inc* é, a este respeito, instrutivo, mas não cabe aqui. De todo modo, basta examinar o seguinte caso. O uso sério, que equivale aqui à forma assertiva do ato ilocucionário, inclui a obediência a regras como as seguintes:

> "1. a regra essencial: quem faz uma asserção se compromete com a verdade da proposição expressa; 2. as regras preparatórias: o falante deve estar preparado para fornecer evidências ou razões da verdade da proposição expressa; 3. a proposição expressa não deve ser obviamente verdadeira para ambos (...); 4. a regra da sinceridade: o falante compromete-se coma crença na verdade da proposição expressa" (Searle, 1995, p. 101).

Ora, não é difícil perceber quanta coisa está pressuposta aqui. Que antropologia subsidia a formulação de tais regras? A primeiro coisa que salta aos olhos é que há uma certa concepção de o que é o sujeito (o "emissor"). Este sujeito é transparente a si e detém o sentido do que diz, mais ou menos como o usuário de uma ferramenta. A linguagem é uma ferramenta, à disposição do usuário, que dela detém as chaves. Pode controlar o sentido do que diz e a verdade do que a sentença exprime. Além disso, há não apenas uma concepção do que é o sujeito, do que é a linguagem, mas de como os sujeitos interagem socialmente: são as regras, ainda que tácitas, ainda que inexplícitas de toda conversação, em que termos claramente herdados do vocabulário moral e da filosofia do conhecimento são empregados: "compromisso com a verdade"; "evidências ou razões de verdade da proposição"; "sinceridade", etc. Ou seja, trata-se de uma filosofia, no mínimo, pré-nietzscheana... Ou seja, uma filosofia que reivindica da maneira mais aberta tudo aquilo que Nietzsche apontou como sendo o escolho do que deveríamos superar numa filosofia extra-moral.

Em outras palavras, as "condições de verdade" de um enunciado ou sentença dependem de seu sentido literal, em última análise purificado de instâncias metafóricas, de processos de enunciação, etc. É claro que isso é uma caricatura extremada de certos princípios compartilhados por uma filosofia ingênua da linguagem. Há cerca de cinqüenta anos atrás, houve um intenso debate na filosofia da linguagem, posto principalmente pela teoria dos atos de fala, de Austin e Searle, que defendiam em suma que condições de verdade deveriam considerar condições efetivas de enunciação, ou em outras palavras, que a verdade de sentenças depende também de aspectos contextuais *implicados* pelo 'que é dito'. Esta posição contrastava com teoria centradas na positividade do enunciado e em seu sentido literal. Uma discussão mais

interessante e atual feita por um filósofo analítico da linguagem encontramos, por exemplo, em *Literal Meaning*, de Recanati. Mas aqui, vou me limitar a comentar alguns exemplos dados por Searle. Note-se que se trata de exemplos lingüísticos que implicam problemas filosóficos genuínos, ou reconhecidos como genuínos por determinada comunidade filosófica.

1. "Já tomei café da manhã"
2. "Você não vai morrer"
3. "Está chovendo"

Nestas três sentenças temos condições de verdade que não podem ser reduzidas ao sentido literal das sentenças. Do ponto de vista estrito de uma teoria do significado, as condições de verdade de (1) seriam as mesmas se tomei café da manhã hoje ou há 15 anos atrás. Ora é evidente que há uma dissimetria entre o sentido da sentença e o que é dito por ela. Por exemplo, esta sentença poderia ocorrer no seguinte contexto: "aceita algo para comer?", remetendo a um tempo *t* específico. Como construímos o *background* informacional que indica que a sentença não é literal e que as condições de verdade devem ser buscadas em algo exterior ao sentido da sentença, por exemplo, na enunciação do sujeito? Mais ou menos o mesmo ocorre em (2), em que, por exemplo, a alguém reclamando de uma dor respondemos com (2): evidentemente, a sentença é falsa do ponto de vista do significado (não somos imortais), mas verdadeira naquele contexto (trata-se de uma simples dor de dente...); ou (3), por exemplo, você convida alguém para ir ao cinema e a pessoa diz: "está chovendo"... Em todos estes casos, vimos exemplos em que o significado proposicional é insuficiente e precisamos introduzir aspectos pragmáticos para decidir sobre a verdade de sentenças. Esta é uma das contribuições importantes da teoria dos atos de fala.

Nossa questão, segue aproximadamente a mesma linha, mas se pergunta, mais ou menos o seguinte: o que seria uma teoria da linguagem, e que conseqüências teria para uma teoria da verdade, a consideração do modo de funcionamento da linguagem na poesia e na literatura? Pois se olharmos desde o ponto de vista da literatura e do modo de funcionamento da linguagem na literatura, mesmo a pragmática (ou o contextualismo) são cativas dos mesmos impasses da teoria da proposição de observância fregeana ou russeliana, i.e, são ainda cativas de uma teoria do significado e da verdade dependente deste. Note-se que as interrogações aqui contidas poderiam ser facilmente respondidas pela filosofia da literatura, pela estética e outros discursos. Efetivamente, diversos filósofos no século XX interrogaram a filosofia a partir de exemplos da literatura e da poesia. Mas meu interesse aqui é mais específico. Trata-se de saber, talvez num nível arqueológico, por que razões a constituição da disciplina *filosofia da linguagem* precisou escolher determinados exemplos em detrimento de outros, precisou excluir determinadas esferas da linguagem para fora do âmbito da filosofia. Em outras palavras, minha pergunta é: quais seriam as conseqüências teóricas para o filosofia da linguagem da incorporação de exemplos estranhos à sua tradição de pesquisa? Como ficaria a teoria da

verdade? A teoria do significado permaneceria intacta? Como pensar a natureza das regras, dos limites da linguagem, dos indexadores, da metáfora, do discurso ficcional, etc?

Ora, a poesia, e talvez a arte em geral, faz funcionar a linguagem de um modo que interroga aquela naturalidade aludida acima ou até mesmo a possibilidade e legitimidade de supor a primariedade de um sentido literal em detrimento de outras formas de expressão. Mais do que isso: mostra que discussões acerca da verdade podem passar por outra ordem que não a do significado ou do sentido de sentenças. Vejamos outros exemplos.

4. "Rose is a rose is a rose is a rose" (G. Stein)
5. "A morte é uma flor que só abre uma vez" (Paul Celan)
6. "Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente" (F. Pessoa)

O que a "sentença" (4) "quer dizer"? Nota-se, de cara, que a pergunta não cabe. Nem mesmo a tentativa de incluir elementos contextuais como aqueles da teoria dos atos de fala é suficiente para entendermos o que está em jogo. E não basta a solução simples de dizer: "isso é poesia", logo é algo que serve para nosso deleite, algo cuja finalidade consiste em expressar uma emoção, etc. Ou: a análise de uma sentença assim deve ser efetuada no âmbito da análise dos enunciados ficcionais. Pois tais soluções são, no limite, *prolongamentos da expulsão do poeta por Platão*. Em outras palavras, tais soluções implicam em dizer que os versos acima não contém genuínos problemas filosóficos e, portanto, devem ser tratados no contexto exclusivo das Artes poéticas, solução que, de Platão ao classicismo francês do século XVII conheceu sucessivas elaborações. Soluções deste tipo dizem que (5) e (6), por pertencerem ao discurso ficcional não nos ensinam nada acerca *da* linguagem. Quando Carnap diz em sua autobiografia que a finalidade de um poema é "exprimir certas emoções do poeta e despertar em nós emoções análogas" o que ele está fazendo senão lançar o interesse da poesia para fora da filosofia, para o limbo de uma psicologia das emoções?

Ou seja, uma sentença como "Já tomei café da manhã" tem cidadela filosófica, tem interesse filosófico: uma filosofia da linguagem precisaria dar conta da complexidade dos processos de significação e de verdade implicados numa sentença assim. Ao passo que, nesta perspectiva, uma sentença como (5) teria interesse apenas literário, i.e., bastaria dizer que cabe à teoria literária estudá-la, mas não à filosofia, pois esta só se interessa por emissões sérias, genuínas, autênticas. Vale a pena ler o capítulo de Searle (1995) sobre o "estatuto lógico do discurso ficcional" para vermos o quanto certos preconceitos filosóficos derivados de uma certa inflação epistemológica ou cognitiva da linguagem tem graves conseqüências na compreensão do discurso ficcional e da linguagem em geral. Ora, mas (5) e (6) são enunciados que podem muito nos ensinar acerca de como funciona a relação entre discurso e verdade, e não apenas do ponto de vista estético ou literário. A tarefa de pensar o lugar, as condições, os problemas que a arte, em particular a poesia, coloca quanto ao funcionamento da linguagem é pois um problema central para pesquisas contemporâneas sobre a linguagem, não apenas

para os estetas, mas também para os filósofos da linguagem. Em uma palavra, numa filosofia extra-moral da linguagem precisaríamos ter a coragem de admitir que *não é preciso curar a linguagem daquilo que é seu funcionamento mais fundamental*. Pois nosso acesso ao real depende em grande parte de como lidamos com ficções, e não de seu afastamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Ensaio como forma. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003

BADIOU, A., *Pequeno manual de inestética.* São Paulo : Ed. Estação liberdade, 2002

BARTHES, R. Da ciência à literatura. In: *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. O que é um autor? in: *Ditos e Escritos III*. RJ: Forense universitária, 2006.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito in: *Ditos e Escritos III*. RJ: Forense universitária, 2006.

FREGE, "Sobre sentido e referência". In: *Lógica e filosofia da linguagem*. SP: Cultrix, 1978

GAGNEBIN, J.M. *As formas literárias da filosofia.* In: Lembrar escrever esquecer, São Paulo: ed. 34, 2006.

JAKOBSON, R., *Lingüística e comunicação,* São Paulo: Cultrix, 1995.

PERELMAN, C. Analogia e metáfora em ciência, poesia e filosofia. In: *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983, 4ª ed.

NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. *Obras incompletas.* (col. Os pensadores). São Paulo: Abril, 1983. p.43-52.

RUSSELL, "Da Denotação". *Ensaios Escolhidos*. SP: Abril cultural, 1978. (col. Os Pensadores)

SEARLE, J. *Expressão e significado*. São Paulo, Martins fontes, 1995.

SOULEZ, A.*Comment écrivent les philosophes ? (De Kant à Wittgenstein ou le style de Wittgenstein),* Paris, Editions Kimé, 2003. Maison de la Recherche

TODOROV, T. A poética de Jakobson.*Teorias do símbolo*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996

–––. Linguagem e literatura. *As estruturas narrativas*. SP: Perspectiva, 2000

–––. Poética e estética. *Estruturalismo e poética*. SP: Cultrix, 1973

WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. SP: Edusp, 1994.

Samuel Beckett e o teatro de vanguarda

Luciano Ferreira Gatti

Com este título bastante geral – "Samuel Beckett e o teatro de vanguarda" –, o objetivo desta comunicação é caracterizar certos aspectos da experiência teatral de Samuel Beckett como uma forma de teatro pós-vanguardista. Com a designação "teatro de vanguarda", não pretendo cobrir um amplo campo de trabalhos que poderíamos localizar nas décadas iniciais do século XX e que transformaram o que entendemos por teatro a partir da alteração das relações entre palco e público, entre teatro e drama ou ainda entre texto e encenação – tudo isto em vista de uma relação revolucionária com a práxis social. Por teatro de vanguarda, vou me ater ao teatro épico de Bertolt Brecht (particularmente na passagem dos anos 1920 e 1930), que apresenta as questões acima na formulação de um teatro pedagógico, voltado para o ensinamento do público mediante a explicitação dos mecanismos de encenação (interrupção da ação e produção de gestos) e uma articulação dramática dotada de sentido (apropriação da forma da parábola). O teatro de Beckett poderia ser considerado pós-brechtiano (e pós-vanguardista), caso notemos o envelhecimento de um elemento central do teatro épico de Brecht: a fábula, ou melhor, a possibilidade de se extrair um sentido da articulação dramática apresentada. Aqui, o teatro de Beckett compartilha uma tendência com o teatro de Heiner Müller (do fim dos 1970 em diante), o qual também será abordado nesta comunicação a partir desta idéia de um teatro pós-brechtiano. Se o espectador brechtiano deveria ser capaz de extrair da apresentação uma mensagem a respeito do funcionamento do mundo, mensagem esta que vincularia a experiência teatral à práxis política, as peças de Beckett e Müller, por sua vez, oferecem dificuldades consideráveis à interpretação, caso essa seja definida como um esforço de compreensão que busca reenviar a diversidade do material artístico à formulação de uma tese ou de uma mensagem. Com o auxílio de certas formulações de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, proponho aqui pensar outras formas de articulação entre o público e o teatro, enfatizando não a compreensão da coerência da ação dramaticamente representada, mas a percepção de exercícios de experimentação com os procedimentos de composição da cena. Com isto, talvez seja possível reunir elementos

para se pensar uma nova forma de politização da experiência teatral, num contexto em que as referências explícitas à história e à política – o engajamento explícito – perderam muito de sua eficácia crítica.

De maneira bastante esquemática, pode-se afirmar que o teatro de Bertolt Brecht surgiu da defesa racionalista da força do esclarecimento contra o ilusionismo do público, seja este propagado pelos regimes fascistas, seja pelos meios nascentes de comunicação de massa. O teatro poderia exercer uma função crítica contra este ilusionismo ao buscar transmitir a seu público certo ensinamento a respeito das condições que atuavam nos processos históricos. Na caracterização de Walter Benjamin, "esse esforço crônico de Brecht em legitimar a arte em face do entendimento terminava sempre por levá-lo à parábola". Particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho junto ao público, Brecht procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Ainda nas palavras de Benjamin, tratava-se de "mobilizar a autoridade do marxismo para si" "a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática".[1]

Estes fundamentos racionalistas de sua produção são desenvolvidos no contexto de sua crítica ao teatro tradicional, chamado por ele de "aristotélico", fundado na empatia ou identificação afetiva (*Einfühlung*) entre o público e o palco e que "através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas".[2] Com isso, Brecht confere ao teatro a função de crítica filosófica aos mecanismos ilusionistas da arte. É o que ele explicita ao se valer, em seus textos teóricos, da figura do filósofo para ressaltar o papel de professor do novo dramaturgo: ele é aquele que ensina que "os processos por trás dos processos são processos entre homens", ou seja, que a história não é um destino, mas resulta da ação conjunta dos homens e, portanto, pode ser sempre transformada. A função do teatro é, portanto, a de despertar no público a postura do filósofo, ou seja, o interesse no comportamento prático dos homens.

Esta posição se traduz num espetáculo teatral que procura chamar a atenção do espectador para o caráter artificial e, portanto, histórico do espetáculo e da ação desempenhada sobre o palco, de modo que ele seja convidado a refletir sobre o que lhe é mostrado. Aqui, porém, surge uma questão importante: se Brecht crítica o chamado "teatro aristotélico" pela relação entre empatia e catarse, a qual dificulta a participação ativa e crítica do espectador, é importante notar que a função pedagógica de seu teatro – que lhe confere o caráter de parábola – não se realiza sem a manutenção da peça-chave da dramaturgia aristotélica, ou seja, o enredo ou a fábula. Seu teatro pedagógico depende da inteligibilidade do enredo, ou seja, da função unificadora do enredo como produtor de sentido e transmissor de ensinamento sobre a realidade.

1 Benjamin, "Notizen Svendborg Sommer", in *Gesammelte Schriften* VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 531.

2 Roberto Schwarz, Altos e Baixos da Atualidade de Brecht, in *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 114.

A importância dada por Brecht à fábula, a ponto de considerá-la "a peça fundamental do acontecimento teatral", vem assim de sua traduzibilidade em idéia, o que aproxima o enredo da alegoria e vai de encontro à natureza pedagógica do teatro épico: ela é um modo de comunicação indireta do dramaturgo ao público. Com isso, Brecht buscava ensinar a possibilidade de transformação social enquanto superação da sociedade de classes. O vínculo entre representação teatral e sentido histórico-literário se constituía na orientação da produção artística pela possibilidade concreta da transformação social e, no âmbito de sua produção teatral, na necessidade de refuncionalizar o teatro como um instrumento para o esclarecimento do público.

As peças de Samuel Beckett e Heiner Müller, por sua vez, oferecem dificuldades consideráveis à interpretação, caso essa seja definida como um esforço de compreensão que busca reenviar a diversidade do material artístico à formulação de uma mensagem. Numa polêmica contra o teatro brechtiano, Theodor W. Adorno chamou atenção para intraduzibilidade em sentido da configuração dramática da peça *Fim de partida* de Beckett. No ensaio "Tentando entender *Fim de partida*" (1961), esta questão aparece no contexto de uma caracterização geral da forma dramática, a qual implica três acepções do termo "sentido": o teor metafísico que se apresenta objetivamente no conjunto do artefato; a intenção do todo como conexão de sentido, que significa a partir de si mesmo; e o sentido de palavras e frases pronunciadas pelos personagens. Em *Fim de partida*, estes três elementos reúnem-se em um ponto comum, caracterizado por Adorno como a transformação histórico-filosófica do "*a priori* dramático": a eliminação do sentido metafísico substantivo que sustentava a forma dramática canônica em seus elementos constituintes, garantindo a unidade de "estrutura estética do significado". Ao privar o drama do sentido que articula a relação entre as partes a partir da idéia do todo, *Fim de partida* o teria abalado em seu fundamento, ou seja, na adequação entre idéia e configuração. "A idéia da conformação estética como unidade de idéia e aparência é tão mais ilusória quanto menos os acontecimentos forem supostos em si mesmos como plenos de sentido".[3]

Na configuração adorniana da modernidade literária, o hermetismo de Beckett deve ser compreendido como o verdadeiro antípoda do teatro pedagógico de Brecht. É o que ele aponta no ensaio *Engagement* (1962), ao ressaltar a superioridade de Beckett diante da deficiência central do teatro de Brecht: a concessão da conformação artística à sua inteligibilidade.[4] Na medida em que a função pedagógica de suas peças dependeria de uma apresentação do funcionamento da realidade assimilável pelo presente estágio da consciência do público, esta apresentação ficaria reduzida a uma simplificação aquém da complexidade dessa mesma realidade. Com isso, Adorno procurava mostrar, contra a recepção de Brecht na Alemanha dos anos 50 e 60, que a construção literária de suas peças não poderia ser separada da doutrina

3 Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen". In: Noten zur Literatur II, *Gesammelte Schriften* 11, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 282.

4 Cf. Adorno, „*Engagement*", in Noten zur Literatur III, GS 11, p. 426.

que elas pretendiam transmitir. O resultado é o rebaixamento de sua pretensão estética ou sua apropriação como propaganda política. Como se vê, a degradação da obra de arte à falsidade de sua mensagem é o ponto central de sua crítica a Brecht. Estas considerações permitem entender por que Adorno confere uma relevância superior a obras que problematizam a inteligibilidade do sentido e a referência explícita à história do que a projetos literários fundados na produção e transmissão de um saber positivo sobre a realidade. Fundamenta-se aqui o primado dado por Adorno à figuração artística em detrimento de sua tradução em significado ou discurso conceitual.

A desconfiança em relação à capacidade de transmitir um ensinamento ao público também caracteriza o teatro de Heiner Müller em sua fase tardia, particularmente a partir da década de 1970. Este trajeto é marcado pelo confronto direto com o modelo brechtiano da peça didática em *Mauser* (1970) e o delineamento de um novo caminho dramatúrgico, perceptível no final da mesma década em trabalhos como sua adaptação dos *Fragmentos-Fatzer* (1979) de Brecht e em uma releitura do romance epistolar *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, a qual resulta na peça *Quarteto* (1980).

Esta transformação é explicitada pelo próprio autor na retomada das discussões da década de 1930 entre Benjamin e Brecht a respeito da parábola de Kafka. "Nas entrelinhas de Benjamin surge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla e capaz de compreender a realidade do que a parábola de Brecht. Aquela representaria gestos sem sistema referencial e não é orientada por uma práxis, irredutível a um significado, antes estranha que alienante, sem moral".[5] Müller não está questionando apenas o envelhecimento histórico da "doutrina" que o teatro de Brecht buscava transmitir, mas também se a parábola de Kafka já não seria capaz de dizer mais sobre a realidade do que a de Brecht em virtude de sua ausência de referência explícita a uma realidade histórica específica. Nesse sentido, ele está perguntando pela autenticidade de uma literatura dependente da necessidade de aproximação entre a obra e a consciência do público. A tarefa, lembrada por Müller, de "compreender a realidade" ainda poderia ser realizada na elaboração literária de um sentido ancorado na possibilidade de transformação social? A opção por Kafka indica uma configuração histórica que não se deixa mais ler como um processo de emancipação portador de sentido. Por este motivo, ele concede à obscuridade dos gestos irredutíveis a um significado unívoco das parábolas de Kafka maior poder de penetrar na realidade que a clareza e a racionalismo dos enredos brechtianos. A autenticidade histórica da literatura se apresenta então como resistência à imposição de sentido a uma histórica que não é mais capaz de sustentá-lo.

A impossibilidade de transposição realista do processo histórico-social para um enredo dramático aponta também para a dificuldade da literatura abarcar o sentido do processo social, o que levará Müller a cortar, em *Quarteto*, as referências históricas explícitas. Incapaz

5 Idem.

de falar abertamente da história, o teatro representa elementos da vida pública como um conflito da esfera privada. Em sua autobiografia, Müller afirma: "Quarteto é um reflexo do problema do terrorismo, apresentado com uma matéria, com um material que, superficialmente, não tem nada a ver com ele".[6] Este material se encontra nas intrigas pessoais e sociais da Marquesa de Merteuil e do Visconde de Valmont, das quais Müller extrai o que ele considera seu esqueleto: o conluio de sexualidade e autodestruição, promovido pela utilização da racionalidade a serviço do exercício do cinismo, do masoquismo e da violência física. Com isso, ele pretendia apresentar o problema dos grupos terroristas como superação da diferença entre executor, vítima e instrumento de execução. *Quarteto* poderia ser então interpretada como a rearticulação da relação entre história e exposição teatral pela transposição da questão do terrorismo para o domínio da esfera privada.

Segundo indicações do próprio Müller, esta transposição teria sido aprendida em seu trabalho com os *Fragmentos-Fatzer*, de Brecht, notadamente com a relação entre o confinamento do grupo revolucionário no espaço privado e a tendência à dissolução da forma dramática. Em sua montagem do *Fatzer*, a questão da impossibilidade do teatro didático aparece radicalizada como transformação da ação revolucionária em terrorismo. Na caracterização de Müller, o ponto de partida do enredo de Brecht estava na deserção de quatro soldados da I Guerra que se escondem na casa de um deles à espera de uma revolução que não vem. Com isso, eles abandonam a sociedade e, como não encontram nenhuma possibilidade melhor para a satisfação de suas necessidades revolucionárias, iniciam um processo de radicalização e de negação de si mesmos, que se traduz na sentença de morte contra o membro desviante, o egoísta Fatzer. Müller encontrou aí a tragédia dos grupos militantes que não entram em ação: a disciplina do coletivo se exercita na violência voltada contra os próprios membros.

O essencial desta história está, para Müller, na correlação entre a apresentação teatral desta questão e fato de Brecht não ter conseguido dar a ela forma dramática, permanecendo na forma de fragmento, como um questionamento do que a literatura poderia ser. Num ensaio sobre o *Fatzer* de Brecht, Hans Thies Lehmann afirma que, a partir de certo momento do trabalho, Brecht não escreve mais confrontações. "A colisão dramática se desagrega em coro, vozes individuais e monólogos. O que se articula são posições-limite, que, no entanto, se aproximam".[7] Faltaria assim ao *Fatzer* aquela articulação dramática que permitiria articular, a partir do material disperso, um enredo inteligível, sustentado no desenvolvimento teleológico em vista de sua resolução, e apropriável como mensagem a respeito da possibilidade de transformação social.

Em vista destes desenvolvimentos do teatro do pós-guerra, as idéias de ensinamento e de conscientização do público se tornam problemáticas, caso compreendidas como processos de

6 Müller, Autobiographie, in *Werke* 9, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 247-8.
7 Lehmann, Versuch über Fatzer, in *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2000. p. 254.

assimilação de uma mensagem transmitida na inteligibilidade de um enredo dramaticamente configurado. Não é necessário, contudo, concluir daí o distanciamento irreversível e derrotista do teatro perante seu público. O hermetismo destas experiências também pode ser o indício de novas articulações entre palco e público. Certas formulações de Adorno e Benjamin ajudam a encaminhar estas questões.

Em seus estudos sobre Brecht, Benjamin salientou a necessidade de compreensão do teatro a partir dos mecanismos de encenação e não a partir da coerência do drama, ou seja, da ação representada no texto. A força pedagógica da peça de uma peça como *Um homem é um homem* – sua capacidade de mostrar ao público que o homem e as situações são históricas e modificáveis – não é apresentada por Benjamin a partir da posição explícita do dramaturgo, mas de processos de interrupção na ação. A pedagogia teatral não se efetiva pela assimilação de teses, como a de que o homem pode ser diferente do que ele é, mas por meio do jogo, do exercício lúdico com os procedimentos teatrais e corporais de desmontagem e remontagem do homem. Na interpretação de Benjamin, esse processo, longe de ser um elemento secundário na economia da montagem, se eleva à posição de organizador da exposição e princípio formal decisivo do teatro épico. A partir da atenção dada às mediações entre a concepção de teatro épico e técnicas de encenação desenvolvidas por Brecht, para Benjamin a descoberta das circunstâncias, responsável por despertar o interesse do público, não é produto de uma explicação totalizante que revela ao espectador como o mundo funciona, mas da interrupção mesma do discurso. A interrupção tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, desmontando-a em seus componentes, e mostrando, a partir da possibilidade de um novo rearranjo, a falsidade do arranjo corrente. Com isso, a percepção do público seria trabalhada e desautomatizada em uma série de exercícios de experimentação com os procedimentos de encenação.

Estas colocações, justapostas às reflexões de Adorno sobre o caráter antiquado da forma dramática e de suas considerações sobre a transformação do conceito de ideologia após o advento da indústria cultural, produzem um efeito revelador. De maneira geral, Adorno caracteriza a ideologia da indústria cultural por apresentar seus produtos como realidade, de modo que, na percepção do público, se apague a distinção entre a realidade e a realidade tal como veiculada por esses produtos. A impotência perante a realidade divulgada pela indústria cultural deve ser compreendida, portanto, como um resultado de sua capacidade em identificar-se com a realidade na consciência das pessoas. Isso é possível pela tendência a fornecer ao espectador uma visão unificada e coesa da realidade, como se o mundo, graças à sua difusão ostensiva pela indústria cultural, tivesse se tornado inteiramente conhecido. Com isso, o mundo perde sua estranheza, provocando no espectador a sensação de familiaridade que diminui a distância entre ele e a realidade difundida pela indústria cultural.

Mas se essa distância entre o indivíduo e o mundo que o cerca provoca desorientação e medo – um tema recorrente da arte moderna –, ela também diz respeito à possibilidade de crítica dessa realidade, de negação do estado de coisas e de construção, pelo indivíduo, de um sentido autônomo para sua experiência no mundo. Ao suprimir tal distância, conferindo ao mundo o aspecto familiar que o indivíduo reconhece sem esforço, a indústria cultural estabelece as condições para que o indivíduo reconheça a imagem que ele vê na tela ou a informação que ele ouve pelo rádio como a realidade efetiva.

O sucesso dessa identificação se mede pelo grau de naturalidade que os eventos de um produto da cultura comercial assumem para o espectador, algo que se constata na ausência de esforço necessário para acompanhá-los. Não há tensão entre o que se passa na tela e o que pode acontecer na vida cotidiana. Daí a confusão entre os dois domínios. Algo muito diferente ocorre com obras que resistem à integração pela indústria cultural. A sensação de desorientação que provocam, a ponto do espectador custar a entender o que é apresentado ou a reconhecer um desenvolvimento narrativo, é índice de distância e de crítica às referências que trazemos de nossa vida cotidiana e de um modo de percepção treinado pela indústria cultural. Essa distância mostra a possibilidade de pensar um novo rearranjo do estado de coisas.

Diante disso, a desautomazição da percepção do público, pela situação de encontrar-se fisicamente em uma sala onde se realiza um determinado experimento artístico, jogando com as passagens entre ilusão e realidade, poderia ser interpretada como uma forma de crítica da ideologia. Mais que a intelecção de um sentido, o trabalho com a percepção poderia ser uma forma mais eficaz, nas atuais condições, de reestabelecer os laços entre arte, política e crítica social. Neste contexto, a própria noção de pedagogia teria que ser profundamente redefinida, pois aprender com o teatro implica entender que o jogo tem prioridade em relação à inteligibilidade mesma da ação. Não há, portanto, nenhum sentido trazido para a apresentação, mas somente o sentido que é inventado pela primeira vez no teatro. A recusa à determinação prévia do jogo por um sentido prévio não é só um modo de chamar a atenção para a exposição, mas também uma maneira de promover o exercício com o aparelho teatral, pois a encenação não é só representação da realidade, mas, antes de tudo, jogo com os procedimentos de representação. Este primado da exposição impede que o espectador se identifique com a ação e, portanto, confunda os domínios de ilusão e realidade.

As discussões atuais a respeito de um "teatro pós-dramático" permitem detectar elementos que sustentam esta hipótese. Independentemente da pertinência ou não da definição do teatro contemporâneo como "pós-dramático", a discussão promovida em torno do livro de Hans-Thies Lehmann[8] reatualiza a necessidade de compreensão da experiência teatral a partir dos elementos envolvidos na encenação e na relação entre palco e público, e não como montagem de um texto prévio constituído, o qual teria precedência semântica perante sua

8 Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac & Naifi, 2007.

encenação. Isto permite detectar no teatro de Müller e Beckett muito mais que uma problematização de certos pressupostos do teatro pedagógico brechtiano. Do ponto de vista da experiência do palco, estas duas experiências do teatro do pós-guerra podem ser observadas segundo a relação apontada acima entre a cena e sua percepção pelo público.

Segundo esta perspectiva, a montagem feita por Müller dos *Fragmentos-Fatzer* de Brecht, por exemplo, surge sob nova luz. Com o objetivo de enfatizar a irresolução da ação, Müller conclui a montagem com a cena de um quarto destruído, após os desertores serem encontrados e mortos. Não se trata, porém, da resolução final da ação, como seria de se esperar de uma representação convencional, mas da apresentação de um *tableau*, o qual é justaposto a um comentário, fornecido pela projeção do poema *Fatzer Komm* de Brecht. A substituição do desdobramento da ação pela justaposição de elementos caracteriza aqui uma experimentação com a percepção de elementos muito distintos. Este *tableau* final proporciona uma visualização possível da articulação não-causal entre forma teatral e discurso filosófico e científico, a qual organiza o conjunto dos fragmentos de Brecht em uma produtiva relação entre material artístico (documento) e teoria (comentário), tornando possível a correção recíproca entre exercício teatral e reflexão teórica. O *tableau* propicia à recepção um efeito teatral, político e, talvez, pedagógico bastante distinto daquele modelo de recepção caracterizado pela recondução do material artístico a uma mensagem de cunho teórico. Ao projetar o poema *Fatzer Komm* de Brecht como um comentário à cena da destruição do abrigo e da morte dos desertores, Müller retoma Benjamin, que reconheceu no *Komm* não só o imperativo (*venha*, em alemão), mas também o *Kommentar*, o qual seria uma prática de citação, interpretação e desdobramento do material dramático.[9]

O teatro de Beckett também revela outras nuances caso compreendido a partir da cena e não do texto. Em *Fim de partida*, por exemplo, não haveria somente o diagnóstico da impossibilidade da forma dramática canônica, mas também a exploração de um humor derivado da tradição do clown e das comédias-pastelão para a composição do personagem de Clov, o que reforça a fisicalidade da presença em cena e de sua percepção pelo espectador. A importância maior do clown não está, contudo, em seu humor, mas no fato dele não ser exatamente um ator representando um personagem, mas um *performer*. Ele possui certa autonomia em relação ao personagem representado, apontando outra relação entre os planos da representação da ação e da apresentação teatral; ou ainda, entre os planos da ilusão e da realidade. A apresentação remete menos a referências externas (históricas ou extra-teatrais) do que à própria situação teatral evidenciada ali, naquele momento diante do público. Ao acompanharmos o trabalho de maturidade de Beckett como diretor, assim como os reflexos desta atividade na composição de novas peças a partir dos anos 1960, é possível notar a progressiva conscientização da relação do texto com o espaço, com o movimento dos atores e com os instrumentos

9 Cf. Benjamin, Aus dem Brecht-Kommentar, GS II-2, pp. 506-510.

que o sustentam no palco. A palavra nunca está dissociada do lugar em que é dita ou da linguagem concreta do palco, não é nunca concebida fora do arcabouço do gesto que a acompanha, do movimento, da instância física e da postura corporal.

Trata-se de uma relação diferenciada entre o texto e o que se costuma chamar de teatralidade. A cena não representa uma ação real possível, desempenhada por atores que assumem o lugar de personagens ausentes. O jogo entre presença e ausência que caracteriza a representação é transformado, mas sem negação da representação. A teatralidade torna-se um meio de auto-reflexão dos meios de representação no momento em que a cena conquista um estatuto próprio, independente da virtual representação de uma ação. Beckett chama a atenção para os elementos de representação, mas não, como para Brecht, para esclarecer por analogia os elementos sociais atuando na composição da cena. Esta referência extra-teatral está ausente de seu teatro. Este busca destacar o caráter representativo da própria cena e do jogo teatral como uma experiência própria, que acontece ali, naquele momento.

Tal como no teatro de Müller, o espectador do teatro becketiano não é convidado a participar do espetáculo pela invocação direta ou pelo esforço de compreender o sentido da ação dramática. Contra uma tendência inscrita nos produtos da indústria cultural, o teatro também não busca envolver o espectador no desenvolvimento sucessivo de um enredo dramático ou narrativo. Ao contrário, o teatro busca desautomatizar a percepção do espectador contra formas naturalizadas de representação. Uma estratégia contemporânea de rearticulação de estética e política, distinta da experiência brechtiana, estaria nesta ênfase em jogos com os mecanismos de representação e de percepção, durante os quais novas relações entre palavra e espaço, entre imagem e movimento ou ainda entre corpo e sentido possam ser vislumbradas.

Simone de Beauvoir. Recepção e Memória.

Magda Guadalupe dos Santos

Abstract: Simone de Beauvoir. Reception and Memory

The analysis of the possibilities of interpretation of Simone de Beauvoir's thought requires a certain methodology which highlights the subtlety of her writing. This paper is based on a triadic conception of her memory texts and on their effects to the traditional system of philosophic reflection. I will consider this question, under an aesthetic perspective, in the following levels of interpretation

a. The first is conceptual and has its roots in the problematization of Beauvoir's autobiographic texts in the context of the relation of memory and aesthetic reception
b. The second concerns what I consider to be the main character of Beauvoir's philosophic--literary texts: the feminine, in its dimension of subjectivity and alterity; as a provocative shape in the quest of a redefinition of symmetry, proportionality, and equality; and as aesthetic patterns of the recognition of the human condition.
c. The third, constructed as a dialectical interconnection of the first two levels, stands up for the idea that the feminine gives the necessary bond to the text and its readers, as well as to Beauvoir and the text. This allows the creation of a proper identity, the one of a philosopher of the XX century, capable of reading and writing about its own time.

In these interpretative levels, which we will only briefly discuss, literature and philosophy follow a common path in a dialogic way. In this way, we point out to the weak points of the language and the meaning of the human adventure itself, which finds in the XX century a historic horizon open to questioning. Indeed, Beauvoir opens space for new paths of reflection. These questions come to us as a discourse of a time which is ours and another which is not anymore, something which displaces in the accounts of Beauvoir and makes from its "history a reality not finished, what it is not" ("de mon histoire une réalité finie, qu'elle n'est pas", Tout compte fait,1972, p.9).

keywords: alterity and identity; memory and aesthetic of reception.

Resumo. Simone de Beauvoir. Recepção e Memória.

Pensar as possibilidades temporalizadas de interpretação do pensamento de Simone de Beauvoir pressupõe certa exigência metodológica que realce a sutileza de sua escrita. Esta comunicação (this paper) se assenta numa concepção triádica de suas obras de memória e nos efeitos que seus textos causam ao tradicional sistema de reflexão filosófica. Minha intenção é considerar, de certa perspectiva estética, a questão em certos níveis de leitura, a saber:

a. O primeiro nível é conceitual e tem como eixo tanto a abordagem do texto autobiográfico e de sua recepção no século XX, quanto a problematização acerca do lugar dos textos autobiográficos de Beauvoir no âmago da relação entre memória e recepção estética.
b. O segundo nível versa sobre a personagem (que julgo) principal de seus textos filosófico-literários, a saber, o *feminino* em sua dimensão de subjetividade e alteridade, enquanto um dado provocativo em busca da redefinição de simetria, de proporcionalidade, de igualdade, como moldes estéticos de reconhecimento da condição humana.
c. O terceiro, construído como modo dialético de sustentação entre os dois primeiros níveis de leitura, defende a idéia de que a construção textual do feminino (a grande personagem vivida pela própria Beauvoir) propiciará a ligação necessária entre o texto e seus leitores, assim como entre Beauvoir e o texto, permitindo-lhe criar uma identidade própria, a de uma filósofa do século XX capaz de ler e de escrever o seu próprio tempo.

Nesses níveis interpretativos, que serão, contudo, apenas discretamente discutidos, literatura e filosofia caminham juntas, e de forma dialógica. Nesse diálogo, apontam-se os deslizes da linguagem e o próprio sentido da aventura humana, que encontra no século XX, um horizonte histórico aberto a questionamentos. Estes chegam até nós como discurso de memória de um tempo que é, a um só tempo, o nosso atual e o outro que já não é mais, algo que se desloca nos relatos de Beauvoir e faz de sua "história uma realidade acabada, o que ela não é" ("de mon histoire une réalité finie, qu'elle n'est pas", Tout compte fait,1972, p.9).

Palavras-chave: alteridade e identidade; memória e estética da recepção.

INTRODUÇÃO

Quando se pensa sobre as possibilidades de deslocamentos das questões da Filosofia, em função da estética da recepção, aplicando-os aos textos de memória de Simone de Beauvoir, deve-se tomar, antes de tudo, a relação do texto e seus leitores como algo dotado de variados significados exegéticos e assumir tal relação como de grande prazer de fruição. No espaço hermenêutico, o pensamento de Beauvoir é de grande valor para a trajetória filosófica na cultura. Este texto se assenta numa concepção triádica de suas obras de memória e nos efeitos que seus textos causam ao tradicional sistema de reflexão filosófica. Minha intenção é considerar, de certa perspectiva estética, a questão de sua longevidade; cumpre delimitá-la metodologicamente investigando-a por meio de certos níveis de leitura.

a) O primeiro nível se apresenta com a leitura conceitual e tem como eixo tanto a abordagem do texto de memória e de sua recepção no século XX, quanto a problematização acerca do lugar dos textos autobiográficos de Beauvoir no âmago da relação entre memória e recepção estética.

Se para Gusdorf a escritura do *eu* tem diferentes dimensões, a saber: *(auto)* a identidade do *eu* consciente de si mesmo; *(bio)* a trajetória vital, como a continuidade e a variação existencial em torno do tema fundamental que é esse mesmo *eu*; surge, entre *auto* e *bio*, a difícil relação entre ontologia e fenomenologia, entre o ser e a forma como a existência se constitui e aparece para si mesma. Mas se o *eu* é um indivíduo inacabado, sua autobiografia será, segundo Miraux, o complexo lugar dessa incompletude. A decisão de escrever corresponde a de busca dessa identidade, como uma reconquista de si, sendo também a constituição de uma distância entre o *eu* que descreve e o *eu* vivdo, entre a vida e a representação[1]. Estabelece-se aí uma relação de juízo, de valoração do que se foi a partir do que se é e se descreve e das possibilidades de fruição estética daí decorrentes.

Nesse sentido, mesmo a experiência estética é regulada por conceitos que não são propriamente dotados de racionalizações, mas que não se permitem ocultar o lugar de onde se fala e se escreve, como menciona Jauss[2]. O lugar do texto e, em especial dos textos autobiográficos é o lugar da revisão da identidade humana, a partir da comunicação entre o texto e o leitor, que se mostra tanto com enunciados que demonstram aberturas ou vazios a serem

1 Miraux, Jean-Philippe. **La autobiografía**. Las escrituras del yo. Traducción H. Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p.14.

2 Jauss, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Traducción D. Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002. pp.57-58. Jauss entende que a experiência estética na modernidade se descreve como um processo em que "tanto a prática estética" do autor, como a do receptor-leitor, se desfaz de sua "paradigmática vinculação" com a forma idealizada herdada da tradição, e passa a se entender a si mesma como "capacidade *poiética*", algo que se constrói para além da contemplação da verdade preexistente, mas em que se relacione compreender e produzir.

preenchidos, conforme Iser[3], quanto com exigências de mudanças de representações projetivas habituais a serem propostas, com certas variáveis da recepção[4].

Os escritos aubiográficos[5] de Beauvoir permitem tais correlações e, sobretudo, algo mencionado ainda por Gusdorf, o fato de que nesse lugar da comunicação, o projeto de dizer algo de si não pode coincidir com o projeto de dizer-se toda, fazendo surgir a questão da inconclusão da existência. *Cito La force de l'âge*:

> "Aujourd'hui ce qui me semble le plus important dans ces conversations (avec Sartre), ce sont moins les choses que nous disions que celles que nous prenions pour accordées: elles ne l'étaient pas; nous nous trompions, à peu près en tout. Pour nous définir il faut faire le tour de ces erreurs car elles exprimaient une réalité: celle de notre situation"[6].

Em suas memórias[7], Beauvoir deixa evidenciar a natureza social e política da dimensão humana e tal evidência se dá em sua capacidade reflexiva e de análise de si como ser no mundo, dotado de significados compartilhados e revistos. Menciona, nesse sentido Vázquez, o fato de que nós seres humanos somos, "simultaneamente, sujeitos e objetos de nossa construção" e por meio de "nossa linguagem e de nossas práticas" podemos contribuir para a "criação de uma realidade social que é, por sua vez, sujeito e objeto de inscrição de nossas relações e de onde esas adquirem significado"[8].

---

3 Iser, Wolfgang. **El acto de leer**.Traducción de J.a. Gimbernat. Madrid:Taurus,1987. pp.297-298. Iser entende que no processo de interação entre texto e leitor, a comunicação de êxito dependerá de o texto forçar o leitor à mudança de suas representações projetivas habituais. Ademais os espaços vazios, enquanto capaciade de conexão desejada em branco dos segmentos do texto, são por sua vez as "condições de sua potencialidade relacional". Mas nos textos, algo de ficcional deverá existir para que tais vazios se apresentem e estes se fazem demonstrar nas "diversas maneiras que o olhar do leitor" torna possível em tais segmentos do texto.

4 Lima, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.19. Para o autor, que tenta intermediar os teóricos da Estética da Recepção, o prazer estético implica uma atividade de conhecimento que não coincide com o conhecimento conceitual. Todo sujeito de experiência estética, diante de uma obra de arte, de um texto literário, traz consigo certas expectativas e prenoções. Mas a fruição da alteridade, a experiência do diverso, o questionamento dos valores do sujeito-leitor serão possíveis exatamente por meio de certo teor prévio de saber que não será apenas corroborado, mas submetido a uma dimensão crítica.

5 Miraux, Jean-Philippe. **La autobiografía.** Las escrituras del yo. 2005. p.18. Certamente, os textos de memória de Beauvoir merecem ser assim nomeados por portarem variações de estilo e forma. Embora possa tomá-los como autobiográficos, eles não se reduzem, como menciona Starobinski, às condições gerais de possibilidade de escritura autobiográfica, a saber: uma identidade entre o narrador e o herói da narração; uma ênfase maior à narração e não à descrição; a noção de trajetória ou de traçado de uma vida. As três condições e a recusa das mesmas encontram-se nos textos de Beauvoir, tornando-os *sui generis* e provocativos. Miraux analisa em profundidade a relação da autobiografia e dos textos de memória.

6 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.17. Le Livre de Poche.

7 Miraux, Jean-Philippe. **La autobiografía**. Las escrituras del yo. 2005. p.20. Parece-me sempre mais apropriado nomear de textos de memória os escritos de Beauvoir. Miraux, ao citar Philipe Lejeune, observa que a autobiografia deve cumprir com certas condições, e, se o texto se volta para a história coletiva, deve, então, se falar de memórias e não de autobiografia.

8 Vázquez, Félix. **La memoria como acción social**. Relaciones, significados e imaginario. Barcelona: Paidós, 2001. p.75.

b) O segundo nível versa sobre a personagem (que julgo) principal de seus textos filosófico-literários, a saber, o *feminino* em sua dimensão de subjetividade e alteridade, enquanto um dado provocativo em busca da redefinição de simetria, de proporcionalidade, de igualdade, como moldes estéticos de reconhecimento da condição humana.

Beauvoir aponta, por meio dos textos de memória, uma concepção de sujeito que surge do vazio e da ausência conceitual estipulada pela cultura. Surge de um lugar que deve conquistar um traçado autêntico, pois ainda não é reconhecido como sujeito genuíno mas, ao mesmo tempo, não se deixa abater pelos estigmas da inocuidade ou da inferioridade. Essa personagem se revela como uma voz descentrada que se pretende fazer ouvir enquanto diferença não similar aos protótipos masculinos de escrita. Numa variação gradual de leitura do mundo e de si mesma, como ser no mundo, ela vai decifrando a imagem do feminino, que é, a um só tempo, a sua própria imagem e a imagem que ela constrói para o seu tempo, com efeitos em larga escala nos tempos futuros.

Assim, nas esferas topográficas da escrita autobiográfica, ao falar de si, ao falar da mulher do século XX, ela, na verdade, fala da literatura, da filosofia, da política, de seus amigos e, sobretudo, de Sartre, seu alter ego. O lugar da alteridade alcança um *tópos* privilegiado nesse segundo nível, pois é do lugar do *outro* que o feminino reluz na opacidade de seu traçado histórico. Tomo aqui como obra de análise *La force de l'âge*.

De seu envolvimento com Sartre, a partir de 1929, ela problematiza a ilusão de confiança, de liberdade e de bem estar, face a seu próprio semblante de mulher do início daquele século. Naquela época,

> "Je n'étais certtes pas une militante du féminisme, je n'avais acune thèorie touchant les droits et les devoirs de la femme; de même que je refusais autrefois d'être définie comme 'un enfant', à présent je ne me pensais pas comme 'une femme': j'étais moi. C'est à ce titre que je me sentais en faute. (...) La contradiciton dont je douffrais était d'ordre nom pas social, mais moral (...) Accepter de vivre en etre secondaire, en être 'relatif', c'eût été m'abaisser en tant que créature humaine; tout mon passé s'insurgeait contre cette dégradation"[9].

Gradualmente, nos compassos do mesmo texto, vai-se reconhecendo sua capacidade para alterar as vozes paradigmáticas masculinas e inserir na dimensão autobiográfica, o valor de uma visão e de uma dicção da mulher sobre o mundo, o qual é habitado também por mulheres. Entretanto, ouso afirmar, a dimensão ambígua de seus escritos é aqui significativa e valorosa. De um lado, Beauvoir traz para a folha da escrita, no decorrer dos relatos desse mesmo texto e dos vários outros que o sucedem, um modelo aparente de neutralidade, pois forja para si um lugar de paridade entre os escritores e filósofos de seu tempo, moldando uma visão emancipada de si mesma. Ela escreve:

> "J'avais les mêmes libertés et les mêmes responsabilitès que les hommes. La malédiction qui

9 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.72. Les Livres de Poche.

> pèse sur la plupart des femmes, la dépendance, me fut épargnée. (...) ni Sartre ni aucun de mes amis ne manifestèrent jamais à mon égard de complexe de supèriorité. Il ne m'a donc jamais paru que j'étais désavantagée".[10]

De outro lado, a aparência de um registro fiel a um sistema masculino de representação apenas vem apontar as fragilidades da memória e o dificultoso e complexo lugar do *feminino* na cultura, lugar do silêncio de vários pontos da vida privada, lugar da crítica de si como modo dialético de criticar a sociedade de seu tempo.

> "Cependant on a vu que j'attachais peu d'importance aux conditions réelles de ma vie: rien n'entravait, croyais-je, ma volontè. Je ne niais pas ma féminité, je ne l'assumais pas non plus: je n'y pensais pas"[11].

De outra feita, para não se instaurar simplesmente na dualidade dicotômica de interpretações e análises, Beauvoir constrói uma imagem crítica, instigante e provocativa do feminino na cultura, inserindo no contexto das causações/questões filosóficas, a mulher em sua dimensão de alteridade para, justamente, ali, apontar a fragilidade conceitual da razão universal e sistêmica da tradição.

Denunciando a moral burguesa do século XX, Beauvoir abre as portas de sua vida privada ao leitor; denuncia a clivagem do sujeito feminino que deve transitar das normas morais de conservadoras posturas e condutas à irreverência e provocação de comportamentos e ousadia. Descrevendo-se a partir da construção de uma vida de independência, fora dos cânones do casamento e da maternidade, considerados estes protótipos como de realização de toda mulher ainda naquele século, ela renomeia o semblante feminino, ampliando-lhe as perspectivas de dignidade e existência possíveis.

Ademais, na construção da imagem paradoxal do feminino na cultura, que é a imagem composta à luz da reflexão da vida e da escrita, Beauvoir se transforma na grande filósofa política do século XX. Lembra Michel Kail[12] que, embora se possa supor que sua filosofia não persiga uma dimensão política pelas "consequências que ela tira de uma argumentação conceitual em princípio apolítica", na verdade, "sua dimensão política advém do próprio motivo que a inspira". Beauvoir se desdobra no espaço do político que ela contribui para analisar de uma maneira original e mesmo paradoxal, na medida em que afirma que uma "liberdade absoluta só se realiza numa relação de situação" e não de fora dela. No contexto de situações, as relações entre o eu e o outro ganham sempre prevalência e repercussão existencial e textual.

c) O terceiro nível, que denomino de hermenêutico, se constrói como modo dialético interpretativo e de sustentação entre os dois primeiros níveis de leitura. Tal nível defende a idéia

10 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.423. Les Livres de Poche.
11 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.422. Les Livres de Poche.
12 Kail, Michel. **Simone de Beauvoir Philosophe**. Paris: Presse Universitaires de France, 2006. p.41.

de que a construção textual do feminino (a grande personagem vivida pela própria Beauvoir) propiciará a ligação necessária entre o texto e seus leitores, assim como entre Beauvoir e o texto autobiográfico, permitindo-lhe criar uma identidade própria, a de uma filósofa do século XX capaz de ler e de escrever, em linguagem própria, o seu próprio tempo.

Ainda na mesma passagem de *la force de l'âge*, narrando os acontecimentos que antecedem à eclosão da 2ª. grande guerra ela escreve:

> "Je demeurai pénétrée de l'idéalisme et de l'esthétisme bourgeois. Surtout, mon entêtement schizophrénieque au bonheur me rendit aveugle à la réalité politique. Cette cécité ne m'était pas personnelle: presque toute l´´epoque en souffreit." [13]

Nesse último nível, a leitura do texto filosófico é, sem dúvida, um ato interpretativo que leva o leitor para a construção de um círculo hermenêutico no qual o intérprete - cada uma/um de nós-, se vê interpretada/o pelos pressupostos da cultura e pelas exigências conceituais de cada situação histórica. Os textos de Simone de Beauvoir são, pois, aqui lidos dentro desse movimento hermenêutico construído pela interrogação de seus leitores, assim como pelas questões- como o *feminino*- que nos lançam em um novo espaço de significação. Mas é preciso levar em consideração que a complexa imagem do feminino que resulta dos textos de memória é também aquela que aponta para uma linguagem crítica de seu tempo. Beauvoir ressalta:

> "Pour que ma vie me satisfît, il me fallait donner à la littérature sa place".[14]

De certa perspectiva interpretativa, pode-se bem entender que a literatura toma o lugar para ela do horizonte crítico e das possibilidades de rever o traçado da existência humana. Seus laços com a memória, contudo, são mais profundos, pois é da perspectiva da literatura que ela passa a rever, inclusive, as formulações da filosofia. Mesmo que se desloque no itinerário temporalizado dos textos de memória, sustentada por valores, princípios e conceitos assimilados da tradição filosófica, ela os critica de uma perspectiva literária. De outra feita, a literatura sempre será por ela utilizada por meio desse filtro crítico que ela impõe à linguagem filosófica. Em seu texto *Littérature et Métaphysique,* ela nos diz:

> "De même qu'une vérité scientifique trouve son prix dans l'esemble des expériences qui la fondent et qu'elle résume, de même l'oeuvre d'art enveloppe l'expérience singulière dont elle est le fruit. L'expérience scientifique est la confrontation du fait, c'est-à-dire de l'hypothèse considérée comme vérifiée avec l'idée neuve. D'une manière analogue, l'auteur doit sans cesse confronter ses desseins avec la réalisation qu'il en ébauche et qui, aussitôt, réagit sur eux;"[15]

13 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.418. Les Livre de Poche.
14 Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.419. Les Livre de Poche.
15 Beauvoir, Simone de. **L'existentialisme et la sagesse des nations**.III. Chap. Littérature et Métaphysique. Paris: Gallimard, 2008. p.76.

Nesse terceiro nível, constituido em relação à dimensão histórica, leva-se em conta o enraizamento do pensamento da filósofa nas experiências de vida que tornam possíveis a construção e a interpretação de seus textos, os quais, por sua vez, traduzem a complexidade e as indagações de seu tempo16. Na obra aqui tomada como ponto de reflexão, *La force de l'âge*, essa combinação parece visível e Beauvoir tanto apresenta e propõe alguns segmentos do texto, com normas e possibilidades de leitura, que emoldura com relatos bem estruturados do passado, quanto deixa transparecer, numa forma crítica de si mesma enquanto personagem narrada, o lugar de abertura para a complementação interpretativa da leitura.

Não se está cogitando nesse nível que Beauvoir proponha um modelo específico de leitora ou leitor que poderiam alcançar num gesto único o sentido de seus escritos e personagens17. Entende-se que o feminino analisado e construído em seus textos está a questionar o saber prévio dos leitores, mas também as suas possibilidades de reverem seus critérios de interpretação da subjetividade humana e o lugar do próprio sujeito na história.

Pode-se aqui concordar com Wolfgang Iser18 e acreditar que, na dimensão da leitura, na medida em que a narradora já não mais coincide com o sujeito narrado, competirá ao leitor a produção do contexto de relação dos segmentos mutuamente reforçados tanto por ele próprio, quanto pela autora, mas tal atividade não se mostra livre de certa normatividade, criada na construção do texto .

As normas do texto beauvoiriano demonstram o caráter ambíguo da existência, que só os textos de memória sabem captar nos movimentos dialéticos temporalizados, inclusive, com variações axiológicas que ela exibe na procura e construção de sua identidade como mulher no século XX. Seu *eu* narrado, em alguns momentos, é bem distinto de seu eu enquanto narradora que passa a se reconhecer na folha branca da escrita e isso por força da dimensão temporal que traz novos signos à vida vivida e à vida narrada19. Além do que, sua narrativa memorialística apresenta a busca do sujeito por si mesmo, do sujeito-feminino que descreve sua história para outrem e para si mesma, como outrem que se lê e se reconstitui na dimensão do tempo.

De certa forma, ouso dizer, como todos nós somos também seus leitores, é de nossas possibilidades de revisão de nossos critérios interpretativos do lugar que buscamos e construínos na história que a longevidade de seu pensamento e de seus textos de memória acabam por

16 Francis, Claude; Gontier, Fernande. **Les écrits de Simone de Beauvoir**. La vie- L'écriture. Paris: Gallimard, 1979. p.11. "Simone de Beauvoir est un témoin attentif et passionné d'une époque en fusion, dont la mobilité sociale et politique trouve un écho dans la complexité de son oeuvre."

17 Beauvoir, Simone de. Littérature et Métaphysique. 2008. p.77 e p.75 e p.77. Nesse texto, a filósofa investiga também a relação de liberdade existente entre leitor e autor. A leitura é um convite e não uma imposição delimitada.

18 Iser, Wolfgang. **El acto de leer**. 1987. p.301.

19 Rétif, Françoise. **Simone de Beauvoir.** L'autre en miroir. Paris: L'Harmattan, 1998. p.166. "D'abord, il apparaît que le présent, qui aurait dû être le lieu où s'effectue le joint enre le passé et l'avenir, où s'écrit la plénitude des sentiments, se révèle être finalement le lieu de la "coupure", de la rupture, le lieu où se creuse le fossé, insurmontablem entre le passé et l'avenir.

se demonstrar como um efeito estético de leitura e representações.

A memória, como bem menciona Vázques[20], não é uma "restituição anacrônica do passado", mas evidencia uma "reconstrução do presente realizada e atualizada através da linguagem e das práticas sociais". Lembrança e esquecimento, construção e desconstrução do sujeito feminino na história são paradoxos trazidos às páginas da escrita no propósito de construir o presente. Nesse sentido, o efeito estético de seus textos no leva a pensar a realidade como um movimento de recomposição estilhaçada, até mesmo paradoxal da existência. As ambiguidades, as antinomias são bem detectáveis no corpo, nas fantasias, nos estigmas do feminino no ocidente. É preciso, então, saber nomeá-las, configurá-las textualmente, para que a certeza do vivido possa se dar. Beauvoir o faz a partir de uma escrita nova, uma escrita que não é a mesma dos sistemas filosóficos da tradição, mas é algo que provoca o questionamento do ser em seu aparecer, em seu aspecto fenomênico na cultura e no traçado da existência e da aventura humana.

Seu texto é bastante peculiar e indica que o fio da memória é aquele que permite ao sujeito se reconstituir à luz de lembranças e indagações, criando, na fragmentação do vivido, uma imagem qualquer de si mesmo que lhe possa garantir alguma certeza de que viveu. Tomo ora duas citações de *Tout compt fait*:

> "Construire une image de moi-même: cette vaine et d'ailleurs impossible entreprise ne m'intéresse pas. Ce que je souhaiterais c'est me faire une idée de ma situation dans le monde. Être femme, française, écrivain, âgée de soixante-quatre ans en 1972, qu'est-ce que cela signifie? Pour répondre, il faudrait d'abord savoir ce que représente historiquement le moment que je suis en train de vivre. Est-ce une avant-guerre, ou la veille de grandes révolutions qui liquideront le système?"[21].

De fato, vida e obra de Beauvoir giram em torno dos acontecimentos daquele século, que é um século de miragens próximas. Muito se construiu e se destruiu, sem contudo edificar-se algo como permanente, pois se redefiniu tudo como dessacralizado e, portanto, em contínuo aperfeiçoamento e reconstrução. Modificaram-se as legislações e, consequentemente, o perfil antropológico contemporâneo; aperfeiçoaram-se as ciências e as técnicas; reconstruíram-se os costumes e a moral. O ato de pensar a trajetória axiológica desse século nos leva a refletir sobre o valor da própria memória, em sentido amplo, enquanto palco de redefinição do passado no momento da escrita, acalentada por um teor de liberdade que permite interrogações sobre o que se viveu. E Beauvoir nos orienta:

> "Accomplissement d'un projet originel, ma vie a été en même temps le produit et l'expression du monde dans lequel elle se déroulait, et c'est pourquoi j'ai pu, en la racontant, parler de tout autre chose que de moi" [22]

20 Vázquez, Félix. **La memoria como acción social**. Relaciones, significados e imaginario. Barcelona: Paidós, 2001. p.29.

21 Beauvoir, Simone de. **Tout compte fait**. Paris: Gallimard, 1972. pp.48-49

22 Beauvoir, Simone de. **Tout compte fait**. Paris: Gallimard, 1972. pp.39-40.

Parafraseando Richard Rodríguez com o auxílio de Vázquez, ao escrever, assim, a sua autobriografia, entrecortada por imagens alheias, ela está, na realidade descrevendo a mulher em que se há convertido, a mulher do presente da escritura. É, pois, pela utilização da linguagem, que adquire uma dimensão fundamental, que se permite "conformar os fatos e a experiência e dotá-los de significado".[23]

Ao se referir ao século XX em suas memórias, Beauvoir busca uma fórmula capaz de tratar do singular sujeito de suas narrativas: seu *eu* que sempre se revela como um outro, um *outro* que viveu um tempo histórico, um *outro* que perpassou os deslizes da memória, um *outro* constituído como personagem de suas estórias. Surge então o impasse: estaria ela a relatar-se na falsidade ou na fragilidade aparente do discurso? Penso que absolutamente não. O que ela nos mostra são os diferentes aspectos do ser humano, em sua dimensão intersubjetiva, assim como as dificuldades de se pensar a integralidade do sujeito histórico e as incongruências da memória face à fragilidade do vivido. Citando Beauvoir em *Tout compte fait*:

> "Mais je ne sens pas de hiatus entre les intentions qui m'ont poussée à faire des livres et les livres que j'ai faits. Je n'ai pas été une virtuose de l'écriture.(...) Je voulais me faire exister pour les autres en leur communiquant, de la manière la plus directe, le goût de ma propre vie: j'y ai à peu près réussi. J'ai de solides ennemis, mais je me suis aussi fait parmi mes lecteurs beaucup d'amis. Je me désirais rien d'autre.
>
> Cette fois, je ne donnerai pas de conclusion à mon livre. Je laisse au lectueur le soin d'en tirer celle qui lui plairont."[24]

23 Vázquez, Félix. **La memoria como acción social**. Relaciones, significados e imaginario. Barcelona: Paidós, 2001. p.40.

24 Beauvoir, Simone de. **Tout compte fait**. Paris: Gallimard, 1972. p.513.

BIBLIOGRAFIA

Beauvoir, Simone de. **La force de l'âge**. Paris: Gallimard, 1966. p.17. Le Livre de Poche.

Beauvoir, Simone de. **L'existentialisme et la sagesse des nations**.III. Chap. Littérature et Métaphysique. Paris: Gallimard, 2008. p.71-84.

Beauvoir, Simone de. **Tout compte fait**. Paris: Gallimard, 1972.

Francis, Claude; Gontier, Fernande. **Les écrits de Simone de Beauvoir**. La vie- L'écriture. Paris: Gallimard, 1979.

Iser, Wolfgang. **El acto de leer**.Traducción de J.a. Gimbernat. Madrid:Taurus,1987.

Jauss, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Traducción D. Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

Lima, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Miraux, Jean-Philippe. **La autobiografía.** Las escrituras del yo. 2005.

Rétif, Françoise. **Simone de Beauvoir.** L'autre en miroir. Paris: L'Harmattan, 1998. p.166.

Vázquez, Félix. **La memoria como acción social**. Relaciones, significados e imaginario. Barcelona: Paidós, 2001.

VANGUARDA E DESLOCAMENTO NOS DIÁRIOS AMERICANOS DE THOMAS MANN

Myriam Ávila

Resumo: Thomas Mann escreve seus diários na América como o líder literário de um grupo de imigrantes alemães de vanguarda nas áreas da música e do pensamento. Como o integrante de maior sucesso desse grupo, Mann é investido com a responsabilidade de ser o porta-voz de uma postura ético/estética de resistência, tanto à ideologia nazista em vias de derrocada quando aos ventos funestos do macartismo. Em termos adornianos, uma postura alternativa à semicultura e às várias roupagens da personalidade autoritária. Os diários dão testemunho de sua intolerância visceral para com a mediocridade e sua aguda avaliação crítica dos próprios companheiros de exílio.

A estranha lógica do campo literário, entretanto, lança no detentor do prêmio Nobel dúvidas sobre o valor e a permanência de sua obra, fixando cada vez mais sua atenção na produção dos contemporâneos, com os quais se compara, e nas resenhas críticas de seus próprios livros. Visto como vanguarda de um pensamento intelectual de implicações politicas, reconhece-se também como o último de uma era, mais que como arauto da próxima. Nesse sentido, a escrita dos diários, necessáriamente deslocada com relação à Obra pela sua precariedade e esquelético apego à medida de cada dia, configura-se como andaime e gávea, sustentação e ponto de observação de um exilado não apenas geográfico mas também do futuro, na medida em que, como Cronos, devora os próprios filhos.

Palavras-chave: diários, vanguarda, Thomas Mann, deslocamento.

Os diários americanos de Thomas Mann cobrem o período de 1944 a 1948, correspondendo aos anos em que viveu na California, no distrito de Pacific Palisades. Os diários foram editados cuidadosamente em 1986-9, contendo notas a respeito de cada entrada diária. Seu aspecto, porém, não é convidativo ao leitor, mesmo, ou talvez principalmente, ao admirador fiel da obra do escritor alemão. Cumprindo uma rotina assídua, só interrompida por ocasião de uma cirurgia à qual teve de se submeter, Thomas Mann produzia todos os dias um curto relato de suas atividades, tão objetivo e esquemático que se poderia reconstituir todos os eventos meteorológicos desses anos a partir de seu diário. Como se diri-

gido a um médico, pode-se saber com sua leitura o que foi ingerido em cada desjejum, a que horas o paciente se levantou e que percurso seguiu sua caminhada matinal. Esse registro das trivialidades ligadas à manutenção do corpo, incluindo o barbear e a manicure, incomoda os comentadores dos diários, que se voltam para os mesmos em busca, naturalmente, de informações sobre questões políticas e estéticas que preocupavam o escritor em sua condição de imigrante ilustre nos anos decisivos da Segunda Guerra Mundial.

Estas questões de certo aparecem, mas sempre de forma telegráfica, pontuadas por adjetivos contundentes e dispensando os verbos mais óbvios. Não encontramos digressões soltas sobre as configurações do mundo político ou do estético, mas sempre comentários curtos motivados por algum texto, que por sua vez ocasionalmente motivava a escrita de uma réplica pública de Thomas Mann. O diário, no entanto, não contém os primeiros esboços desses artigos, apenas os menciona. Tendo sido escrito simultaneamente à construção do monumento que é o *Doktor Faustus*, foi usado na elaboração posterior de uma gênese do romance, preparada pelo próprio autor e publicada em 1949. Se nos reportamos ao comentário do protagonista de André Gide [Édouard] em *Os moedeiros falsos*, segundo o qual o diário de um romance seria mais interessante que o romance em si, a leitura de *Die Entstehung des Doktor Faustus* – uma materialização da proposta de Gide – põe à prova essa afirmação, refletida pelo subtítulo do livro subsidiário: "romance de um romance". *Die Entstehung* funciona como uma mediação entre o diário e o texto ficcional, enchendo de "carne" a estrutura esquelética do primeiro e tirando do segundo a pesada enunciação narrativa de Zeitblom, personagem encarregado de contar a trajetória de Adrian Leverkühn.

A respeito, encontramos no diário a notícia de um interessante artigo de Käte Hamburger que suscitou ofendida resposta de Thomas Mann: a ensaísta e crítica alemã, entre outras restrições a *Doktor Faustus*, propõe que o narrador seria dispensável, ao que Mann retruca: "como se sem tal mediação esse relato de uma vida pudesse ser mínimamente suportável"[1] Na mesma carta, o escritor destaca, como qualidade do romance, seu "abandono do literário" em prol de uma narrativa selvagemente direta, segundo ele, "símbolo e imagem de uma época".

A história de Leverkühn, portanto, só pode ser aceitável na narração inartística de Zeitblom, aparentemente – apesar de seu sugestivo nome – inconsciente da historicidade de sua linguagem. O relato da ruptura da música com o históricamente comprometido sistema tonal só pode se dar pela total incompreensão do comprometimento histórico da narrativa linear, monoperspectivística e hipotática. Só assim toda a medida trágica de uma incompreensão do devir histórico pode vir à tona. Ao contrário, o tempo que se estabelece na escrita do diário – telegráfica, sem verbos, com passagens bruscas de assunto a assunto, é feito de instantes, choques, justaposições, imediatismo. Instala-se firmemente no hoje que cada dia é, suprimindo as hierarquias temporais que a narrativa imprime aos eventos. A rememoração –

1 Tradução minha. Carta de 2/2/48 a Hamburger, publicada em

figurada em Doktor Faustus como na grande maioria dos romances – implica habitualmente no estabelecimento da prioridade dos eventos, elegendo aqueles em torno dos quais os demais se organizam numa sequência causal. No século XX, a proliferação incontrolável dos eventos começa a ser usada por Proust em *Em busca do tempo perdido* para tornar impossível sua estruturação hierárquica. Thomas Mann de certo modo assume a mesma postura em *Doktor Faustus*, multiplicando os pormenores em que submerge o que seria a história coerente, explicável da trajetória exemplar de Adrian Leverkühn. Minha hipótese, respaldada por comentários do próprio Mann em *Die Entstehung*, é que ele aposta em uma certa cegueira – no sentido pauldemaniano – de seu narrador para evidenciar a incompreensibilidade do que se tenta aí relatar.

No diálogo entre Leverkühn e o Diabo, este, em sua roupagem de crítico e teórico, lhe diz: "tu e eu preferimos a respeitável impotência de quem se desdenha de dissimular o morbo geral sob a máscara da dignidade" (p.336). Dessa impotência dão testemunho os romancistas da primeira metade do século XX – Proust, Gide, Mann – época em que a arte do romance "ficou por demais difícil, terrívelmente difícil" (p.338), para usar as palavras do Diabo. Mais adiante no mesmo capítulo do Doktor Faustus, o Diabo acrescenta: "Admissível resta unicamente a expressão da dor em seu momento real, expressão não fictícia, não brincalhona, não dissimulada, não transfigurada" (p.339) e o argumento se estende até a colocação da paródia como única saída para a composição. Sabe-se que Leverkühn supera esse impasse pela criação do método rigoroso da série de doze tons. Por que Thomas Mann não tentaria algo semelhante – uma estrutura serial – na literatura? A exposição do severo diagnóstico sobre a arte no diálogo faustiano implica no compromisso com uma poética totalmente autocrítica que, no entanto, não vemos estender-se para a própria narrativa em que se insere.

Ao fazer da escrita dos seus diários a antítese de sua escrita ficcional, inclusive em termos de hibridismo idiomático, com a invasão do alemão por expressões em inglês, Thomas Mann fornece à sensibilidade do século XXI uma versão de apelo mais direto e de premência mais contemporânea dos acontecimentos mundiais da década de 40 do que a circunloquial narrativa de Zeitblom. Que maneira mais ilustrativa haveria de mostrar a derrocada de uma *Bildung* alemã que deixar as anotações do diário se contaminarem definitivamente pela língua inglesa e pelas particularidades da vida americana? E que modo mais crítico de experimentar essa contaminação do que transformar no dia a dia o *American way of life* em *American way of survival*? Em tudo vê-se a determinada oposição entre diário e romance, oposição essa que adquire especial significado por tratarem ambos da vida de um artista – "de ponta", como se diz hoje. O genial Leverkühn está de tal maneira insulado em sua Deutschtum (germanidade) que – ainda nas palavras do demônio que o confronta – onde quer que esteja, permanece em Kaisersaschern, sua aldeia natal. O prêmio Nobel Thomas Mann exerce sua liderança intelectual a partir do ambiente cosmopolita da Los Angeles dos anos 40 e recusa-se a voltar à Alemanha com o fim da guerra.

Thomas Mann tenta reconciliar diário e romance com a narrativa de *Die Entstehung*. Não se limita, entretanto, a tornar compreensíveis anotações cuja sumariedade lhes dá por vezes um aspecto críptico. Retira cuidadosamente a contundência de certos juízos provocados por ações e afirmações de membros do seu círculo intelectual – aí incluídos os seus numerosos familiares artistas e escritores. Principalmente com relação à música, sua acuidade crítica supera qualquer suposto dever de amizade no momento do registro diarístico. Contundente é, acima de tudo, a própria peremptoriedade dos registros em sua rapidez, fazendo conviver a notícia do andamento da escrita do romance, o movimento de visitas, hóspedes que chegam e partem, empregados domésticos frequentemente substituídos, notícias sobre a guerra, cartas lidas e escritas. No ato de serem transportados para *Die Entstehung*, os eventos registrados no diário são escolhidos, encadeados em sequência, reescritos no pretérito, colocados, enfim, em perspectiva.

Tudo isso demonstra que Thomas Mann via os diários em grande parte como *aide-memoire* mais do que uma escrita em si. Se agora tento apresentá-los como uma obra ao lado da Obra, baseio-me não apenas em sua súbita legibilidade trazida à baila por um novo horizonte de expectativa, mas também em um intrigante comentário na entrada do dia 28 de fevereiro de 1944: "Freqüentemente paro para pensar que já mantenho este diário há 11 anos, e que ele tem uma meta, perseguida dia a dia". Qual seria essa meta? Não parece ser apenas constituir um arquivo que serviria de auxílio para a composição de um relato autobiográfico posterior, já que relata fatos absolutamente banais e desprezíveis em uma autobiografia como – tomei chá em lugar de café, andei trezentos metros a mais do que o costume, descansei depois do almoço. Por que o esforço de registrá-los, após um exaustivo dia de trabalho?

A única hipótese que me ocorre é que se trata de um diário de campanha. E aqui entramos na questão anunciada no título desta comunicação – a da vanguarda e do deslocamento. Como foi exposto acima, Thomas Mann não procurou elaborar uma expressão de vanguarda em sua escrita – em um momento histórico que já contava com *Ulisses* e *Finnegans Wake* – embora, em *Doktor Faustus*, defenda a sua necessidade com relação à desgastada linguagem musical. Porém, sua própria posição no campo literário e o grupo em que se movia, nos Estados Unidos só podem ser vistos como de vanguarda. O seu convívio imediato incluía expoentes nas áreas da música e do pensamento, como Schönberg, Stravinsky, Hans Eissler, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Como o integrante de maior sucesso desse grupo, Mann é investido com a responsabilidade de ser o porta-voz de uma postura ético/estética de resistência, tanto à ideologia nazista em vias de derrocada quando aos ventos funestos do macartismo. Sua contribuição para o combate ao nazismo durante os anos da guerra se dá em forma de pronunciamentos transmitidos por rádio desde os Estados Unidos para a Alemanha, onde eram recebidos como uma injeção de ânimo por aqueles concidadãos que torciam pela derrocada de Hitler. Muitas das palestras que proferia em diversas ocasiões e instituições no país

de exílio davam diretrizes e funcionavam como apoio aos intelectuais imigrantes que, como ele, viviam a incerteza daquele processo histórico cujo desenlace favorável não parecia seguro em absoluto.

Terminada a guerra, Thomas Mann é requisitado pelos alemães que haviam permanecido em seu território, como o profeta que os havia guiado durante os anos de terror. A essa reinserção no país de nascimento como bem cultural nacional Mann não se prestará, pois se entende como figura internacional, acima de fronteiras de todo tipo. Sua atuação, porém, durante o período coberto pelos diários americanos, é a de um general, um comandante das hostes intelectuais, que parece enxergar mais longe e entrelaçar sua vida com a vida do seu século. Os diários como jornal de campanha dão testemunho da resistência cotidiana, da afirmação da vontade sobre a contingência, e, muito especialmente, de uma firmeza de rumos que não se poderia encontrar em outra figura pública do âmbito cultural da época. Sua posição de comandante – por que não de estrategista – jamais é assumida como tal, mas se explicita até mesmo na atuação de seus filhos como postos avançados na defesa da racionalidade que soçobrava na guerra. Klaus, Erika e Golo, todos eles voltavam intermitentemente à Europa, onde lutaram – os dois homens – como soldados, e foram – os três – correspondentes internacionais, sendo que Golo repetiu, em tom menor, o papel que seu pai exercia de levantar o moral das tropas com suas transmissões radiofônicas.

Se sua posição de vanguarda no sentido militar – de militante, pode-se dizer – é indubitável, Thomas Mann, entretanto, tinha dúvidas quanto a sua liderança estética no cenário literário. Em 1948, havia rumores sobre a possibilidade de Mann receber um segundo prêmio Nobel (o primeiro lhe fora concedido em 1929), mas este acabou sendo outorgado, para grande decepção do escritor alemão, a T.S.Eliot. Esse fato, aliado a certa tendência da crítica de estabelecer os romances de James Joyce como experiências radicais que precluíam qualquer tentativa ulterior de insistir na prática daquele gênero, é responsável por uma necessidade crescente por parte de Mann de se apoiar na repercussão favorável de suas obras. Também nesse sentido os filhos atuavam como seus tentáculos, recolhendo na imprensa européia artigos que enviavam ao pai para seu conhecimento, reagindo com indignação àquelas poucas críticas negativas que Doktor Faustus chegou a suscitar.

Já detentor de um prêmio Nobel, a estranha lógica do campo literário lança, ainda assim, no festejado escritor dúvidas sobre o valor e a permanência de sua obra, fixando cada vez mais sua atenção na produção dos contemporâneos, com os quais se compara, e nas resenhas críticas de seus próprios livros[2]. Visto como vanguarda de um pensamento intelectual de implicações politicas, reconhece-se também como o último de uma era, mais que como arauto da próxima. Concorda, por exemplo, com a avaliação de Erich Heller, no ensaio *Thomas*

2 Anota sua inclusão no livro *Poètes de l'Univers,*de J. Mercanton, ao lado de Joyce, Eliot, Rilke e Valery (p.210 do vol. que abrange os diários de 1946 a 1948)

Mann. Estudo de sua obra em relação às principais correntes de pensamento na Alemanha do século XIX, o qual vê nos romances do escritor uma "conservação da forma, ao contrário de Joyce e dos surrealistas", frase que Mann cita no diário. Lendo sobre *Finnegans Wake* – cuja fortuna crítica parecia interessá-lo mais do que o livro mesmo – comenta: "Pode ser que esta seja *a* obra genial da época. A minha, diante dela, deve soar como tradicionalismo débil".

Nas próprias avaliações de suas obras, porém, vemos a confirmação da premência de seu trabalho como um esforço de estar à altura de sua época, no sentido de proporcionar a mais aguda percepção de um desastre – iminente ou em processo. Diante de uma crítica de Rilke em 1913 aos rumos tomados por *Morte em Veneza* na segunda parte (a primeira seria genial), indigna-se – já em 48: será que o poeta não via o que estava para acontecer logo em seguida? "1913!". As palavras "tempo" e "época" são recorrentes ao longo de todo o período dos diários (1944-48). O devir histórico parecia-lhe o único modo humano de "ser-no-mundo". Deste ponto de vista, Joyce já estaria fazendo o velório (wake = velório) dessa historicidade, que se tornaria, na chamada condição pós-moderna, um devir-louco, para usar a expressão de Deleuze. Tal postura seria impossível para Mann. Como bem observa Theodor Adorno, a zombaria dirigida à narrativa ainda precisa assumir nele a própria forma narrativa[3].

Para lá da possível consciência ou inconsciência do escritor, para além de qualquer intencionalidade, inegável é a vivência simultânea nele de duas escritas: a "cursiva", do romance e a telegráfica do diário. E, em cada uma, uma relação específica com o tempo – esse conceito primordial para Thomas Mann. No romance, o tempo como objeto de uma reflexão e como um antagonista diabólico para Leverkühn – afinal, ele vende sua alma em troca de 24 anos de trabalho profícuo. No diário, o tempo enquanto matéria prima de que se plasma o texto – um dia, mais um dia, mais um dia, já há 11 anos e na esperança de outros 13. As duas experiências – uma narrável, outra inarrável – a do artista "legível" e a do artista "escrevível", para usar a distinção de Barthes – a de Leverkühn e a de Mann, produzem duas grandes obras, a que se poderia aplicar outra distinção famosa – a que Borges faz com relação à obra de Pierre Menard[4]. A obra visível e a invisível constituem dois magníficos *Künstlerromane* – nenhum devedor do outro em *pathos*, na descrição da passagem avassaladora do gênio com seu rastro inevitável de destruição.[5]

Observamos, no confronto entre os dois trabalhos "da minha velhice", como dizia Mann, um deslocamento pendular entre a Obra e a escrita, se entendermos Obra como construção que se endereça à totalidade e se entende como unidade, enquanto a escrita do diário

3 Cf. *Noten zur Literatur*, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". Na tradução brasileira, *Notas de literatura I* (trad. Jorge de Almeida, ver referência completa no fim do texto), p.60-1.

4 Borges distingue entre a obra *visível* de Menard e "a outra: a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar", destinada a permanecer inconclusa.

5 Nesse sentido, a escrita dos diários, necessáriamente deslocada com relação à Obra pela sua precariedade e esquelético apego à medida de cada dia, configura-se como andaime e gávea, sustentação e ponto de observação de um exilado não apenas geográfico mas também do futuro, na medida em que, como Cronos, devora os próprios filhos.

se esfacela no esforço mesmo de emoldurar aquilo que seria único e inteiro – uma vida. A precariedade do diário faz jus à precariedade da vida. E a narrativa – objeto de tantas horas de trabalho cotidiano para Thomas Mann – surge como tentativa de costurar em um cerzido invisível os fragmentos da experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W.. *Noten zur Literatur*. *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

Borges, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970.

Mann, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Roman eines Romans. Frankfurt: Fischer, 1989.

_____. *Tagebücher 1944-1946*. Frankfurt: Fischer, 1986.

_____. *Tagebücher 1946-1948*. Frankfurt: Fischer, 1989.

_____. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

A praxis de individuação em Adorno através da audição musical

Jeremy J. Shapiro

Há alguns anos, a revista TV Guide, utilizada por milhões de americanos para selecionar seus programas de televisão, publicou um *cartoon* no qual duas donas de casa, com cabelos anelados e vestidas com aventais, assistem televisão. Uma dona de casa diz para a outra: „O problema da vida real é que ela não tem uma trama".

Esse *cartoon* captura algo fundamental sobre a relação entre as realidades da experiência vivida e a cultura. Cultura – qualquer cultura – fornece aos seus membros tramas pré-fabricadas que determinam ou formam como organizamos, fazemos sentido de, e interpretamos a „vida real". Particularmente na modernidade, essa relação é dialética, na medida em que a sociedade moderna valoriza a individualidade – definida como aquilo que vai além das tramas já disponíveis –, e as vidas vividas individualmente podem ter um certo impacto sobre elas, estendendo, revisando e, em certos casos, substituindo-as. Ao mesmo tempo, a trama da indústria cultural procura absorver para dentro de si qualquer (forma de) vida que a transcenda, que inove ou que desvie dela. Parte da consciência pós-moderna corresponde à sensibilização, talvez até mesmo entre pessoas normais – i.e., pessoas que nunca ouviram falar de pós-modernidade – acerca da natureza arbitrária e construída do repertório de tramas e acerca da disjunção entre elas e a „vida real". Essa disjunção é amplificada pelo enfraquecimento ou colapso das „grandes narrativas" – esquemas de sentido religiosos, ideológicos ou simbólicos que serviram como tramas dadas para tantos e por tanto tempo –, a despeito do ressurgimento reativo de tais narrativas no mundo presente. Na sua conferência para o centenário do nascimento de Mahler, Theodor W. Adorno escreveu que

> o raciocínio de que a ideia ocidental de uma música unificada, internamente coerente e em certo sentido sistemática, cuja coesão deve ser idêntica com o seu sentido, não mais procede. Ele se tornou inconciliável com uma situação na qual os homens não são mais capazes de uma experiência autêntica de um tal sentido positivo em sua existência; inconciliável

> com um mundo que não mais lhes provem com as categorias de uma feliz unidade, mas apenas com uma compulsão estandardizada[1].

Em outras palavras, „o problema da vida real é que ela não tem uma trama" – ou pelo menos nenhuma que forneça unidade, sentido ou felicidade. Adorno teria certamente julgado como digno de interesse, embora previsível, a emergência da „reality television", que supostamente retrata a „vida real" e, assim, finge superar a disjunção entre os dois reinos, apenas por fornecer, no entanto, a vida real com tramas – que, certamente, poderiam ser descritas como „compulsão estandardizada".

Um ponto central da obra de Adorno é a dicotomia e divergência que surgiu no início do século XX entre duas forças. A primeira era a emergência da indústria cultural, dedicada à produção, distribuição e inculcação de um conjunto repetitivo de tramas manufaturadas – de fato, de „enredos" –, aos quais Adorno se refere como sendo o „sempre-o-mesmo" (*das Immergleiche*), como a essência da consciência controlada ideologicamente, que furta a liberdade dos indivíduos. A segunda força era a emergência da arte modernista, em especial a música mas também a literatura e a pintura, como sendo o projeto de desenvolver, expressar e representar uma consciência que é livre de tais tramas ou, para usar um termo recorrente em Adorno, de „esquemas". O presente ensaio é uma expansão e uma aplicação à audição musical – com ênfase na música moderna – da exposição e interpretação de Shierry Weber Nicholsen da estética de Adorno, em sua obra *Exact Imagination: on Adorno´s Aesthetics,* onde ela escreve que

> se a sua obra enfatiza o definhamento da capacidade da experiência individual em uma sociedade administrada que preforma a experiência – a qual, portanto, parece ser unicamente experiência subjetiva individual, no sentido que ela confere a ilusão de uma subjetividade constituída –, ao mesmo tempo, a dimensão estética da obra de Adorno mantem e, de fato, está assentada sobre a possibilidade de uma experiência subjetiva válida, ou seja, „adequada" ou „autêntica". Essa experiência subjetiva genuína é o correlato do primado do objeto e a condição para o conhecimento não-discursivo do objeto[2].

A audição autêntica ou adequada da música moderna implica precisamente a experiência subjetiva genuína, que é o correlato do primado do objeto e de um conhecimento não-discursivo do objeto. De acordo com Adorno, uma obra autêntica de música moderna é algo totalmente individual, que deixou para trás qualquer esquema de organização da música tradicional e é inteiramente organizada através de um conjunto único de relações internas. No

1 ADORNO, Theodor. Gesammelte Schriften. Band 16. Frankfurt (M): Suhrkamp. 1997, p. 333. Doravante, para as citações da obra de Adorno, será utilizada a abreviação „GS", seguido do número do volume e do número da página. Nesta tradução, optou-se por verter as citações das obras de Theodor W. Adorno a partir dos textos originais em língua alemã, a fim de evitar traduções duplicadas (N. do T.)

2 Nicholsen, Shierry Weber. *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics.* Cambridge: MIT Press, 1997, p. 4.

seu ensaio *Vers une musique informelle*, ele sumariza essa ideia como sendo um modelo normativo para compositores:

> Trata-se de uma música que descartou de si todas as formas que são externas ou abstratas a ela, que se defrontam com ela de maneira rígida e que, sendo totalmente liberta do que lhe é estranho e do que lhe é imposto de forma heterônima, se constitui imperiosa e objetivamente no fenômeno musical, e não nessas regularidades que se conhece de cor. Uma tal libertação da música, na medida em que seja possível sem implicar em outra forma de opressão, também deveria procurar se desfazer do sistema de coordenadas que se sedimentou no interior do fenômeno musical[3].

Nesse sentido, ouvir e entender essa música requer uma forma correspondente de consciência musical, que se libertou ou foi além de tais esquemas, de tais formas abstratas e externas e é, assim, um análogo individuado da obra musical em si. É digno de nota que, ao concentrarmo-nos hoje na abordagem adorniana à audição de quase meio século atrás, ainda estamos inseridos em larga medida na abordagem do tempo presente, nomeadamente, no recente aumento de interesse em e na análise da audição a partir da perspectiva tanto da filosofia[4] quanto da musicologia, com o foco nos processos de audição atuais[5]. Naturalmente, isso acompanha o ressurgimento do interesse na abordagem musical adorniana[6].

Recorrentemente, Adorno é visto como um analista, teórico e crítico sem orientação ou compromisso com a práxis no sentido marxista tradicional, e até mesmo como oposto a ela (Herbert Marcuse denominou-o certa vez „o último grande filósofo burguês“[7]). Minha

3 GS 16, 496. As palavras de Adorno lembram uma passagem do Marx dos Grundrisse: „De fato, se a forma burguesa limitada é de fato removida, o que é a riqueza senão a universalidade das necessidades, capacidades, prazeres, forças produtivas dos indivíduos etc., produzidas pela troca universal? O completo desenvolvimento do controle humano sobre as forças naturais, sobre a assim chamada natureza assim como sobre sua própria natureza? A realização absoluta de seus dotes criativos, sem qualquer outra pressuposição senão o desenvolvimento histórico precedente, a qual produz esta totalidade de desenvolvimento, ou seja, o desenvolvimento de todas as potências humanas enquanto tais, com um fim em si mesmo, que não é medido por um padrão previamente dado? Onde ele não reproduz a si mesmo em uma forma particular mas, ao contrário, produz a sua própria totalidade? Onde ele não mais procura manter algo que se tornou o que é, mas existe no absoluto movimento de vir-a-ser?“ (MARX, Karl. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf)*, 1857-1858, ed. Marx-Engels-Lenin-Institute, Moscow. Berlin: Dietz, 1953, p. 387).

4 Como na obra recente de Jean-Luc Nancy, Listening *(traduzida por Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2002)* e na obra (mais antiga) de David Michael Levin, *The Listening Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics* (London: Routledge, 1989).

5 Como no caso de Thomas Clifton *Music as Heard: a study in applied phenomenology* (New Haven: Yale University Press, 1983), ou desde o livro de Nicholas Cook, Music, Imagination, and Culture (New York: Oxford University Press, 1990) até a obra recente de Eric F. Clarke, *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning* (New York: Oxford University Press: 2005).

6 Como na recente antologia de Richard Leppert, com um comentário e uma introdução substancial. ADORNO, Theodor W. *Essays on Music.* Translated by Susan H. Gillespie. Selected, with Introduction, Commentary and Notes by Richard Leppert. Ed. Berkeley: University of California Press, 2002; PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993, e DENORA, Tia. *After Adorno: Rethinking Musical Sociology.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

7 Comunicação pessoal.

intenção não é revisar as controvérsias a esse respeito. Ao contrário, quero me concentrar em um campo no qual Adorno se envolveu intensamente com a praxis – a prática de tocar e ouvir música. No prefácio a *Der getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis* ("O correpetidor fiel: tratado para a praxis musical"), ele escreve: "É na própria teoria defendida pelo autor que repousa a passagem para uma possível práxis; sem dúvida, não no sentido em que a teoria teria de se amoldar à práxis. E é justamente por meio de uma lógica não-diluída que a teoria conduz à indicações; ao mesmo tempo, ela se nutre de experiências que não poderiam ser obtidas a não ser na práxis"[8]. Em outras palavras, a experiência é o mediador entre teoria e prática, é essencial para o desenvolvimento dialético da teoria e da prática. O compromisso de Adorno com a prática é claro. Uma de minhas intenções secundárias, mesmo que eu não vá buscá-la como um tema em si, é a de reabilitar Adorno como um teórico crítico comprometido com a prática e com a integração de teoria e prática.

Nesta comunicação, irei ilustrar isso primariamente com referência ao texto de Adorno „Indicações para a audição da nova música" (*Anweisungen zum Hören neuer Musik*[9]), extraído de seu livro orientado para a prática, *Der getreue Korrepetitor*, uma vez que se trata de uma fonte rica em material concreto sobre consciência e experiência não-esquemática ou pós-esquemática. Também irei me basear em alguns outros ensaios relacionados de Adorno[10]. Nas „Indicações", apresentado originalmente como emissão radiofônica com exemplos musicais, Adorno identifica o que ele considera os requisitos para a audição da música moderna. Eles consistem especialmente em uma série de „unidades de opostos" dialéticos que, em conjunto, Adorno rotula „audição estrutural", embora alguns deles não sejam diretamente relacionados à estrutura musical. Proeminente entre eles está a habilidade de responder a cada momento sem expectativas, mas também de perceber como as notas musicais em um presente momento conduzem quase inexoravelmente a um novo momento; estar simultaneamente em um estado de elevada atenção e concentração, por um lado, e de entrega e auto-abandono ao movimento da música, por outro; de ouvir em um sentido que é enriquecido pela análise mas, ao mesmo tempo, conscientemente alheio de análises durante o processo da audição; ser simultaneamente sensível a impulsos inconscientes e caóticos e afinado a princípios ordenadores altamente estruturados; estar inteiramente no momento presente mas capaz de conectar e integrar passado, presente e futuro; ser simultaneamente ingênuo (*naïve*), sem necessidade de perícia musical mas, ao mesmo tempo, possuir o que alguns poderiam considerar como sofisticação musical; e ter a versão auditiva da hegeliana "pros-

8 GS 15, 159.

9 Em ADORNO, T. *Der Getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur Musikalischen Praxis.* Frankfurt (M): S. Fischer Verlag, 1963. A palavra alemã „Anweisung" poderia ser traduzida, em vários contextos, como „instrução" ou „indicação". Parece claro, no entanto, que no presente contexto Adorno quer dizer algo menos diretivo e didático que instruções literais, e sim algo como linhas fundamentais ou sugestões.

10 Principalmente ADORNO, T. „Das Erde und die Neue Musik". In *Musikalische Schriften V.* Frankfurt (M): Suhrkamp Verlag, 1984.

pecção (...) de que não há não-identidade sem identidade, nem esta sem aquela"[11]. Uma vez que esses traços são exemplificados em termos do material musical, eles também podem ser vistos como um modelo para um novo tipo de subjetividade, capaz de ter uma experiência autêntica e penetrar as mistificações da falsa consciência, presente em particular na música, mas também na cultura de massas contemporânea em geral.

Eu argumentaria que as indicações adornianas para a audição da música moderna foram importantes para ele, uma vez que ele via a falsa consciência na música como um tipo de grude que unificava a falsa consciência e, assim, aprender a ouvir música individuada e não-esquemática era uma arma-chave, por assim dizer, na luta contra a falsa consciência que sempre foi o ponto central tanto do Marxismo clássico quanto da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Esse papel da música para a falsa consciência pode não ter sido significativo em sociedades pré-industriais e pré-mediadas. Todavia, com a saturação musical da vida pela produção industrial de música popular e sua distribuição através dos meios de comunicação de massa – que Adorno passou a estudar seriamente por volta de 1940, tendo intensificado e aumentado seus estudos geometricamente durante sua vida e mesmo até a sua morte –, a música se tornou a permanente "música de elevador" e a batida constante que acompanha as nossas vidas, o fluído cultural amniótico no qual pairamos e que usamos diariamente para formar identidades e decorar nossos mundos da vida[12]. Assim, aprender a ouvir música moderna como um modo de ter uma experiência individualizada ganhou em significado no quase meio-século desde a conferência de Adorno e, nesse sentido, confere uma importância superior para a sua contribuição para a prática. É por isso que Adorno diz que "a nova música pode ser considerada como a portadora de um comprometimento moral e espiritual"[13].

Nessa comunicação, faço três asserções primárias e outras três subsidiárias:

A primeira asserção primária diz que, devido à função chave da música na vida e na consciência contemporânea, as „Indicações" de Adorno têm implicações que transcendem a experiência musical por si mesma: que, de fato, elas podem ser vistas como indicações de como perceber ou de como ter experiências em geral. Pois as estruturas psicológicas, perceptivas e cognitivas envolvidas na audição da música moderna são características gerais de aplicação mais ampla.

A segunda asserção primária diz que essas estruturas mentais e experienciais não se aplicam meramente a como se perceber ou experienciar, mas são verdadeiramente estruturas existenciais – em outras palavras, eu diria que as indicações adornianas para a audição não são meramente indicações para perceber e interpretar, mas também indicações de como *ser*. É notável que a linguagem que Adorno usa para descrever a audição inclui termos ou expressões como „ser ali com" a música, ou „ser presente na música ela mesma", que não designam

11 GS 15, 200.
12 Cf. especialmente DENORA, Tia. *Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
13 GS 15, 246.

traços psíquico-auditivos, mas existenciais. Uma vez que Adorno escreveu nas *Minima Moralia* que o sujeito foi liquidado, o seu guia para audição é, na realidade, um guia de como ser um sujeito quando o sujeito já foi liquidado – como sugerem as palavras de Shierry Nicholsen, citadas acima, sobre a possibilidade de uma experiência subjetiva válida.

A terceira asserção primária diz que, uma vez que a audição envolve o abandono de si mesmo à lógica imanente de obras musicais, são essas obras elas mesmas que constituem realmente o guia de como se deve ser – se o ouvinte sabe como ouvi-las. Como escreve Adorno, "quanto mais organizada e integrada é a música, tanto mais rigorosamente ela correlaciona todos os seus momentos, e tanto mais ela integra o ouvinte e menos o deixa de fora"[14]. Este apelo a obras musicais como fornecedoras, elas mesmas, de integração e identidade para o ouvinte está em consonância com o tema-chave da obra tardia de Adorno, o *Vorrang des Objekts*, o primado do objeto, como um reverso e um protesto contra o sujeito dominador da repressiva civilização ocidental.

As asserções subsidiárias dizem respeito à obra de Adorno em si mesma. A primeira é aquela que eu já introduzi sobre o fato de Adorno ser comprometido com a unidade de teoria e prática, com a transformação da experiência musical e, mais genericamente, da experiência estética como seu foco. A segunda, a qual discutirei a seguir, diz que a escrita musical de Adorno é um veio completamente particular e independente de teoria crítica, cujo status teorético ainda não foi claramente reconhecido. A terceira, sobre a qual não há tempo suficiente para discutir no presente contexto, diz que a teoria explícita da audição adorniana – a qual ele denomina „audição estrutural" – é em si mesma inadequada para a teoria implícita da audição contida na prática de seus escritos musicais efetivos. Pois ela captura apenas uma ou duas dimensões de uma abordagem muito mais multifacetada, para o qual „estrutural" não é o termo mais apropriado.

Por que a música é um exemplo tão importante do primado do objeto? Talvez em nenhum outro domínio essa noção surja de modo tão distinto e pungente como no caso da música, pois, em sentido enfático – a despeito de certas similaridades entre música e linguagem que Adorno discute em seu breve ensaio sobre a relação entre ambas –, a música está em sentido estrito bem além da linguagem, fora da linguagem, o „outro" e diferente da linguagem. Assim, ela pode ser estabelecida como o caso paradigmático daquilo que transcende a subjetividade e que é manifestado em linguagem (e que pode, de forma grosseira, ser equiparado ao reino do consciente em sentido psicanalítico). Certamente, a música o faz em sentido metafisicamente irônico, pois a „música se parece com linguagem" e é ao mesmo tempo e inteiramente subjetividade, apesar de estar simultaneamente fora de e ser resistente à linguagem. Assim, música é tanto sujeito quanto objeto, tanto linguagem quanto não-linguagem. Isso é central

14 GS 15, 190.

para a afirmação de Adorno, segundo a qual "obras de arte são as únicas coisas-em-si"[15]. Como diz Adorno a respeito do significado referencial em música, esse significado "não deve ser compreendido como um significado representado pela música, e tampouco como sua expressão; desagregado da música, ele não existe de forma alguma, mas, novamente segundo as palavras de Schönberg, apenas através da música é algo comunicável"[16]. Isso quer dizer que toda escrita e análise musical padece de auto-contradição, auto-negação e paradoxo e atua por vias indiretas, uma vez que tenta dizer em palavras algo que só pode ser dito por meio de música.

O caráter inefável da música não é apenas uma questão fundamental na filosofia da música, mas, se a música tem um significado, indiscutivelmente surgem questões importantes para a filosofia da linguagem e do significado, com implicações epistemológicas e ontológicas. Dito de modo mais simples, parece óbvio que a música tenha um significado: mas ninguém pode dizer exatamente o que ele seja, ou concordar sobre o que ele seja. Ela não denota nada. Ela têm sido tratada como dotada de significado em seus próprios termos não apenas por Adorno, mas também por filósofos da música tais como Suzanne Langer, Vladimir Jankelevitch e Laird Addis[17]. Até onde eu saiba, a questão da inefabilidade e o seu lugar na relação entre música e linguagem foi articulada de modo mais profundo primeiramente no período moderno, por Mendelssohn, que se lamentou que as palavras

> parecem a mim tão ambíguas, tão indefinidas, e tão facilmente mal-compreendidas em comparação com a música genuína, a qual preenche o espírito com milhares de coisas melhores que palavras. Os pensamentos que são expressos a mim por uma peça musical que eu amo não são por demais **indefinidos** para serem colocados em palavras mas, ao contrário, eles são **definidos** por demais[18].

O caráter não-linguístico e não-conceitual da música ressalta a importância da tentativa, feita por Adorno, de empreender o „esforço do conceito" hegeliano, no sentido de ser capaz de dizer algo discernível e instrutivo sobre o que é inefável. Uma teoria crítica que não fosse capaz de dizer significativamente e com profundidade sobre música, sobre o inefável, não seria uma teoria crítica completa – certamente, não seria uma teoria crítica capaz de explicar

15 Em „Die gewürdigte Musik", GS 15, 187. Nesse caso ele vai além até mesmo de Schopenhauer, enquanto mantinha que a música „é metafísica em relação a tudo que é físico no mundo, e representa a coisa-em-si em relação a toda aparência", dizia, no entanto, que a música *representa* a coisa-em-si, e não que possui em si mesma esse status.

16 „Das Erde und die Neue Musik", GS 18, 689.

17 LANGER, Suzanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953; JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 2003; ADDIS, Laird. *Of Mind and Music*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

18 Citado por COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959, p. 12 (tradução revisada por Jeremy J. Shapiro). Claramente, Mendelssohn está revisando, aqui, a crítica nominalista aos universais, com os pensamentos expressos pela música exercendo a função que os nominalistas atribuem aos individuais ou particulares.

inteiramente as diferentes formas de consciência, seja verdadeira ou falsa, seja consciente ou inconsciente.

Assim, a obra musical de Adorno pode ser de fato compreendida como um complemento e um paralelo radicais e qualitativamente distintos para a incorporação da dimensão psicanalítica no interior da teoria crítica. Por um lado, ambas intentam explicar e interpretar significados que são inconscientes e que auxiliam a explicar fenômenos sociopolíticos, tais como o fascismo, a personalidade autoritária e a liquidação da individualidade. Por outro lado, ao menos segundo a perspectiva freudiana que foi central para a teoria crítica, o inconsciente consiste de sentidos que foram reprimidos e se tornaram inacessíveis à consciência e à formulação linguística, queira por intermédio de processos psicanalíticos ou interpretações teoréticas. Como sabemos, o uso habermasiano da psicanálise como paradigmática para o conhecimento crítico é baseado no modelo do banimento e reapropriação linguística de significados – substituindo significados privados e símbolos em linguagem pública[19]. Todavia, os significados manifestos em música são, como vimos, incapazes, em princípio, de tradução linguística e formulação linguística direta. Nesse sentido, a obra músico-analítica de Adorno representa uma estratégia prática e teórica fundamentalmente diferente que a psicanalítica, intentando recuperar para a teoria crítica o reino do inefável, seja consciente ou inconsciente, com implicações tanto para a teoria quanto para a prática. Ao passo que a teoria crítica é às vezes pensada como capturada na equação "teoria crítica = Marx + Weber + Freud + Nietzsche", a obra de Adorno mostra que uma equação mais acurada poderia ser algo como "teoria crítica = Marx + Weber + Nietzsche + x", onde x poderia, para Adorno, Schönberg ou Mendelssohn – ou qualquer um que se queira considerar como substituto –, ser compreendido como a inefabilidade e a centralidade da música e a inefabilidade da experiência em geral. O próprio Nietzsche também afirmou, a propósito, que o significado da música é inefável, mas esse não é o contexto usual em que ele é considerado um afluente para a Escola de Frankfurt.

Em *Exact Imagination, Late Work,* Shierry Nicholsen defende Adorno precisamente a partir dessas bases contra as críticas de Habermas e Wellmer direcionadas a partir da perspectiva de uma teoria comunicativa da sociedade. Como ela escreve, "a obra de Adorno transcende a tentativa de Wellmer de uma reconstrução habermasiana precisamente porque essa reconstrução se baseia em uma equação prematura do subjetivo com o linguístico ou comunicativo"[20]. É também digno de nota que, a esse respeito, o pensamento de Adorno está em interseção com a pesquisa atual a partir de uma perspectiva evolutiva sobre as origens e a relação entre música e linguagem. Assim, alguns acadêmicos contemporâneos desenvolvem

19 HABERMAS, J. *Knowledge and Human Interests*. Translated by Jeremy J. Shapiro. Boston: Beacon Press, 1971. Habermas se baseia fortemente no *Sprachzerstörung und -Rekonstruktion*, de Alfred Lorenzer.

20 Op. cit., p. 6.

a teoria (que se origina com Rousseau[21]) que música e linguagem são campos separados e especializados, os quais derivam de uma raiz comum, uma "linguamúsica" que os precedem[22], e que música é constitutivo do humano como linguagem[23]. A maioria daqueles que trabalham no interior desta abordagem pensam a música como algo que carrega ou representa emoção e promove a colagem social, e pensam a linguagem como algo que carrega ou representa informação. A representação da emoção, no entanto, é algumas vezes concebida em um sentido bastante limitado, que não leva em consideração a quase infinita variedade e especificidade do que é veiculado por obras musicais, o que excede em muito qualquer repertório de emoções conhecido. Laird Addis está certamente em uma trilha mais apropriada ao afirmar que a música representa emoções, humores, sensações e "possíveis estados de consciência", incluindo "humores, emoções e outras conformações mentais que, tanto quanto sabemos, nunca foram experimentados ou sequer concebidos"[24]. Mas esta reavaliação do papel da música na sociedade debilita o truísmo da ciência social de gerações passadas, segundo o qual linguagem e produção de ferramentas são as únicas *differentia specifica* do *homo sapiens*. Isso pode exigir que a teoria comunicativa da sociedade seja substituída ou suplementada por uma teoria musical da sociedade[25].

21 ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Essay on the Origin of Languages Which Treats of Melody and Musical Imitation." In On the Origin of Language, edited by John H. Moran and Alexander Gode, 1-74. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

22 MITHEN, Steven. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2005, e BROWN, Steven. „The „Musilanguage" Model of Music Evolution." In *The Origins of Music*, edited by Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

23 SHEPERD, John e WICKE, Peter. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press, 1997 argumentam que a música é co-constitutiva da sociedade humana.

24 ADDIS, Laird. *Of Mind and Music*. Ithaca: Cornell University Press, 1999, p. 78

25 Uma vez que esta não é a ocasião para desenvolver uma teoria musical da sociedade, irei esboçar aqui o ponto inicial para uma tal teoria. Shepherd e Wicke (1997, p. 196) estão corretos ao argumentarem que a música (o „cume sônico") é co-constitutivo da sociedade: que „não é qualquer evidência que a linguagem, em-si e por si mesma, possa suprir o princípio estruturante necessário para manter as estruturas dos mundos humanos. É por isso que a música é tão importante e, em seu próprio modo, é em si mesma tão fundamental para os quesitos constitutivos da sociedade humana". Em todo caso, a sua conceptualização é altamente limitada pelo quadro de refêrencia semiótico e psicanalítico (lacaniano) francês, no qual ela é formulada. Esse quadro de referência pode ser usalmente expandido por meio de uma incorporação de recentes trabalhos evolucionários, que mostram que a linguagem é um estágio de hominização que segue a inovação humana primária, a saber, a emergência de comunicação emocional por meio de linguagem corporal (TURNER, Jonathan H. *On the origins of human emotions: a sociological inquiry into the evolution of human affect*. Stanford: Stanford University Press, 2000) e de expressão e cultura miméticas (DONALD, Merlin. *A mind so rare: the evolution of human consciousness*. New York: W. W. Norton, 2001), ambas persistem ativamente na vida mental, social e cultural, a despeito da posterior superveniência da comunicação linguística. O papel da comunicação emocional e da expressão mimética na evolução da espécie humana fornece o contexto para interpretar as conclusões e hipóteses da musicologia evolucionária (Gray et al., 2001; Wallin et al., 2000). Ou seja, ela leva em consideração a vantagem evolucionária da música como uma força tanto na comunicação quanto na interação social. Isso, por outro lado, tem maiores implicações para a teoria compreensiva, evolucionária e comunicativa da sociedade de Habermas. Pois a construção habermasiana da evolução social e, portanto, da modernidade – como evolução da racionalidade (HABERMAS, J. The Theory of Communicative Action, Vol. 2: Lifeworld and System: a critique of funcionalist reason. Translated by Thomas McCarthy. Boston, MA: Beacon Press, 1988) se baseia na noção da „linguistificação

O fato de que escrever ou falar sobre o inefável em música padeça de autocontradição e paradoxo também explica por que o esforço intelectual de fazê-lo tenha um parentesco com o misticismo, uma vez que este tenta conjurar uma unidade com o inefável. Na descrição mística de Adorno,

> Em contraposição à linguagem intencional, a linguagem da música é de um tipo completamente diferente. Nela reside o seu aspecto teológico. O que ela diz é simultaneamente determinado e oculto. Sua ideia é a figura do nome divino. Ela é prece desmitologizada, liberta da magia de sua efetivação; a tentativa humana, como sempre inútil, de dizer o próprio nome, não de transmitir significados[26].

De fato, Adorno diz em outro ponto que tem sido "impossível descobrir o que a música autenticamente é". Assim, escrever sobre música envolve articulação conceitual, mas isso pode ser feito de maneira frutífera unicamente em combinação com outras duas estratégias. A primeira consiste em indicar aquilo na música que está além de uma tal articulação, i.e., por meio de "definição ostensiva". É por isso, por exemplo, que quando Adorno quer "explicar" ou demonstrar esse inefável musical de maneira plena de sentido, ele o faz tocando música, ou seja, tocando a mesma frase musical de Bach duas vezes, a primeira sem fraseado e articulação, e a segunda com fraseado e articulação. "Apenas na segunda vez que ela é dotada de sentido"[27]. A prova estará na escuta, não em uma proposição sobre ela. Como Adorno escreve em seu ensaio sobre música e linguagem, "Interpretar linguagem significa: compreender linguagem. Interpretar música significa: fazer música"[28].

A segunda estratégia é o uso figurativo da linguagem, como Shierry Nicholsen enfatizou em sua obra: o uso de imagens, metáforas e associações, para capturar a essência daquilo que não pode ser definido conceitualmente[29]. Isso pode ser vinculado à íntima relação entre música e metáfora: argumenta-se que, no contexto da emergência evolucionária da espécie humana, "a música (...) pode sustentar a emergência de um domínio *metafórico*, atuando para criar e manter a flexibilidade cognitiva que parece ser a marca distintiva de nossa espécie"[30]. Uma vez que o uso figurativo da linguagem é uma tentativa de capturar o inefável, então, desde que tenhamos reconhecido que capturá-lo é essencial para a teoria crítica, vemos que

---

do sagrado": substituir interação social da religião por meio de interação social de juízos com pretensões de validade sujeitos à crítica – em outras palavras, preencher o telos inerente na inovação evolucionária original de linguagem. Se, em todo caso, essa inovação é no mínimo tão musical quanto linguística, assim como tão emocional e mimética quanto racional e proposicional, isso tem portanto imensas implicações para a compreensão da evolução social, seja da sociedade moderna, seja da „persistência" do arcaico e do não-racional, para futuros políticos e culturais.

26 GS 16, 252.

27 GS 18, 689.

28 GS 16, 253.

29 Nicholsen, Op. Cit., p. 26.

30 CROSS, Ian. "Music and Biocultural Evolution." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, 2003.

a linguagem figurativa não é um mero estilo pessoal de Adorno, mas essencial à teoria crítica *per se*. Dito de outro modo, uma hermenêutica da imaginação e do *acesso indireto* é inerente à teoria crítica na medida em que tenta penetrar as dimensões pré-, não-, sub- e extra-linguísticas da experiência humana e da sociedade[31]. Para aqueles que não estão diretamente familiarizados com o uso da linguagem figurativa na descrição adorniana da música, cito um longo porém rico exemplo de seu comentário a *Der Abschied* ("A despedida"), o último movimento de *Das Lied von der Erde* ("A canção da terra"), de seu livro sobre Mahler.

> Para a obra, a Terra não representa o universo, mas aquilo que poderia vir a ser experienciado, cinquenta anos mais tarde, pelo homem voando a grandes altitudes: uma estrela. Aos olhos da música que ela abandona, a Terra se arredonda em uma esfera que pode ser negligenciada – como entrementes se fotografou a partir do espaço –, não o centro da criação, mas algo minúsculo e efêmero. Essa experiência se associa à esperança melancólica por constelações outras, habitadas por seres mais felizes que os seres humanos. Mas a Terra alienada de si é desprovida da esperança que outrora as estrelas prometiam, e declina em galáxias vazias. Nela repousa beleza enquanto reflexo de uma esperança passada, que preenche os olhos mortiços até que eles congelem sob os flocos do espaço infinito. O momento de êxtase frente a uma tal beleza ousa resistir à decadência da natureza desencantada. Que nenhuma metafísica seja possível se torna a última metafísica[32].

Enfatizo o paradoxo da escrita sobre o inefável a fim de enquadrar o projeto adorniano de usar a linguagem para tornar a música moderna compreensível e, além disso, apontar suas dificuldades e limitações inerentes. Estas constituem uma dentre as várias razões por que o parágrafo conclusivo das *Indicações* de Adorno assim começa: "Deve-se conceder o caráter questionável de todas essas indicações" (GS 15, 247 [referência ausente no texto original – N. do T]). Como já sugeri, é devido a esta resistência por parte da música de ser apreendida linguisticamente que ela pode servir como modelo para se pensar como perceber e como ter experiências em geral: precisamente porque se trata de um caso limite, ela pode figurar para tudo aquilo que, na experiência vivida, está sob o limiar da irrepetibilidade linguística e conceitual. Mas, uma vez que nossas vidas estão neste nível – mais do que usualmente podemos reconhecer a nós mesmos e a outrem –, parece digno de prosseguir com a ideia que aprender a ouvir a música moderna pode ser um veículo para aprender a ouvir tanto a nós mesmos como a indivíduos modernos/pós-modernos e ao mundo moderno/pós-moderno que habitamos – assim como à música, à cultura e à experiência do passado.

31 Lawrence Kramer argumentou, embora em um sentido mais pós-moderno e subjetivista, que há uma interdependência hermenêutica mútua entre sentido musical e sua „descrição construtiva" em linguagem (in „Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History". In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, 2003.)

32 GS 13, 297.

Que Adorno concebia o modo apropriado de se ouvir a música moderna de foma mais ampla, não apenas como uma maneira técnico limitada de fornecer acesso à vanguarda, pode ser visto em sua forte reivindicação, segundo a qual "*toda música desde o começo do período do baixo contínuo (Generalbasszeitalter)*[33] (ou, em outras palavras, desde meados do século XVII – JJS) *deve ser ouvida como se fosse moderna*"[34]. Isso ocorre porque, a despeito de terem sido compostas no interior de esquemas tradicionais, as grandes obras da música clássica tradicional eram em si mesmas inteiramente organizadas, sob esses mesmos esquemas e mesmo que de uma maneira oculta, por meio de uma configuração singular de relações internas. Ou, para usar as palavras de Adorno citadas acima, "constituídas (...) de uma modo objetivamente obrigatório na substância musical por si mesma, e não em termos de leis exteriores". Esta tensão interna ou contradição entre organização interna formal e a couraça esquemática que a abriga é central tanto para a concepção estética de Adorno quanto para a sua própria percepção estética, e é o que ele denota com o termo "o subcutâneo"[35]:

> Acredito que este conceito da configuração subcutânea vale para toda a música de verdadeira qualidade em todos os seus aspectos[36]. (...) Só se compreende (uma peça de música tradicional – JJS) se se for capaz de perseguir e reconhecer em detalhes o autêntico desenrolar da música por detrás daqueles fenômenos (os esquemas – JJS) (...). Só assim pode-se ouvir o que verdadeiramente acontece de concreto na música[37].

O que aconteceu na música moderna é "que o subcutâneo, ou seja, a estrutura dos eventos musicais particulares enquanto o portador de um sentido unitário, rompe com a superfície, torna-se visível e, livre de qualquer esquema, afirma-se por si mesmo. O interior vem para o exterior"[38] – uma formulação que recorda a autotransformação e a reconstrução do sujeito na psicanálise. Mas é apenas a transformação da percepção envolvida na audição da música moderna que torna possível ouvir verdadeira e autenticamente – ouvir o que está ocorrendo – o seu antepassado, a música tradicional: ouvir, por exemplo, como Adorno tenta mostrar, que Beethoven e Schönberg usavam princípios de organização similares[39].

Estas conceptualizações fundamentalmente hegelianas – de acordo com as quais o que existe "em essência" encontra sua forma verdadeira, totalmente auto-refletida e consciente apenas no "conceito", que o pensamento dialético se move do "abstrato" (esquemático) para o "concreto" (internamente auto-organizado), e que a história só pode, portanto, ser compreendida retrospectivamente ("o homem é pai para o macaco") – devem clarificar minhas inten-

33 „Generalbasszeitalter" em alemão e „commom practice period" em inglês se referem ao período da história da música dominado pela moderna harmonia tonal.
34 GS 15, 185, grifos meus.
35 Um termo que Adorno atribui a Schönberg.
36 GS 18, 688.
37 GS 18, 688.
38 GS 18, 690.
39 GS 18, 691-693.

ções. Se a música é de fato a cola que mantêm unida a falsa consciência, e aprender a ouvir a música moderna é o que possibilita a verdadeira compreensão não apenas da música contemporânea mas da música do passado, então também é de importância estratégica a tentativa de atingir uma consciência mais verdadeira no sentido mais amplo. Aprender a ouvir, a perceber e a compreender o subcutâneo é uma parte essencial da abordagem dialética que integra teoria, prática e experiência. Em outras palavras, aprender a ouvir e a compreender a música moderna não diz respeito, como eu sugeri anteriormente, apenas a expandir o âmbito de deleite musical de um indivíduo – também se trata de desenvolver uma compreensão mais verdadeira, mais profunda e mais crítica de si mesmo e da sociedade. Não é suficiente ser capaz de pensar criticamente; é preciso ser capaz de experienciar criticamente, e enfim de ouvir criticamente[40]. Nesse sentido, só é possível de fato pensar criticamente se o indivíduo é capaz de ouvir criticamente.

No tempo remanescente, irei centrar-me em apenas algumas das características que Adorno ressalta como essenciais para a audição da música moderna que, no entanto, possuem implicações para a experiência e o pensamento crítico em geral.

A primeira, em consonância com a noção do primado do objeto, diz respeito a escapar das coações impostas pela rigidez da própria subjetividade entregando-se a, percebendo, experienciando e compreendendo o objeto ele mesmo. Algumas formulações típicas: "ele (o ouvinte) deve se entregar inteiramente àquilo que vem em seguida. Não deve traçar analogias com aquilo que ele já ouviu (...) A lógica dos eventos fala puramente por si mesma"[41]. Audição envolve "uma pura entrega ao que está acontecendo na música"[42]; ouvir "para onde o próprio som, ou seja, para onde cada nota nele contida, quer ir"[43]; "Penetrar na música e segui-la ativamente em seu curso significa conseguir abandonar-se a algo que se torna, assim, parte de si mesmo: antecipação de um estado no qual a alienação foi eliminada". Em outras palavras, a audição adequada, correta ou apropriada é, levada ao limite, uma orientação estética que, transcendendo o sujeito em direção ao objeto e tentando segui-lo em seus próprios contornos e configurações, tende em direção à utopia. Assim, alguém que aprende a ouvir a música moderna está preparando a si mesmo para compreender a realidade como ela realmente é, e esta educação estética – como Schiller indicou há tanto tempo – é também um tipo de educação política.

40 Naturalmente, isso não significa que o surdo não possa experienciar ou pensar criticamente, uma vez que as distinções e análises que Adorno desenvolve aplicam-se a todo domínio estético. De fato, em um certo momento ele vai tão longe a ponto de dizer que, porque as artes estão se movendo cada vez para mais perto umas das outras, „poder-se-ia propor que se deve ouvir a música moderna do mesmo jeito que se olha para uma pintura como um todo, apreendendo todos os seus aspectos de uma vez" (*Anweisungen*, p. 96). Mas, como uma arte temporal, a música é paradigmática para a consciência em geral. De fato, isso – o isomorfismo temporal entre som e consciência – é o argumento fundamental de Addis a favor da habilidade da música de representar estados de possível consciência.

41 GS 15, 194.

42 GS 15, 203.

43 GS 15, 204.

A segunda característica tem a ver com a configuração ou estrutura da realidade ela mesma. Adorno argumenta que a necessidade da "mais manifesta concentração na audição" está no fato que na música moderna "tudo é igualmente importante e igualmente próximo ao centro, pois nada resta de externo ou acidental à constituição do sentido musical. Tudo deve ser arrastado para o campo da atenção, se o sentido musical não deve ser perdido"[44]. Assim, a abandono de si-mesmo para o objeto não deve ser um romântico e vago banho em um oceano de sentimentos, mas exige, ao contrário, uma precisão e complexidade correspondente à precisão e complexidade que existe no objeto. Adorno nos lembra que nas grandes obras paradigmáticas da música moderna, as dimensões diferentes e separadas – de acordo com as quais a música é tradicionalmente concebida (melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura etc.) – não mais existem enquanto dimensões separadas: "Assim, relações entre cores, frases e os mais diminutos motivos podem atuar, no mais sublime estilo musical do presente – o de Anton Webern –, na constituição da forma"[45]. De tal modo que o ouvinte precisa atingir "uma espécie de síntese entre os mais diversos elementos e dimensões musicais (correspondentes) à integração que ocorre no próprio ato de compor". Em outras palavras, Adorno está propondo uma nova forma de síntese no sujeito, que é requerida pela natureza do objeto moderno: claramente, do objeto musical mas, eu argumentaria, também do objeto moderno em geral.

Dois outros aspectos da configuração ou constituição do objeto também entram em um tipo de mistura de receptividade e síntese exigida do sujeito: a estrutura do tempo e a relação entre instinto e caos, por um lado, e a ordem da construção formal, por outro. Com respeito ao tempo, a música moderna, da qual Adorno fala, dispensa a repetição e é organizada por meio do princípio da "variação radical", que requer que "o não-idêntico não seja, no entanto, reconhecido como idêntico"[46] e uma nova maneira de conectar e sintetizar o passado, o presente e o futuro: "preencher a audição espontânea daquilo que ocorre em cada momento com algo que incorpora o passado e o futuro (...) O ouvinte deve se esforçar para ouvir de trás para frente"[47].

A respeito de instinto e caos, Adorno assinala que "Quanto mais a nova música estiver à deriva de impulsos instintuais soltos, tanto mais ela tenderá para aquele estado entrelaçado em si mesmo e até mesmo caótico, e se ela não deve regredir a um estágio pré-artístico, então ela precisa de forças contrárias organizadas e deve evocar os meios de construção mais sutis a partir de si mesma (...) Isso é possível apenas a uma consciência musical avançada, que segue a mútua interação daqueles dois momentos; apenas uma consciência musical que apreende o impulso instintual na construção e vice-versa"[48]. Isso requer uma consciência estruturada dife-

44 GS15, 243 (referência ausente no texto original – N. do T.)
45 GS15, 243 (idem)
46 GS 15, 200 (idem).
47 GS 15, 202 (idem).
48 GS 15, 242 (idem).

rentemente em relação àquela de toda a tradição ocidental, a qual vê – de um lado – ordem e – de outro lado – caos e instinto como forças contrárias em uma batalha que só pode conduzir à dominação por parte do sujeito ou à subversão ou aniquilação do sujeito. Isso também está em consonância com o tipo de restruturação da consciência que ocorre na psicanálise.

Tomadas em conjunto, as indicações adornianas para a audição oferecem um modelo de experiência, cognição e ação que comporta uma exploração mais detalhada. O sujeito que pode sintetizar estes elementos e dimensões não é um sujeito tradicional, o qual aprendeu uma nova forma de "apreciação musical" (um conceito que Adorno detestava e criticava) mas, ao contrário, um novo sujeito, cuja identidade é de um novo tipo – como sugeri no início –, um tipo que pode ser extraído da estrutura das próprias obras da música moderna.

Eu gostaria de concluir com um experimento de imaginação, o qual eu teria prazer em executar na prática se eu tivesse mais tempo atualmente. Tratar-se-ia de explorar concretamente, com exemplos musicais, a relação entre quatro coisas que são centrais para o pensamento adorniano acerca da audição da música moderna: a integração entre passado, presente e futuro na audição; a habilidade de ouvir identidade na não-identidade e vice-versa; a variação radical como o núcleo técnico da música moderna; e a construção da identidade pessoal. O que eu imaginei seria traçar a evolução da variação musical de Bach a Mozart através de Beethoven, talvez também de Brahms e Elgar, então Mahler e, finalmente, até Schönberg e Webern, para demonstrar os pressupostos sobre o que constitui a identidade contidos em uma obra mestra de cada um desses compositores – mostrar o afrouxamento gradual da estrutura da identidade, o que vale e é experienciado como repetição, ou como variação, ou como a identidade subjacente à crescente diferenciação e não-identidade até o ponto da "variação radical", e o que cada momento significa para a subjetividade e identidade do ouvinte individual (ouvir a gradual desintegração, a evaporação dos esquemas e a exteriorização do subcutâneo). Tratar-se-ia, pois, de acompanhar o desaparecimento da obra realizada pelo ouvinte por meio de esquemas e por meio da crescente demanda que recai sobre ele de se abandonar ativamente à lógica imanente do processo de variação, a fim de fazer a identidade ocorrer por meio de uma – como Adorno diz seguindo a "Dedução Transcendental das Categorias" na *Crítica da razão pura* de Kant – "síntese, não por meio da 'recognição no conceito', mas através da simultaneamente ativa e involuntária 'reprodução na imaginação'"[49].

49 Parece realmente significativo para essa questão o fato que Adorno se refira a esses conceitos a partir da primeira edição da „Dedução Transcendental", porque ali (A 100-102) Kant estabelece uma clara ligação entre a unidade sintética que ocorre nos fenômenos e a unidade sintética do Eu. Na seção sobre „A síntese da reprodução na imaginação", Kant argumenta que a „experiência como tal necessariamente pressupõe a reproducibilidade dos fenômenos" (KANT, I. *Critique of pure reason*. Translated by Norman Kemp Smith. London: Macmillan and Company, 1993, p. 133). Kant assinala que se eu não retenho e reproduzo as representações temporalmente anteriores de um objeto de experiência em minha consciência singular e unitária ao avançar para representações subsequentes, então eu nunca obteria uma representação completa, ou seja, eu nunca experienciaria um objeto. A conexão com as afirmações adornianas sobre a habilidade de se conectar o presente e o passado na experiência musical é óbvia. Pois a dedução transcendental kan-

Aqueles que conhecem as variação para piano da peça "Ah vous dirais-je Maman", de Mozart, irão se lembrar que a melodia infantil (que, em inglês, chamamos "Twinkle twinkle little star" ["Brilha brilha, estrelinha" – DP]) pode ser ouvida distintamente como pura repetição em quase todas as variações, com as mesmas notas e os mesmos acordes, no mesmo ritmo ou em um ritmo levemente modificado: com algumas poucas exceções, a variação consiste primariamente em ornamentações inseridas sobre a melodia. Diferentemente, aqueles que conhecem o último movimento da *Sonata em mi maior* (op. 109), de Beethoven, saberão que é de fato possível ouvir, especialmente em um primeiro contato, as variações como peças separadas, sem perceber qualquer identidade ou repetição. A crescente imersão na peça, no entanto, com atenção ativa naquilo que Adorno diz, fará a identidade reluzir em meio à aparente não-identidade das variações. Quer isso ocorra através de reflexão intelectual ou de uma atenção e receptividade inconscientes, isto se manifesta primariamente em uma crescente percepção da beleza da obra, de sua integridade e evolução interna. Com as *Variações Enigma* para orquestra, de Elgar, há uma controvérsia secular sobre qual seja o verdadeiro tema que subjaz às variações. Ou seja, o que unifica as variações é uma "essência" subjacente que nunca é diretamente exposta. E quando Webern acompanhou o ensaio de suas *Variações para piano opus 27* e o pianista não parou de pedir que ele explicasse a linha melódica subjacente sobre a qual a peça se baseava – de modo que ele pudesse compreender melhor a peça e, assim, melhor executá-la –, Webern recusou a respondê-lo e o proibiu de pensar a esse respeito, dizendo que isso era irrelevante para a execução, e que ela deveria ser realizada com a intuição do músico em termos puramente musicais.

Assim, seria instrutivo comparar, no extremo oposto do espectro, as sutis transformações do batimento de muitos exemplos atuais da música popular, onde a identidade é mantida primariamente por meio da simples repetição da pulsação percussiva em cada batimento de cada compasso de uma canção, de tal modo que tudo que é inserido sobre essa pulsação é implicitamente definido por ele como, em essência, "inessencial" – como se a identidade tivesse absorvido ou abafado qualquer não-identidade na melodia ou nas mudanças de acordes. Pois, se possuem substância – em sentido filosófico –, eles não precisariam de uma pulsação explícita soando por detrás deles para constituir sua coerência interna e identidade. A ordem dessa música *é* a pulsação. De fato, a percussão que golpeia toda batimento é a expressão musical do "sempre o mesmo" (*das Immergleiche*) de Adorno. Isso é realçado pelo fato de

tiana, especialmente na primeira edição da Crítica, a conexão entre a unidade e a identidade do Eu, por um lado, e a unidade e coerência da existência temporal, por outro lado, é profundamente enraizada no Idealismo Alemão, e este influenciado por aquela. É digno de nota que Adorno e Marcuse atribuam grande importância para a imaginação transcendental – no caso de Marcuse, mediada pela obra de Heidegger Kant e o problema da metafísica, cuja terceira parte é inteiramente dedicada a ela (HEIDEGGER, M. Kant und das Problem der Metaphysik. 3ed. Frankfurt (M): Vittorio Klostermann, 1965, pp. 117-184). Heidegger argumenta que a imaginação pura na verdade gera, em sua atividade sintética, o tempo („zeitbildend", p. 166).

que a habilidade de manter uma pulsação parece ser a competência fundamental do cérebro humano, específica à nossa espécie, que diferencia a música humana de características de outros animais, que são aparentadas à música: a existência de música metrificada – música sujeita a uma pulsação temporal isócrona – constitui um quase-universal"[50]. Em outras palavras, seres humanos podem ouvir e manter um batimento mental musicalmente, sem que eles tenham sido literalmente enunciados para ele. De fato, uma grande variedade da música vive da interação entre a pulsação não-tocada e presente como pano-de-fundo, por um lado, e os padrões rítmicos da própria música. Nas palavras de Anders Friberg e Johan Sundberg, "desvios (da pulsação oficial) são uma parte importante da expressividade musical"[51]. O toque constante da pulsação elimina tais desvios e tal interação.

A partir de tais experiências musicais, reais ou imaginárias, poderíamos então refletir sobre a evolução de tipos de identidade pessoal e de subjetividade, e ver o que poderíamos aprender com as "Indicações" de Adorno sobre modos de ser e de não ser. Poderíamos também refletir sobre as opções para a constituição de uma subjetividade e de uma identidade significativas, e que direções escolheríamos para nós mesmos a fim de termos as vidas mais plenas de sentido em um mundo que cessou de fornecer a nós as categorias de unidade e felicidade.

Tradução: Daniel Pucciarelli

50 AROM, Simha. "Prolegomena to a Biomusicology." In *The Origins of Music*, edited by Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, p. 27. Cf. Também PERETZ, Isabelle, e Krista L. Hyde.„What Is Specific to Music Processing? Insights from Congenital Amusia." *TRENDS in Cognitive Sciences* 7, no. 8 (2003): 362-67.

51 FRIBERG, Anders, e SUNDBERG, Johan. "Time Discrimination in a Monotonic, Isochronous Sequence." *Journal of the Acoustical Society of America* 98, no. 5 (1995), p. 2524.

Moses und Aron de A. Schönberg: una obra de arte extrema desde la perspectiva de la estética crítica de T.W. Adorno

Inés A. Buchar

El presente trabajo tiene por objetivo exponer sólo algunos aspectos de la interpretación adorniana de la monumental ópera de Arnold Schönberg *Moses und Aron*, recurriendo también a estudios teóricos y musicológicos que aportan perspectivas de análisis complementarias.

La ópera dodecafónica[1] *Moses und Aron* consta de tres actos, el último de los cuales no ha sido concluido pues si bien el texto está completo, sólo quedan algunos bocetos de la música[2]. El proyecto abandonado del texto de una cantata titulada *Moisés ante la zarza ardiente* de 1926, y el trabajo sobre la concepción del texto para el oratorio *Moisés y Aarón* durante los años 1927 y 1928 constituyen antecedentes significativos para la elaboración de la ópera. La composición de esta última la inicia Schönberg a comienzos del año 1930, y los dos primeros actos quedan finalizados en el año 1932. El texto del tercer acto, tal como es testimoniado por cartas y bocetos, ha sido reelaborado y reescrito varias veces, y los últimos bocetos fragmentarios de la música datan del año 1937. Schönberg nunca abandonó el proyecto de concluir el tercer acto, tal como lo confirma su correspondencia y otros testimonios entre los años 1945 a 1950[3]. El texto bíblico del Éxodo constituye el motivo de inspiración y la fuente del libreto de

1 El método de composición con doce sonidos o técnica dodecafónica, consiste en la construcción de una serie de doce sonidos diferentes, tomados de la escala cromática pero en diferente disposición. De esta serie base se derivan otras tres que resultan de la aplicación de los procedimientos de espejo: inversión, retrogradación y retrogradación inversa. Uno de los principios fundamentales de este método consiste en la prohibición de repetir cada uno de los sonidos constitutivos de la serie hasta que hayan aparecido todos los demás. La serie se crea estableciendo una previa configuración del material, i. e., se la construye con motivos interválicos que serán posteriormente sometidos a variaciones. (Cf., Schönberg, A., „Composition with Twelve Tones (I)", en *Style and Idea*, *Selected Writings of Arnold Schoenberg,* University of California Press, 1984, pp. 214-245)

2 Schönberg expresó en varias oportunidades la intención de concluir este tercer acto; pero poco antes de morir consideró que podría ser actuado o simplemente leído puesto que, según el propio compositor, ejecutando sólo el segundo acto antecedido por unas breves palabras sobre el primero, y añadiendo el tercero, se reproducía el contenido más importante de la ópera. Cf. carta a H Scherchen, 29 de junio de 1951, en A. Schönberg, *Letters,* E. Stein (ed.), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.

3 Cf. White, P., *Schönberg and the God-Idea. The Opera "Moses und Aron",* Michigan, UMI Research Press, 1985, pp. 10-19.

la ópera. Schönberg no realizó citas directas ni siguió literalmente el relato sagrado, sino que lo reordenó y reformuló, incluyendo sus propios pensamientos y reflexiones. En una carta dirigida a Alban Berg el 5 de agosto de 1930, Schönberg afirmaba que la idea principal del texto, así como también las múltiples ideas subsidiarias presentadas literal o simbólicamente, estaban estrechamente ligadas a su propia personalidad. A esto añade, para reafirmar el carácter de originalidad, que todo lo escrito tiene una cierta semejanza interna con él mismo[4].

Schönberg incorpora su concepción filosófico-teológica particular, según la cual Dios es único, eterno, omnipresente, invisible e irrepresentable[5] (*"Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott...!"*), tal como lo expresa Moisés al inicio de la ópera. Esta concepción abstracta de lo divino culmina con la identificación de Dios con el pensamiento o la idea (*Gedanke*); así, al final del segundo acto Moisés exclama: "Irrepresentable Dios. ¡Inexpresable, ambigua idea!"[6] (*"Unvorstellbarer Gott. Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!"*). El conflicto central de la ópera reside en la tensión entre un Dios que es puro pensamiento o idea y la imposibilidad de su representación. A partir de esta contraposición conceptual se desenvuelve una sucesión de comunicaciones cuya imprecisión irá en aumento. Al comienzo se presenta a Dios como cosa en-sí a través de la música instrumental y vocal sin palabras – las seis voces solistas cantan la vocal "O" –. Aquí se evidencia la influencia sobre Schönberg del pensamiento de Schopenhauer, quien concebía a la música como la única de las artes que accedía de manera directa al noúmeno o voluntad. Luego, Dios habla a Moisés a través de la zarza ardiente, a través de Moisés a Aarón y a través de Aarón y los sacerdotes, al pueblo[7]. El planteo religioso de la condena bíblica a la realización de imágenes es transformado por Schönberg en la cuestión filosófica de la inefabilidad y la irrepresentabilidad de Dios. En la última escena del segundo acto, habiendo descendido Moisés con las tablas de la ley en sus manos, reprocha a Aarón el haber cedido al pedido del pueblo y construir el becerro de oro, en vez de haberse mantenido fiel a la idea de un Dios irrepresentable. Aarón, entonces, le señala a Moisés que las tablas de la ley también son una representación o imagen de Dios. Moisés, rompiendo las tablas, reconoce que ha sido vencido y que su idea de Dios no puede ni debe ser expresada en palabras (*"...kann und darf nicht gesagt werden!"*)[8].

En la conferencia que data del año 1963 titulada "Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg", Adorno califica a la ópera bíblica como una "obra capital" (*Hauptwerk*), a pesar de su carácter fragmentario[9].

4 Cf. Schönberg, A., *Letters,* p. 143.
5 Schönberg, A., *Moses und Aron. Oper in drei Akten,* Studien-Partitur, Edition Schott 4590, B. Schotts's Söhne, n.d. [1958], acto I, escena 1, pp. 2-3.
6 Schönberg, A., *ibid*., acto II, escena 5, p. 538.
7 Cf. White, P., *Schönberg and the God-Idea*…, p. 75.
8 Schönberg, A., *Moses und Aron, Studien Partitur*, acto II, escena 5, p. 540.
9 Cf. Adorno, T.W., "Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg", en Escritos musicales I-III, (Obra completa, vol. 16), Madrid, Akal, 2006, p. 479.

En la primera escena del primer acto, Dios llama a Moisés para pedirle que lo proclame frente al pueblo. Sin embargo, Moisés le ruega que no lo obligue a esto porque ya es anciano y desea pastorear sus ovejas en paz. Adorno señala que para un mortal ser portavoz del Absoluto sería al mismo tiempo blasfemia, puesto que lo infinito se sustrae a lo finito. Moisés, de alguna manera, es consciente de que no está a la altura de la demanda divina. Sin embargo, no cumplirla implicaría la aceptación de su impotencia; Adorno recuerda la frase inicial de la primera de las *Cuatro piezas para coro mixto opus 27* (1925) de Schönberg para caracterizar la actitud de Moisés: "Valientes son los que llevan a cabo actos para los que el coraje no les alcanza"[10]. La imposibilidad del cumplimiento de la comunicación de lo absoluto se manifiesta en la última frase del segundo acto de la ópera acompañada por música, expresada por Moisés al tiempo que cae abruptamente al suelo: "¡Oh, palabra, tú, palabra, que me faltas!"[11] (*"O Wort, du Wort das mir felht!"*). Señala, entonces, Adorno que la tarea del valiente Moisés de poner en palabras a Dios, se convierte en la tarea del propio Schönberg como artista al intentar hacer sensible de manera estética el contenido metafísico absoluto. Tanto para Moisés como para Schönberg la tarea no puede completarse, permanece fragmentaria: a Moisés le faltan las palabras, a Schönberg le faltan los sonidos musicales para terminar la composición del tercer acto. La ópera no puede ser más que fragmentaria; en palabras de Adorno: "... las obras de arte importantes son en general las que aspiran a un extremo; las que se destruyen en el intento y cuyas líneas quebradas quedan como la cifra de la innombrable verdad suprema"[12]. A partir de esto se desprende que es un rasgo propio de las grandes obras de arte la inadecuación entre la intención y el resultado. La imposibilidad de la adecuación entre intención y resultado es interpretada en este caso por Adorno como la imposibilidad histórica del arte sacro en la contemporaneidad. La inconmensurabilidad entre lo trascendente trans-subjetivo y la libertad estética de la obra conduce a la imposibilidad de la obra misma.

Sin embargo, el logro de la obra consiste en que no hay manera de fingir o representar lo absoluto como algo dado, sino que lo presenta negándolo, es decir, como algo inaccesible[13]. Posteriormente, en *Teoría estética,* Adorno afirmará que las grandes obras de arte no pueden mentir[14]. La objetividad y la verdad se encuentran entretejidas en las obras de arte; por esta razón, las más profundas no logran una apariencia organizada, sino la apariencia negativa de su verdad[15]. La obra de arte no queda completamente definida por la apariencia estética, puesto que "el arte tiene la verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia"[16]. La obra de arte es apariencia de lo que no tiene apariencia, de un no ente, es decir, apariencia de una

10 Cf. *ibid*., p. 463.
11 Schönberg, A., *Moses und Aron*, *Studien Partitur*, acto II, escena 5, p. 540.
12 Adorno, T.W., "Fragmento sacro...", p.464.
13 Cf. *ibid*., p. 465.
14 Cf. Adorno, T.W., *Teoría estética, Obra completa 7,* Madrid, Akal, 2004, p. 177.
15 Cf. *ibid*., p. 176,
16 Cf. *ibid*. P. 179.

epifanía de lo absoluto[17]. El arte moderno radical es arte oscuro, su color básico es el negro[18], ya que si bien refiere a lo absoluto, se trata de un absoluto velado en negro[19].

Tal como está expuesto en *Teoría estética*[20], a la experiencia estética genuina le es propia la confianza en la presencia de lo absoluto en las obras de arte auténticas. Si bien el arte ha tenido su origen en la religión, las obras de arte se distinguen de los símbolos religiosos, los cuales se afirman como la aparición de lo trascendente. Las obras de arte no son manifestación de lo absoluto, aunque las grandes obras inspiren la confianza de que sí lo son. Las obras no admiten acoger a lo absoluto en la autonomía de su configuración como si fueran símbolos. Las imágenes estéticas, a diferencia de las imágenes cultuales, quedan comprendidas bajo la prohibición de imágenes. A pesar de la imposibilidad histórica del arte sacro, Adorno considera que esta ópera posee carácter religioso por dos razones. En primer lugar, más allá de la expresión subjetiva, la ópera tiene incorporada la conciencia colectiva previa a lo individual, lo cual se manifiesta especialmente en las partes corales. En segundo lugar, si bien en un mundo secular no es posible el arte sacro, Schönberg lo hace posible mostrando esta contradicción sin disimularla ni suavizarla. El compositor estaría intentando realizar una música de culto sin culto. En el culto, la subjetividad de los individuos se ve superada por lo trascendente; en esta ópera, la construcción musical, que depende de la acción del sujeto y el material preformado, trasciende la esfera del sujeto. Se convierte en algo inhumano o sobrehumano al alejarse de la contingencia de la expresión subjetiva, es decir, en la imagen de algo sobrehumano. La estructura musical resulta de la subjetividad y la intención, pero ella misma carece de intención[21].

La prohibición judía de imágenes excluiría, en principio, a la música, que es el arte sin imágenes. Sin embargo, a lo largo de la historia la *música ficta*, el *stile rappresentativo* han enlazado a la música con el carácter figurativo del arte europeo en general. La música, de alguna manera, se torna imitativa. En la ópera, Aarón, quien se vale de imágenes, canta, es decir, se sirve del lenguaje sin imágenes de la música. Moisés, quien respeta la prohibición de imágenes, no canta, sino que habla[22], valiéndose del recurso del *Sprechgesang*[23] (canto

17 Cf. *ibid*. p.143-4; Wellmer, A., *Finales de partida: la modernidad irreconocible*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 195.
18 Cf. Adorno, T.W., *Teoría estética* , p. 60.
19 Cf. Wellmer, A., *Finales de partida*, pp. 196-7.
20 Cf. Adorno, T.W., *Teoría estética*, pp. 143-44; 181; 184.
21 Cf. Adorno, T.W., "Fragmento sacro...", p. 465.
22 Cf. *ibid*., p. 467.
23 Schönberg explicita las características del *Sprechgesang* en el Prefacio del *Pierrot Lunaire*, op. 21. Allí señala que la melodía correspondiente a la voz hablada por medio de notas no tiene por finalidad ser cantada. El cantante tiene que trasformarla en una melodía hablada, teniendo en cuenta la altura establecida por las notas. Para lograr esto se debe, en primer lugar, mantener con precisión el ritmo como si se estuviera cantando; en segundo lugar, ser consciente de la diferencia entre nota cantada y nota hablada: la nota cantada se mantiene de manera inalterable en la altura, mientras que la nota hablada establece la altura pero, inmediatamente, la deja caer o elevarse. Schönberg advierte que el cantante debe tener cuidado de no caer ni en el modo de hablar cantando, ni en el hablar natural. De esta manera, es posible diferenciar el hablar ordinario

hablado), excepto en unos pocos momentos. George Steiner considera que *Moisés y Aarón* es una ópera sobre la ópera, una metaópera. Trata acerca del drama de la no comunicación, de la resistencia del Verbo a hacerse carne en lo verbal y plásticamente humano. Pone de manifiesto la imposibilidad de la concordancia total entre lenguaje y música; por eso el conflicto se plantea entre un hombre que habla y un hombre que canta. Schönberg habría conducido al límite la convención operística, la cual supone que los personajes cantan en lugar de hablar, marcando de este modo el ámbito de la ficción. El hablar de Moisés rompe con la apariencia estética y la ficcionalidad de la ópera. Tal como señala Steiner, la paradoja de esta obra culmina "en una derrota, en un grito de necesario silencio"24.

Adorno se pregunta cómo llega Schönberg a la concepción de esta obra y la respuesta la encuentra, en primera instancia, en la situación individual del compositor. Schönberg habría incorporado la tradición mística judía a través de su familia. Si bien el pensamiento ilustrado influyó en él, conservó el momento de la superstición, como una especie de misticismo secularizado, a lo largo de toda su vida. En el período de ascenso del nazismo en Alemania Schönberg redescubre el judaísmo, y es en esta época en la que compone *Moisés y Aarón*. Sin embargo, Adorno señala que más allá del contexto biográfico la obra "tiene rasgos latentemente teológicos"[25]. Adorno piensa que, más allá de la motivación subjetiva que lo lleva a Schönberg a componer una obra religiosa, el compositor concibió desde un principio el aspecto objetivo puramente musical. La necesidad expresiva conduce al compositor a rechazar la mediación y la convención en la composición musical; según Adorno, se trataría de nombrar lo expresado teniendo como modelo la revelación del nombre divino. En esta obra Schönberg funde y hace estallar a la vez todas las categorías formales de la música tradicional que permitían constituir una obra como totalidad cerrada. Si bien Schönberg mismo se orientaba a la totalidad, tuvo que ir más allá de la totalidad estética pretendida sin poder realizarla. En la tradición del clasicismo vienés la exigencia de coherencia inmanente en cada obra individual correspondía a la concepción de la música como totalidad. En este contexto, tanto la forma musical como los sistemas filosóficos tendían a lo absoluto. En ambos la herencia teológica se entrelaza con las condiciones históricas particulares[26]. Adorno señala, sin embargo, la contradicción que puede tener lugar en las obras musicales religiosas: "Toda música que aspira a la totalidad, en cuanto símil de lo absoluto, tiene su aspecto teológico, aunque no barrunte nada de ello; aunque, al erigirse como creación, se haga contrateológica"[27]. En el caso de Schönberg el momento teológico se manifiesta a nivel intramusical; la música, a través de la racionalización, busca

y el hablar que contribuye a una forma musical, el cual, tal como lo puntualiza el compositor, no debe recordar el canto.

24 Cf. Steiner, G., "*Moises y Aarón*, de Schönberg", en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 154.

25 Cf. Adorno, T.W., "Fragmento sacro...", p. 469.

26 Cf. *ibid*., p. 470.

27 *Ibid*., p. 471.

la coherencia para llegar a ser una totalidad. La absoluta determinación de la obra musical la asemeja a la manifestación de lo absoluto aunque el propio Schönberg sostenga, desde el punto de vista teológico, que la esencia no puede manifestarse.

La ópera, entonces, se convierte en la posibilidad de lo imposible. Lo que se ha logrado hay que buscarlo en su estructura interna musical. Schönberg tiene aversión al concepto de estilo, valora ante todo lo concretamente configurado. Según Adorno, sólo la música en esta ópera logra ser dueña de sí alcanzando la identidad de intención y composición. La organización polifónica genera una grandeza de tono que trasciende el *pathos* de la pura declamación, tal como sucede al final de la última escena del segundo acto, lo último que Schönberg compuso musicalmente en esta ópera. La grandeza de tono no se relaciona con la simplicidad, sino al contrario, con una extrema densidad sonora[28]. La ópera – que consta de 2106 compases – está compuesta sobre una única serie dodecafónica[29], lo cual pone de manifiesto la enorme capacidad de combinatoria del compositor. La complejidad de la obra se corresponde con la idea de la unidad de la multiplicidad[30]. Su grandeza reside en la polifonía extrema, que es consecuencia del procedimiento compositivo interno, independiente de todo gesto. La complejidad polifónica va en aumento constante desde la primera escena con la intervención del coro de las seis voces solistas: "unidos al único Dios" siguiendo el desarrollo del conflicto. En esta obra Schönberg cumple de modo magistral "con la regla de que el esfuerzo compositivo (...) debe estar en proporción con el contenido musical, con lo compositivamente representable". Adorno destaca que nunca hubo tantas notas, tanta música como aquí *ad maiorem Dei gloriam*. Lo inefable aparece en la densidad de la factura sonora[31].

El conflicto central de la ópera, entonces, se plantea en tres niveles diferentes: en el nivel religioso a partir de la prohibición de imágenes y de la idolatría, en el nivel teológico-filosófico como la irrepresentabilidad e inefabilidad de Dios concebido como idea o pensamiento y en el nivel estético-artístico como la imposibilidad de lograr una representación sensible de lo Absoluto. El hecho de que Moisés no encuentre las palabras para transmitir al pueblo la idea de un Dios irrepresentable e invisible se corresponde con la imposibilidad de Schönberg de musicalizar el tercer acto de la ópera, en el que finalmente se afirma este concepto abstracto de Dios. Sin embargo, en el inicio de la ópera – los siete primeros compases – la voz divina se hace presente a través de seis voces solistas, que cantan la vocal "O" presentando sólo una imagen audible de Dios, a telón cerrado[32]. El coro de la zarza ardiente, cuya parte es hablada,

28 Cf. *ibid*., p. 479.
29 Cf. White, P., *Schönberg and the God-Idea*, p. 39, fig. 1-6, reproducción facsimilar del manuscrito de Schönberg con la serie y sus transformaciones.
30 Cf., *ibid*., p. 483.
31 Cf., *ibid*., p. 480.
32 Para un análisis pormenorizado del comienzo de la ópera véase Cherlin, M., "Schoenberg's Representation of the Divine in *Moses und Aron*", Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Volume IX, Nro.2, noviembre de 1986.

aparece después que Moisés ha respondido a la vocal cantada con la enumeración de los atributos divinos, que concluye con la palabra *Gott*. El canto de la vocal "O" inicial, que hace presente la voz divina, sólo puede ser comunicado transformándolo en palabra humana, perdiéndose así el sonido original. La presencia audible de Dios antes que la visible pone en evidencia la concepción de Schönberg que relaciona de manera directa la música a lo absoluto, a la trascendencia, a un contenido metafísico en sentido schopenhaueriano. De este modo queda planteada la contradicción en la obra misma: la estructura musical hace presente lo absoluto inefable, pero lo absoluto concebido como pensamiento o idea no puede ser transmitido en palabras.

La estética crítica de Adorno sostiene que el carácter enigmático de las obras de arte implica que en ellas no está presente lo trascendente, sino que tiene lugar una trascendencia quebrada. Aun cuando las obras de arte se manifiesten como completas o acabadas, están cortadas o quebradas[33]. Si el enigma consiste, según Adorno, en "la zona de indeterminación entre lo inalcanzable y lo realizado", en esta ópera tiene lugar una puesta en abismo del enigma. Tanto Moisés como Schönberg se enfrentan a la imposibilidad de lograr una representación de lo irrepresentable[34]. En la contemporaneidad, la representabilidad así como la pensabilidad de lo absoluto han devenido problemáticas, cuestionables, inciertas. En palabras de Adorno: "El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a él"[35].

33 Cf Adorno, T.W., *Teoría estética*, pp. 172-73.
34 Cf. *ibid*., pp. 174-175.
35 *Ibid*., pp. 172.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., "Fragmento sacro. Sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg", en

Escritos musicales I-III, (*Obra completa, vol. 16),* Madrid, Akal, 2006.

Teoría estética, (Obra completa, vol. 7), Madrid, Akal, 2004.

CHERLIN, Michael, "Schoenberg´s Representation of the Divine in *Moses und Aron*", Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Volume IX, Nro 2, noviembre de 1986.

MANZONI, Giacomo, *Arnold Schönberg. L´uomo, l´opera, i testi musicati*, Lucca, Ricordi, 1997.

SCHÖNBERG, Arnold, *Letters,* E. Stein (ed.), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.

Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg, University of California Press, 1984.

Moses und Aron. Oper in drei Akten, Studien-Partitur, Edition Schott 4590, B. Schotts's Söhne, n.d. [1958].

STEINER, George, "*Moisés y Aarón,* de Schönberg", en *Lenguaje y silencio,* Barcelona, Gedisa, 2002.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Arnold Schoenberg. His life, world and work,* London, John Calder, 1977.

WELLMER, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconocible,* Madrid, Cátedra, 1996.

WHITE, Pamela C., *Schönberg and the God-Idea. The Opera "Moses und Aron",* Michigan, UMI Research Press, 1985.

A teoria da vanguarda de Stanley Kubrick

Patrick Pessoa

"O calvário de Alex é o da arte moderna,
que só consegue compreender a si mesma
como um ato de violência."
Georg Seesslen e Fernand Jung[1]

No prefácio à edição brasileira de sua *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger apresenta um breve diagnóstico das razões que teriam levado ao fracasso do projeto vanguardista:

> No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis da vida, que é tanto o resultado da lógica do desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo) quanto da dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (a crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições sociais dadas; e, finalmente, 3. a capacidade de resistência da instituição arte, cuja superação, historicamente, parecia estar no ordem do dia.[2]

Tendo em vista que o projeto das vanguardas históricas analisadas por Bürger, em especial o dadaísmo e o surrealismo, vai necessariamente contra "as condições sociais dadas", as ações vanguardistas aparecerão sempre como violentas àqueles que permanecem presos à moral vigente, sendo este talvez o seu principal traço distintivo. Qualquer reflexão sobre as vanguardas, portanto, seja na arte ou na política[3], pressupõe uma discussão do problema da legitimidade do uso da violência como instrumento na luta contra condições sociais que, por

1 SEESLEN, G. e JUNG, F. *Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1999, p. 196.
2 BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008, p. 18.
3 Uma interessante aproximação entre as vanguardas na arte e na política foi realizada por Jean-Luc Godard, no filme *Sympathy for the devil* (1968), no qual o diretor registra a gravação em estúdio da música homônima pelos Rolling Stones e entrevista alguns membros do movimento dos *Panteras Negras* no auge de sua influência.

diversos motivos, tendem a desumanizar o homem. Essa reflexão, que dificilmente se pode reputar caduca em um tempo como o nosso, de confronto aberto entre terrorismo de Estado e terrorismo no sentido vulgar, estava na ordem do dia no fim dos anos 1960, quando Kubrick começou a produzir o seu filme *Laranja mecânica*, que nos servirá de base para a delimitação de uma suposta teoria da vanguarda presente em sua obra.

No momento em que Kubrick se ocupava com a interpretação do romance de Anthony Burgess e com a redação do roteiro de seu filme, os teóricos oscilavam, grosso modo, entre duas posições antagônicas com relação ao problema da legitimidade do uso da violência, posições que encontraram duas de suas personificações mais paadigmáticas nas figuras de Martin Luther King, de um lado, e de Malcom X, de outro.

Martin Luther King disse:

> A violência é ao mesmo tempo ineficaz e imoral como um caminho para se atingir a justiça (racial). Ineficaz porque gera mais violência e destruição para todos. A antiga lei do olho por olho deixa todos cegos. Imoral porque visa a humilhar o oponente, em vez de conquistar a sua compreensão, a aniquilá-lo em vez de convertê-lo. A violência é imoral porque se alimenta do ódio, e não do amor. Ela destrói a comunidade e torna impossível a fraternidade. Promove o monólogo, em vez do diálogo. A violência acaba derrotando a si mesma. Ela gera rancor nos que sobrevivem e mais brutalidade nos que destroem.

Malcom X, por sua vez, disse:

> Acho que há muita gente boa na América, mas também há muita gente má (*bad*) na América, e essa gente má parece concentrar todo o poder e ocupar as posições que bloqueiam as mudanças de que eu e você necessitamos. Porque essa é a situação, eu e você precisamos preservar o nosso direito de fazer o que é necessário para acabar com essa situação. Isso não significa que eu seja um advogado da violência, mas ao mesmo tempo eu não sou contra o uso da violência como auto-defesa. Quando se trata de auto-defesa, aliás, eu nem mesmo falo em violência. Falo em inteligência.

Tomando como base ambas essas passagens, extraídas do epílogo do filme *Faça a coisa certa*, de Spike Lee, no qual o problema da relação entre progresso social e violência é formulado com enorme clareza, a questão que deverá nortear a minha análise do filme *Laranja mecânica* é a seguinte: segundo Stanley Kubrick, o que significaria para Alex, o protagonista do seu filme, fazer a coisa certa?

Com vistas a desdobrar essa questão, este texto foi dividido em duas partes: na primeira, serão analisadas diversas cenas da primeira parte do filme, nas quais Alex é claramente apresentado como uma espécie de "artista de vanguarda"; na segunda, a partir da análise do desfecho do filme, será investigado qual seria, segundo Kubrick, o destino inexorável de vanguardistas como o seu protagonista, cujo fracasso parece aproximar-se do fracasso dos movimentos históricos de vanguarda a que Peter Bürger faz alusão no prefácio de sua *Teoria da vanguarda*.

1. ALEX, UM ARTISTA DE VANGUARDA

"*As queer as a clockwork orange*". Perguntado sobre a proveniência do título de seu mais célebre romance, Anthony Burgess esclareceu que se tratava de uma referência a essa antiga expressão *cockney*, que evoca algo – eu traduzo livremente – "tão bizarro quanto uma laranja que funciona com a (mecânica) precisão de um relógio". Burgess, porém, que escreveu dois livros sobre Joyce e era um amante das dobras da linguagem, acrescenta que, quando servira na Malásia como membro do exército colonial inglês, aprendera que, em malaio, *orang* significava justamente "homem". Ainda mais bizarro do que uma laranja que funciona como um relógio seria portanto um homem mecanizado, reificado, alienado – um homem, em suma, desumanizado.

A despeito das diferenças substanciais entre o romance de formação criado por Burgess, que dividiu o seu livro em três partes de 7 capítulos cada uma, encerrando-o, no capítulo 21, com a maioridade do narrador, que sublima os seus impulsos agressivos e se torna um escritor, e a (por assim dizer) deformativa adaptação cinematográfica de Kubrick, que simples-

mente elimina o capítulo 21 e se recusa a difundir a visão burguesa, ou melhor, burguessiana da arte como solução de compromisso entre os impulsos violentos de Alex e as exigências da civilização, a desconcertante constatação de que ambos partem é a mesma: o "progresso da razão", imaginado como meio de emancipar os homens do poder superior e incompreensível da natureza (concebida animisticamente), acabou por gerar uma cultura da heteronomia, em que, escravo da técnica, o homem foi convertido em peça de um mecanismo social e econômico que substitui e de certa forma aprofunda a antiga sujeição (à natureza). Não tendo como compreender e muito menos como controlar esse mecanismo – situação lida em chave irônica por Kubrick em *Dr. Fantástico* –, o homem acaba subserviente a máquinas como o computador HAL, que no filme *2001: Uma odisséia no espaço* paradoxalmente aparece como uma figura mais humana do que os próprios astronautas, excessivamente ascéticos e funcionais. Esta é, ao menos, a interpretação de Kubrick, ao filmar de modo pungente a desagregação da memória de HAL no momento da sua "morte", quando ele se recorda de uma canção aprendida na infância.

Se o ponto de partida de *2001* (1968), filme imediatamente anterior à *Laranja mecância*, é a guerra de paus e pedras que se seguiria ao apocalipse nuclear que marca o desfecho de *Dr. Fantástico* (1963), filme imediatamente anterior a *2001*, talvez seja possível interpretar *Laranja mecânica* (1971) como o fechamento dessa trilogia. Trata-se agora de fazer um retrato do cotidiano das grandes cidades contemporâneas, mostrando as conseqüências sociais, políticas e sobretudo estéticas da marcha da civilização como apresentada nos filmes anteriores e chamando a atenção para aquelas forças que são a um só tempo sintoma dessa marcha e resistência a ela.

No filme de Kubrick, essas forças em tensão dialética configuram o personagem Alex, ou melhor, Alexander De Large. Seu apelido remonta, imediatamente, à noção de sem lei ou fora da lei, do latim *a-lex*; seu prenome, Alexander, remonta à idéia de "defensor dos homens", do grego, *aléxo-andrós*; e, finalmente, seu nome completo remonta à figura histórica de Alexandre, o Grande, célebre difusor da civilização – isso, é claro, para não falar nas óbvias conotações fálicas envolvendo a "largura" de Alex, que ele aliás trata de proteger com aquela indefectível colhoneira, um dos mais extravagantes adereços de sua indumentária.

Uma articulação entre os múltiplos sentidos contidos no nome do protagonista do filme revela que a ultra-violência por ele praticada, cujos alvos principais são sempre representantes da tradição e da lei paterna, pode ser encarada como uma forma de resistência à mais-repressão ou mais-castração embutida nessa lei e, portanto, como um modo de defender os homens contra as forças desumanizadoras contidas no processo civilizatório.

Essa interpretação, que talvez soe simpática demais ao protagonista e às diversas atrocidades por ele cometidas ao longo da primeira parte do filme, é não obstante fiel à intenção de Kubrick, que, em entrevista ao *New York Times*, explicou que "parte do desafio artístico era

apresentar a violência como Alex a experimenta subjetivamente. Se fosse dada ao espectador a possibilidade de sustentar um olhar moralista, desaprovador, estaria perdida a força subversiva contida na trajetória do personagem."[4]

Independentemente das possíveis intenções de Kubrick, uma interpretação simpática a Alex é exigida tanto pela posição do narrador (e da câmera), que convida à identificação, quanto pela estrutura do filme, simetricamente dividido em 3 partes: na primeira, Alex e seus drugues praticam "a boa e velha ultra-violência", até que, por uma desavença no seio do grupo, Alex é traído e acaba preso; na segunda, acompanhamos a estadia de Alex na prisão e o tratamento a que ele voluntariamente se submete, o qual, inspirado em técnicas pavlovianas, deveria transformá-lo num homem civilizado, isto é, incapaz de dar vazão a seus impulsos (violentos); finalmente, na terceira parte do filme, vemos como os personagens que sobreviveram aos ataques de Alex na primeira parte reaparecem para se vingar dele, levando-o a uma tentativa mal sucedida de suicídio e, finalmente, à sua ambígua cura.

Com o intuito de aproximar Alex das vanguardas históricas analisadas por Peter Bürger em seu livro, cujo principal objeto de estudo são os dadaístas, é suficiente analisar os primeiros 40 minutos do filme, em que, com a ajuda da câmera de Kubrick e de seus 3 drugues, Alex realiza uma série de ações violentas que, a seus olhos, outra coisa não são que verdadeiras *performances*, isto é, modos de transposição da arte para a práxis vital que colocam em xeque a autonomia da arte, promovendo uma intensificação das forças vitais e combatendo a apatia que contamina o seu entorno, a começar pelo comportamento de seus pais biológicos.

O filme começa com um primeiríssimo plano do olhar de Alex, que, como logo se tornará evidente, mimetiza o olhar de seu principal modelo: Ludwig van Beethoven, cujo pôster adorna o seu quarto e cuja música o transporta para aquelas mesmas alturas que ele busca com suas ações. Estabelecido o ponto de vista do narrador, cujo olho direito é realçado por uma forte

4 Cf. KUBRICK, S. *Interviews*. Editado por Gene D. Phillips. Jackson: University Press of Mississipi, 2001.

maquiagem e cílios pretos falsos, que propõem uma analogia com o olho da câmera de Kubrick, esta recua lentamente e somos introduzidos ao seu contexto imediato: juntamente com os seus drugues, ele está numa espécie de palco ao fundo da "Leiteria Korova", tomando o seu leite com mescalina sintética (*Milk plus vellocet or synthemesc or drencrom*) e preparando-se para mais "um pouco da boa e velha ultra-violência". O ambiente da leiteria freqüentada pelo coletivo de Alex é claramente inspirado na *Pop Art*, com esculturas de mulheres nuas à moda de Allen Jones servindo como mesas e os seus seios funcionando como fonte de leite – e não de cerveja, como é praxe na propaganda brasileira, não menos fecunda em mulheres-objeto.

Na cena seguinte, passada dentro de um pequeno túnel, com uma iluminação que remonta diretamente ao expressionismo alemão, deparamos com as sombras dos quatro jovens caindo sobre um velho bêbado que entoava "Molly Malone", canção popular de sua Dublin natal. Em OFF, ouvimos a explicação de Alex: "Uma coisa que nunca suportei é ver um bêbado velho e imundo, uivando as imundas canções de seus pais, e fazendo 'blurp, blurp' toda hora, como se houvesse uma velha orquestra imunda em suas vísceras." Nos momentos que antecedem o anunciado espancamento do velho, cuja imagem suja, feia e decadente confunde-se com a imagem que Alex faz das antigas tradições contra as quais se insurge, ainda temos tempo de ouvir o sermão do velho, que, iracundo, vocifera: "Acabem logo comigo, covardes desgra-

çados! Eu não quero viver mesmo! Não neste mundo fedorento! É fedorento porque a lei e a ordem não existem mais! É fedorento porque deixa com que os jovens batam nos velhos como vocês estão fazendo. Não é um mundo onde um velho possa viver. Que tipo de mundo é este, afinal? Homens na lua, homens girando ao redor da terra e ninguém mais presta atenção na lei e na ordem terrestres!" O discurso é tão familiar que chega a ser paradigmático: ecoa a voz das forças conservadoras que, ao mesmo tempo em que afirmam o descompasso entre o progresso tecnológico e o humano, choramingam nostalgicamente a totalidade perdida, alimentando-se da quimera de um paraíso onde a lei e a ordem, os cânones políticos e estéticos seriam onipotentes, ao passo que a liberdade individual e a correlata originalidade do gênio que não se submete a quaisquer prescrições apareceriam como criminosas. O modo como Kubrick filma toda a cena, guardando uma certa distância do espancamento, mas intercalando-o com um primeiríssimo plano do olhar infantil e malvado de Alex não deixa dúvidas: o velho merecia apanhar!

Em seguida, Alex e seus drugues chegam ao teatro de um cassino abandonado, cheio de detalhes arquitetônicos grotescos que a câmera de Kubrick explora ao som operístico de *La gazza ladra*, de Rossini. Sobre o palco, vemos Billy Boy, líder de uma gangue rival, e seus quatro drugues, "prontos para começar um pouco do velho entra-sai-entra-sai com uma jovem devotchka chorosa" – como didaticamente nos esclarece o narrador. Vindo de onde outrora ficava a platéia, Alex interrompe o rival como o teria feito um diretor insatisfeito com o desempenho de seu elenco. As palavras com que ele chama Billy Boy para a briga não o recriminam pela imoralidade de seu ato, mas sim pela sua feiúra, imundície e falta de gosto: "Ora, ora, ora, se não é o gordo e fedorento Billybode, Billyboy em peçonha! (E, numa paródia da linguagem shakespeariana:) How are thou? Como vai você, ó garrafa lambuzada de óleo barato e fritura?". Como já ocorrera na cena do espancamento do velho, em que a perspectiva estetizante de Alex sobrepõe-se a qualquer outra, Kubrick encena o estupro como Alex o vê, isto é, como um balé bizarro

e intoleravelmente feio, seja pela incapacidade dos dançarinos, seja pela sua falta de sentido estético. Essa falta será corrigida na cena da briga, coreografada como uma dança contemporânea que mostra a superioridade estética de Alex e seus drugues sobre o bando rival. A câmera e a montagem de Kubrick, agora, bailam com os dançarinos, não apenas borrando os limites entre o palco e a platéia, como também parodiando, ao longo da briga, diversos movimentos do balé clássico, que, ao serem descontextualizados, adquirem um novo vigor.

A verdadeira lição do vanguardista Alex ao cafona Billy Boy, que sequer sabe escolher a roupa mais adequada a cada situação – o clichê da associação entre estupro e emblemas nazistas não terá escapado ao apurado gosto do narrador –, ocorrerá na cena seguinte, quando, depois de roubarem um carro e horrorizarem os outros motoristas em uma bucólica estrada rural, "nossos heróis" chegam a um verdadeiro lar doce lar burguês: pelo menos é isso, HOME, que se encontra escrito em uma grande placa de neon diante da casa que será o cenário da próxima performance do líder do grupo. Fingindo precisarem usar o telefone por causa de um terrível acidente, Alex e os seus drugues acabam conseguindo invadir a casa. Como virão a saber mais tarde os espectadores, seu dono é F. Alexander, um escritor subversivo casado com uma mulher bem mais jovem, alguém que, justamente por compartilhar o mesmo nome de Alex, aparece como a sua mais evidente figura paterna: as outras seis sendo o apático pai biológico, o lascivo agente da condicional, o ambíguo capelão da prisão, o guarda fascistóide com bigodinho *à la* Hitler, o científico Dr. Brodsky e, finalmente, o pragmático Ministro do Interior. Reconhecendo F. Alexander como uma figura paterna, Alex acaba por tratá-lo do mesmo modo como os pais merecem ser tratados – ao menos desde Cronos e Urano. Não apenas invade sua casa portando uma máscara com um grande pênis no lugar do nariz, mas destrói o seu trabalho intelectual, derrubando suas estantes de livros e sua máquina de escrever, como se essa não fosse uma maneira eficaz de auto-defesa contra a violência da civilização. Em vez

da pena, Alex prefere mesmo a espada, ou melhor, taco e colhoneira. E, para castrar de uma vez por todas a ameaça da castração, ele obriga o escritor a assistir, em estado de absoluta impotência, o estupro de sua mulher. Ocorre que o estupro, e aí mais uma vez a câmera de Kubrick identifica-se com o olhar de Alex, não é filmado sob uma perspectiva moralizante que privilegia a identificação com a vítima, mas, ao contrário, sob a perspectiva estetizante de Alex, para o qual o horror de qualquer cena está apenas em ser mal encenada – o que, evidentemente, não é o que ocorre na performance de um artista tão genial quanto ele se julga. Uma performance que, descontextualizando a famosa canção *Singing in the rain*, imortalizada por Gene Kelly no filme homônimo, realça as virtualidades violentas de sua coreografia – em vez de chutar a água, Alex chuta a barriga de F. Alexander – e, sobretudo, des-espiritualiza a sua letra, escarnecendo da compreensão burguesa do amor romântico vendida pelos estúdios hollywoodianos e levando ao pé da letra o que é estar "ready for love". Se vocês me permitem a superinterpretação, eu diria que, nessa performance, além da relação paródica com a tradição, da relação irônica com o clichê e da descontextualização alegórica, Alex introduz um outro elemento radicalmente subversivo e central para as vanguardas históricas que inspiraram os artistas contemporâneos: a ênfase na materialidade do corpo, em detrimento da dicotomia metafísica que privilegiava o espiritual na arte.

Como, para Kubrick e Alex, o importante na cena do estupro são as preliminares, um corte seco nos reporta diretamente do close do rosto da mulher de F. Alexander de volta à "Leiteria Korova", onde Alex e seus drugues foram tomar a saideira. Nessa breve cena, torna-se visível a consciência que Alex tem de si mesmo como um artista de vanguarda, à diferença de seus drugues, que não têm qualquer consciência das motivações estética de suas ações. Conta-nos o narrador: "Havia uns sofistos da TV perto da gente, rindo e govoritando [conversando]. A devotchka esmecava sem se preocupar com os males do mundo. Aí, o disco do estéreo tocou sua última nota e, no curto silêncio antes da próxima música, ela repentinamente começou a cantar. E foi por um momento, meus irmãos, como se um grande pássaro voasse para dentro da leiteria. Senti todos os pelinhos malenques [pequenos] do meu plote [corpo] ficando arrepiados, calafrios subindo e descendo, como malenques e lentos lagartos, porque eu conhecia aquilo. Era um trecho da gloriosa Nona, de Ludwig van."

Justamente no trecho da "Ode à alegria", de Schiller, que, conjugado à música de Beethoven, Nietzsche vê como exemplar para provocar o êxtase dionisíaco, Dim, o drugue animalesco, interrompe a cantora com uma impertinência verbal, a sonora imitação de um flato. Alex imediatamente o castiga, com o seu taco, dizendo que fez aquilo porque Dim era "um bastardo sem modos, sem a mais pálida idéia de como se comportar em público." O que soa como uma ironia, vindo de alguém que acabou de praticar um estupro, confirma não obstante a visão que Alex tem de si mesmo: ele sabe se comportar em público, sabe sempre o que fazer diante de seu público, nesse mundo que para ele é um palco. Se seu comportamento pode

aparecer como violência gratuita, é apenas porque a maior parte das pessoas não é capaz de diferenciar a verdadeira arte – que para efetivamente transformar precisa transtornar – da falsa – que, para permitir a conservação do *status quo*, precisa preservar a sua autonomia e o seu caráter de objeto de contemplação ou, conforme o caso, puro entretenimento.

2. O FRACASSO DE ALEX

A paulada em Dim, motivada pela sua incompreensão do projeto estético de que fazia parte, é o momento em que se dá o definitivo isolamento de Alex. No reencontro com os seus drugues, no dia seguinte, fica evidente que Dim e Georgie, que tampouco entendia o alcance das ações do grupo, se haviam unido para tirar Alex do comando. Georgie, o materialista, está cansado de ações pouco rentáveis e aparentemente inúteis. Diz a Alex que está na hora de crescer, isto é, de planejar verdadeiros assaltos e depois vender os despojos para atravessadores. Pragmaticamente, porém, utiliza a força bruta de Dim como garantia última para a "racionalidade" de seus argumentos. Alex, espremido entre o risco de uma recaída na pura animalidade e o risco ainda maior de uma subserviência à mesquinha razão calculadora, tem uma súbita inspiração e, performaticamente como é de seu feitio – o fato de que Kubrick filma toda a cena em câmera lenta ajuda bastante! – espanca Dim e Georgie no caminho entre a sua casa e a "Leiteira Korova", para, em seguida, jogá-los em um rio e assim esfriar os seus ânimos. Momentaneamente, portanto, recobra a liderança, mas, para se mostrar generoso e reconquistar a simpatia dos rebelados, aceita invadir a casa sugerida por Georgie, um SPA isolado cuja dona, que estaria sozinha naquela noite, era uma colecionadora de gatos e obras de arte.

Ao penetrar sozinho nos domínios da *Catlady*, uma "ptitsa rica" que não caíra no truque do acidente de carro, Alex se vê a um só tempo sem a sua platéia habitual e cercado por obras de arte que, apesar de sua pretensão de serem vanguardistas, representam para ele a perversão burguesa de sua revolta. Não apenas porque a colecionadora diz que o obsceno pênis gigante que Alex insiste em ridicularizar é "uma obra de arte muito importante", mas sobretudo porque,

além de chamar de arte as pinturas eróticas e sádicas que inundam as paredes de sua casa, ela resolve atacar Alex com um pequeno busto de Beethoven, com o qual se importa muito menos – heresia das heresias! – do que com as obras contemporâneas que coleciona. Ao contrário de todas as outras mulheres do filme, além disso, a *Catlady* não aceita passivamente a posição de objeto, parece não temer Alex, não pára de chamá-lo de "fedelho", de "miserável inseto das favelas", e chega mesmo a acertá-lo com o pequeno Beethoven. Conclusão: para que Alex possa continuar levando a sério a sua revolta e a sua arte, ele precisa calar uma matrona que, ao apropriar-se de sua insurreição contra a tradição e reconvertê-la em obra de arte autônoma que só serve para adornar as paredes das casas da burguesia, merece morrer. A *Catlady* acaba morrendo na paradoxal situação da burguesa amante de arte contemporânea: teme pela obra-propriedade que será destruída e teme a propriedade-obra que irá destruí-la. Mas, ao morrer, precipita a queda de Alex que, traído pelos comparsas, que estouram uma garrafa de leite em sua cabeça tão logo ele sai da casa da colecionadora, é preso e, doravante, no lugar do glorioso Ludwig van, será submetido à técnica Ludovico de docilização.

No final do filme, depois de sentir na pele a impossibilidade de sobreviver sem ser violento em uma sociedade marcada pela violência das instituições e sua disseminação para o âmbito das relações interpessoais, e apesar de ter assassinado a colecionadora que pervertia a sua revolta estética, Alex aceita comer na mão do Ministro do Interior, que, ao lhe garantir os meios econômicos de se manter e ao lhe presentear com um potente estéreo, torna possível que ele retome as suas performances. Doravante, porém, como a última cena do filme deixa claro, não se tratará mais de performances que borram os limites entre a vida e a arte, mas sim da atuação de um indivíduo que, aceitando sua sujeição ao Estado e a uma platéia vitoriana, precisa alienar-se de sua própria situação de subserviência para continuar a ostentar suas pretensas liberdade, criatividade e originalidade.

Como dizem Georg Sesslen e Fernand Jung no texto que inspirou este ensaio e serviu de base à maioria de seus argumentos, se inicialmente "o calvário de Alex é o da arte moderna, que só consegue compreender a si mesma como um ato de violência", no final do filme "Alex aparece como caricatura de todos os dadaístas, surrealistas e artistas performáticos, que começaram exigindo uma radical subversão de todos os valores, mas acabaram sucumbindo eles próprios à lógica que se propunham a combater. O que *Laranja mecânica* investiga não é apenas a contradição entre a liberdade do indivíduo e a violência social, para a qual parece não haver conciliação possível, mas também o conceito de modernidade estética como perturbação e simultaneamente como parte integrante do Estado."

Em contraposição à teoria da vanguarda de Peter Bürger, para quem o fracasso das vanguardas históricas foi apenas parcial, já que de fato, embora não tenham sido capazes de superar a autonomia da arte na sociedade burguesa, como originalmente pretendiam, elas em alguma medida teriam promovido uma transformação na instituição arte, a teoria da van-

guarda de Stanley Kubrick, ao menos como apresentada em *Laranja mecânica*, não vê nessa pretensa transformação da instituição arte senão um beco sem saída em que nem mesmo a mais extrema violência é capaz de criar uma passagem, estreita que seja.

Imagem e cinema: W Benjamin e Guy Debord. (da cultura revolucionária das massas à cultura-espetáculo)

Renato Franco

CINEMA E DIALÉTICA

Pierre Missac conheceu Benjamin em Paris por intermédio de George Bataille, pouco antes de a França ser invadida pelos nazistas. Posteriormente, contribuiu para a organização e a divulgação da obra do pensador alemão. Publicou inclusive instigante livro sobre sua obra, sintomaticamente intitulado *Passagem de Walter Benjamin*. Ao contrário da análise efetuada por Rochlitz, Missac prefere praticar uma metodologia que evita abordar seu objeto diretamente, logrando dessa maneira identificar e esclarecer internamente o conjunto de questões desenvolvidas na obra do filósofo, de modo a desvendar até mesmo as nuances sutis de sua expressão ensaística ou a vinculação ao aforismo: escrita que, afinal, aponta como intimamente relacionada, em sua estruturação mais recôndita, às aventuras da linguagem cinematográfica.

No referido livro (mais precisamente no capítulo IV, intitulado *O Gesto de Josué*), Missac almeja interpretar as implicações teóricas e existenciais da atração de Benjamin pela questão do tempo: o Gesto de Josué – ou seja, a busca da interrupção do tempo ou do processo histórico - é considerado por ele como sintoma evidente da relação do autor com o tempo, que ora se transmuta na atitude paciente – requerida pelo jogador de xadrez -, ora na postura inquieta e impaciente, as quais alimentam a oscilação constante de Benjamin entre a sensação ou a idéia de que ainda é "demasiado cedo" ou já é "demasiado tarde". A atração por tal questão, considerada em nuances diversas e carregadas de sutilezas, modela o alicerce capaz de sustentar outros dois temas fundamentais do autor alemão, ainda segundo Missac: o da técnica e o da relação desta com a arte e a cultura, da qual o cinema desponta como a expressão mais significativa na atualidade. Em franca oposição à tese de Rochlitz, sustenta que, para Benjamin, a técnica e o progresso social não estão dissociados no universo da arte. A relação positiva e conseqüente entre eles forneceria o fundamento da análise da transformação da arte na época das técnicas de reprodução:

> A fé no progresso técnico era tão forte em Benjamin que ele provavelmente precisou de toda sua lucidez para combater seu otimismo de forma científica e para afirmar que as proezas

> realizadas na dominação do mundo exterior não tinham valor se não fossem acompanhados de um progresso – melhor consciência e bem estar – no plano social. Ora, há um setor em que os dois desenvolvimentos parecem seguir um caminho mais ou menos conjunto: a arte, ou essencialmente as artes plásticas... (MISSAC, 1998, p. 116).

Muito provavelmente, a valorização da técnica enquanto instrumento de emancipação – do progresso social – forçou Benjamin a questionar ou reconsiderar sua própria relação com a escrita e, mais profundamente, com a literatura ou o romance. Missac encontra um vestígio significativo disso no fato de ele evitar configurar, em seus ensaios, figuras humanas, que cedem lugar às imagens históricas. Além disso, parece ter também levado a sério a tentativa de elaborar uma escrita capaz de se equiparar às conquistas da fotografia, aderindo assim de algum modo à exigência, formulada pelo Surrealismo, de substituir o momento descritivo no romance pelo uso abundante de fotos em sua composição. Esta alteração do foco de interesse não teria resultado meramente de questões ou visões estranhas aos problemas experimentados pela arte ou pela literatura, como querem muitos de seus críticos. O interesse pelo cinema resulta antes da experiência artística típica da geração do autor, que se vê obrigada a se confrontar com a técnica e a máquina. Dessa maneira, surge em seu pensamento, durante os anos 30, uma tensão entre a valorização do cinema e a literatura. Não se pode, contudo, isolar a atração pelo cinema dos motivos fornecidos pela conjuntura histórica ou política do período: em alguma medida, como já foi mencionado acima, ela resulta também de seu engajamento na luta antifascista, que o leva a tentar elaborar as diretrizes da estética materialista. Essa dupla determinação do interesse pelo cinema tem valor de sintoma: revela-nos o quanto a experiência estética e a política foram forçadas a se imbricarem nesses anos.

O interesse pelo cinema, no âmbito da elaboração da estética materialista, adquire maior intensidade não apenas por ele depender de aparelhagem técnica, mas ainda, segundo a análise de Missac, pelo fato de ela poder configurar uma imagem do tempo – ou uma temporalidade – na qual este não desponta como vazio ou homogêneo, conforme ocorre com sua representação na política social-democrata ou nas várias formas de historicismo, que são duramente criticadas por Benjamin nas *Teses sobre a filosofia da História*. No cinema, o tempo implica permanentes possibilidades de reviravoltas abruptas, interrupções no curso dos acontecimentos, exploração das formas de simultaneidade ou mesmo intensa fragmentação. Missac afirma: "estamos diante de um tempo de que é necessário tratar ativamente e até mesmo com brutalidade" e que "o filme mantem com o tempo uma relação [simultaneamente] particular e próxima dos pontos de vista de Benjamin" (Missac, 1998, p. 124). O filme seria, nesse aspecto, completamente diverso das outras formas de arte:

> A especificidade da obra cinematográfica está em se adequar estritamente a sua própria duração. Nessa qualidade, ele se opõe aos outros modos de expressão existentes, não somente os que, como as artes plásticas, se instalam de vez e de modo estático no espaço,

> mas também aqueles cuja composição depende da durée: de um lado, as obras da palavra ou da escrita; e de outro, a dança e a música. (MISSAC, 1998, p. 125).

Com tal forma de raciocínio, Missac pode afirmar que a relação do cinema com o tempo é "mais rica do que aquela mantida pela música" porque ele pode, graças à aparelhagem técnica, romper a sujeição à irreversibilidade do tempo, coisa a ela vedada.

O filme, com sua particular remodelação do tempo, parece ainda despertar em Benjamin um interesse mais decisivo porque, graças a esse aspecto fundamental, ele pode ser relacionado à dialética e até mesmo "ser considerado como um modelo exemplar do funcionamento dela". Isso ocorreria porque, em seu corpo fluído, a imagem fotográfica, que, em última instância, o constitui enquanto "menor unidade de sentido' ou "célula", não pode ser fixada ou congelada a fim de se oferecer plenamente à visão do espectador. Isso é reservado à fotografia, ao instantâneo fotográfico. Quando, porém, ela tece o fluxo de imagens que compõe o filme, ela é apagada, silenciada, substituída por outra que, por sua vez, bem rapidamente terá o destino de sua antecessora. A seqüência contínua das imagens fílmicas requer a descontinuidade delas[1]. Arrancadas da seqüência, elas perdem o sopro de vida que as anima. Desse modo, parece que cada imagem nasce da morte da que a antecede, sem nada saber dela, embora conservando algo dela. Esse mecanismo da produção da seqüência fílmica, realçado por Benjamin, permite a Missac[2] destacar que

> Nunca existiu mais do que no cinema e antes dele, e nunca poderá, acreditamos, existir depois dele, um modelo mais perfeito do processo dialético ou um exemplo tão concreto de uma negação que se torna construtiva. Em uma palavra: um exemplo de Aufhebung (MISSAC, 1998, p. 127).

O cinema seria capaz de realizar semelhante façanha por, como nenhuma outra forma de arte até então, depender inteiramente de aparelhagem técnica resultante do desenvolvimento dos equipamentos modernos. Tal aparelhagem seria responsável por dotá-lo da capacidade de reconfigurar o tempo e, dessa maneira, de aproximá-lo da dialética:

> Graças ao domínio do tempo que a máquina confere, é possível atingir uma Aufhebung, que torna frágeis e um tanto insignificantes, abstratos e ilusórios, os outros exemplos que nos esforçamos em detectar (MISSAC, 1998, p. 127).

A análise elaborada por Missac, apoiada nos eventos verificados na história do cinema

1 A imagem do cinema aparece sempre relacionada a um vazio, a uma tela negra. A imagem aparece pós 1/48 avos de segundo, para então desaparecer em uma escuridão que perdura igual 1/48 avos de segundo. Essa seqüência imagem/tela negra/imagem/tela negra resulta na exposição de 24 fotogramas por segundo. Esse fenômeno é conhecido como "persistência retiniana".

2 Missac faz referência a uma formulação que aparece na primeira versão do ensaio de Benjamin: "A fórmula que exprime a estrutura dialética do filme em função de seu aspecto técnico é dada pelas imagens descontinuas que se dissolvem numa seqüência contínua" (MISSAC, 1998, p. 126).

após a morte de Benjamin, consegue comprovar que muitas das teses formuladas no ensaio sobre a reprodução técnica da arte não resultam de uma especulação teórica desenfreada ou de um tipo de posicionamento político arbitrariamente escolhido. Nessa perspectiva, enfatiza as conseqüências positivas do fato de o cinema depender de aparelhos técnicos originais, os quais permitem um tratamento inusitado do tempo, aspecto decisivo na acolhida favorável que as massas conferiram a ele. Entretanto, também propõe questões pertinentes relativas ao posterior tratamento do tempo na história do cinema, como o fato de ele logo experimentar uma uniformidade, uma espécie de padronização no modo de configurar o tempo, que, por breve momento, produz certo esgotamento de sua receptividade. Ele, porém, teria reagido a isso por meio de intensa busca de novos modos de configurá-lo: este seria submetido "a tratamentos mais brutais e mais diversificados, tais como o uso do flashback". A conseqüência dessa expansão do modo de conceber o tempo é hoje nítida: "os enigmas que resultam daí transformam todo filme num policial e todo espectador num detetive" (Missac, 1998, p. 130)[3]. Nesse sentido, não se pode falar de um espectador passivo no cinema.

Missac realça ainda a correção do juízo benjaminiano relativo ao fato de, no cinema, o ator representar para uma objetiva, o que constituía forte novidade. Segundo o crítico, "isto seria ainda mais verdadeiro com a prática dos rushes, que lhe permite, com o fim da filmagem, ver-se representando e alterar sua interpretação" (Missac, 1998, p. 130), técnica hoje radicalizada por certo tipo de filme, que apresenta algo semelhante a uma "crase temporal" (a concentração, no instante presente, de comportamentos passados, até então separados). Destaca também o fato, originalmente apontado por Benjamin, de ser no cinema – e não na literatura ou no jornal – que se apagam as diferenças entre autor e público. Além disso, considera a produção do filme como verdadeiramente mais coletiva, relacionada a "uma divisão do trabalho que, longe de ter a crueldade desumana do taylorismo, partilha as tarefas mais nobres e as responsabilidades" (p. 131). Essa afirmação, contudo, não é referida a algum tipo específico de filme, o que a torna imprecisa, pois isto de modo algum parece se verificar no cinema produzido no âmbito da indústria cultural, especialmente nos EUA[4].

No entanto, a questão aparentemente mais provocativa proposta por Missac se refere "à tarefa de dar ao tempo um golpe decisivo ao interromper o curso do filme por um intervalo bastante longo, talvez para sempre" (1998, p. 132). Constata, porém, não ter essa possibilidade sido cogitada por Benjamin; em contrapartida, dois cineastas oriundos da literatura teriam caminhado nessa direção: Guy Debord e Marguerite Duras. No caso do autor ligado à Inter-

3 Missac não deixa de sugerir, nessa análise sobre as alterações do modo de configurar o tempo na história do cinema, certa proximidade terminológica entre a concepção do filme e a desenvolvida nas Teses sobre a Filosofia da História.

4 Na Europa, diferentemente do que ocorre nos EUA, o filme é propriedade do diretor. Assim, o destino dele é sempre administrado pelo diretor. Nos EUA, o filme é propriedade de quem o financiou. Desse modo, ele pode ser reeditado, cortado, reenquadrado à revelia do diretor. Isso explica o fato de não encontrarmos muitos filmes europeus nos programas de televisão, pois a adaptação altera o filme.

nacional Situacionista, o filme é bruscamente interrompido, ou seja, a seqüência de imagens é rompida, de modo a gerar não outras imagens, mas a permitir que o espaço todo da tela seja tomado por uma luminosidade opaca ou por completa escuridão "para deixar que se veja apenas uma tela vazia, negra como a noite ou branca como a página de um livro" (p. 132). A ausência de imagens cria assim um espaço indefinido, "um lugar nenhum", ou um tempo outro, ou um "não-tempo". No caso de M. Duras, aparece em seu filme "Le camion" uma interrupção das imagens de tal ordem que Missac a toma como "negativo indecifrável, imagem adequada do nada absoluto".

Embora considere não ter Benjamin pensado explicitamente nessa direção, afirma a possibilidade de ela ter sido percebida pelo autor. Para sustentar essa afirmação, recorre ao exame do costume de Benjamin de folhear livros antigos ou infantis, como "aqueles álbuns ilustrados... que, seguindo a posição da mão que as folheia, mostram ora um vaso de flores, ora folhas brancas ou negras" (Missac, 1998, p. 132). Para ele, "impõe-se uma aproximação entre esse tipo de livro e os filmes" [como os de Debord e de Duras]. Indaga, então, qual teria sido a reação de Benjamin ante eles; responde que, muito provavelmente, o apego do autor pelas imagens não permitiria uma acolhida favorável a esse tipo de obra. Reconhece, porém, ser quase certo que Benjamin apontaria nele uma contradição de alto calibre: esses filmes aceitariam a ordem estabelecida pelo capital no universo cinematográfico e, por isso, buscariam uma contestação abstrata dele, dirigindo-se a um público previamente a ele destinado. Abdicariam, assim, de considerar o cinema como a vanguarda da cultura revolucionária das massas.

"O CINEMA ESTÁ MORTO": A CRÍTICA AO CINEMA DA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

A análise empreendida por Missac não destaca suficientemente o significado do trabalho e das atividades de G.Debord no campo do cinema.Talvez como nenhum outro autor, este pensador e ativista político logrou aplicar alguns dos conceitos fundamentais da teoria crítica da sociedade aos territórios da imagem e de sua produção.De fato, para ele, com o desenvolvimento intensivo das novas tecnologias de comunicação, de produção e de difusão de imagens –as quais servem enormemente para reforçar e ampliar o universo da mercadoria-, a sociedade se transformou, dando origem ao que ele denomina de "sociedade do espetáculo". Ou seja, em uma sociedade em que todas as relações sociais, todas as atividades sociais, estão mediadas por imagens, imagens-mercadorias.

As imagens-mercadorias, porém, não estão livres do fenômeno da coisificação. Por essa razão, a rigor, elas não comunicam nada: ao contrário, reforçam o recalcamento daquilo que urge para ser comunicado e que poderia se referir a uma experiência e a uma dimensão não-reificada da vida ou da existência social. Como fetiches, as imagens vagam maciçamente

nos universos tecnológicos de comunicação e se prestam apenas a reproduzir e a divulgar a face congelada do existente, tornado, ele também, coisa, imune a qualquer possibilidade de reversão crítica. Elas, as imagens, como outrora as palavras no meio que mais as degradava, o jornal, são imagens-coisas, que se referem à vida-coisa, vale dizer, à vida falsa. Na sociedade do espetáculo, elas são o complemento especular da vida sem vida, da existência danificada.

Para Debord, o cinema também havia se tornado um acontecimento ou um empreendimento espetacular, uma instituição destinada a produzir incessantemente imagens, imagens--mercadorias. Pode-se dizer delas o que Adorno dizia a respeito dos produtos da indústria cultural: elas são instrumentos que reforçam o "guia dos perplexos". Elas tornaram-se elementos fundamentais do atual modo de produção do esquematismo transcendental que, outrora,era obra do sujeito transcendental.Se isso é verdadeiro no caso do cinema-espetáculo,o é ainda mais radicalmente em relação à televisão, que já não produz propriamente imagens, mas um fluxo de imagens ou, quem sabe, uma "imagem-fluxo". Nesse aspecto, ela é enormemente auxiliada pelas novas tecnologias digitais de comunicação. Adquire grande significação, nesse contexto, a frase de Adorno proferida em um aforismo de *Mínima Morália:* "De cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior"(p.19)

No cinema-espetáculo, de fato, em seu corpo etéreo de imagens-coisas, a representação, seja de um beijo entre um casal, seja de um encontro ou confraternização, ou ainda de um diálogo, simula muito naturalmente que os homens ainda são passíveis de amor ou capazes de experimentarem relações reais. O cinema, enquanto produtor de imagens reificadas, não pode porém senão se referir à vida falsa e a dissimular, por meio dos mais engenhosos artifícios, o quanto os homens não são mais sujeitos.

A crítica de Debord ao cinema foi especialmente concretizada com a exibição de seu não--filme intitulado *Hurlements em faveur de Sade* (*Uivos para Sade)*, numa sala de Montparnasse em junho de 1952. Nesse antifilme, Debord tenta criar uma espécie de "cinema terrorista", que consiste em apresentar uma tela vazia de imagens - frustrando assim a expectativa geral do público, ávido por imagens originais-, a qual é branca enquanto duas vozes são ouvidas, até que, repentinamente, elas são interrompidas. O silêncio que se segue é acompanhado por uma tela negra, e a tela conhece então uma sucessão de branco/negro, claro/escuro, verdadeiro/falso, som/silêncio... até o momento em que surge um grito proferido pelo próprio Debord, que diz:"O cinema está morto!Passemos aos debates!"Mais tarde, em 1973, ela foi complementada com o filme intitulado *A sociedade do espetáculo*, que filma sua própria teoria, explicitada em 1967 no livro *A sociedade do Espetáculo*. Debord parece aqui concretizar, com tal filme, um projeto originalmente cultivado por Eisenstein, que também queria filmar a teoria, mais especificamente, o Das Kapital de K.Marx. (Este projeto foi recentemente retomado pelo filósofo e cineasta alemão Alexander Kluge.) Esta crítica pode ser inclusive interpretada como uma crítica às esperanças que Benjamin depositou no cinema. Dito de

outro modo: se Benjamin vislumbrou a possibilidade histórica de o cinema, enquanto forma, constituir um novo tipo de arte - uma arte revolucionária das massas-, capaz como nenhum outro de a representar e de possibilitar que elas se autoconhecessem coletivamente, de modo divertido, Debord, não sem pesar, constata o soterramento histórico dessa possibilidade. As forças sociais e econômicas capazes de conter e redirecionar as possibilidades emancipatórias do cinema, tão bem identificadas por Benjamin, acabam por prevalecer. O veredicto de F.Jameson adquire aqui ampla concreção e significado: "Hollywood é a revolução cultural do capitalismo tardio".

Cabe realçar que Benjamin já havia inclusive observado que os "capitalistas do cinema" tinham efetivamente logrado reforçar consideravelmente o cinema destinado a "desorientar as massas" com a introdução de uma novidade técnica: a utilização do som no cinema. Em uma carta para Adorno (9/02/1938) escreve: "Fica cada vez mais claro que é preciso considerar o lançamento do filme sonoro como uma ação da indústria destinada a destruir o primado revolucionário do filme mudo..." Adorno responde, afirmando concordar, mas que isso ocorreria devido às tendências objetivas desse setor. O fato é que esse tipo de cinema acabou por prevalecer em quase todos os lugares. Ele mobiliza o uso de efeitos especiais, sonoros e/ou visuais, quase sempre com a finalidade de acentuar e de exacerbar a violência, o perigo, a velocidade, reprimindo assim cada vez mais intensamente a possibilidade de o cinema cumprir a tarefa que Benjamin a ele atribuiu.

Acuado por tal tipo de cinema, que bem poderíamos chamar de "cinema da cultura da adrenalina", o cinema que cultiva as potencialidades emancipatórias do meio se viu forçado, na maior parte das vezes e no melhor dos casos, a refletir sobre sua própria condição ou sobre a natureza de sua linguagem. Isso quase sempre ocorre com as formas de arte que se sentem objetivamente impedidas de concretizar suas potencialidades: quando elas não podem desenvolver o que é requerido por elas, tendem a refletir sobre a natureza de sua linguagem. Essa reflexão não é uma capitulação nem uma recusa em concretizar as possibilidades críticas inerentes a essa forma artística: antes, essa reflexão é um modo de por em questão a instituição social da arte nesse campo específico. É o que ocorre com filmes como *Mônica e o desejo*, de Ingmar Bergman (1952).

Nesse filme, em certo momento de seu desenvolvimento, a atriz Harriet Anderson olha, de forma completamente inesperada, fixamente para a câmera. Esse olhar incide, com todas as conseqüências, diretamente no olho do espectador, que parece ficar bastante surpreso e confuso. De fato, o ato interrompe a representação, fazendo explodir a ilusão e a segurança do espectador.. Esse olhar instaura *uma* zona de desconfiança e inquietação, provocando uma sutil desagregação do fluxo do filme, um tipo de vertigem que causa uma dispersão de sua pretensa verdade narrativa. A força do olhar, capaz de tantas conseqüências, decorre do fato de ele suscitar um descongelamento da imagem, de fornecer uma vida efetiva a ela. Ele des-

perta a imagem, anima-a, inscrevendo-a no fluxo da vida, remetendo-a dessa maneira para fora da linguagem do cinema-instituição. Isso não é certamente pouco. Até hoje nos sentimos incomodados por tal olhar, embora esse recurso tenha sido explorado por vários tipos de filmes, que o banalizaram: é comum encontrá-lo, ainda que de forma desfigurada, na publicidade ou no cinema pornô.

Algo análogo ocorre com o filme de Michelangelo Antonioni, Blow-up, que pode ser considerado como um dos que mais levaram a cabo a tarefa de refletir criticamente sobre a natureza da linguagem cinematográfica. O filme pode ser interpretado como uma reflexão sobre as possibilidades da imagem no âmbito da fotografia, do cinema e até mesmo da pintura. Não é por acaso que o personagem central dele seja um fotógrafo. Não um fotógrafo qualquer,: ele parece ser um herdeiro direto de Atget, cujas fotografias lograram dar um golpe mortal na aura, que insistia em sobreviver mesmo no novo meio. Isso fica muito evidente quando, munido de uma máquina fotográfica, se dirige a um parque para fotografá-lo. Como Atget, interessa-o o parque vazio, sem qualquer presença humana. Ele parece querer captá-lo em suas diferentes nuances de luz e sombra, formas e cores. Pode-se, com segurança, dizer que ele pretende produzir imagens não-auráticas. Todavia, depois de fotografá-lo, ao retornar ao laboratório e iniciar a revelação dos negativos, ele se depara com uma enorme surpresa: eis que surge na foto uma pequena discrepância, algo verdadeiramente incomum, um pequeno ponto obscuro indecifrável ao frágil olho humano. Recorre então à ampliação delas, e a imagem que aparece, com a extrema proximidade dos detalhes, é a cena exata de um crime!Volta então ao local imediatamente, mas, lá chegando, constata não haver vestígio algum de tal crime. O que significa isso?Muito provavelmente, que a ampliação, com a radical proximidade dos detalhes e a conseqüente granulação da imagem, geradora de formas incertas, já não se presta a uma leitura orientada, pois ela cria sua própria realidade formal, exatamente como a linguagem da pintura. A linguagem cinematográfica é entendida aqui como criadora de formas, e não como reprodutora da realidade.

Debord, embora reconheça o forte inconformismo desse tipo de filme com a sorte do cinema no capitalismo, conclui que ele não pode assumir outras tarefas e nem mesmo contestar com fôlego longo a produção cinematográfica enquanto instituição. Para ele, que não quer simplesmente contestar ou transformar o cinema ,mas sim toda a sociedade, o cinema dominante duplica o existente: suas imagens o propagam e o alardeiam. Como fetiche, a imagem cinematográfica congela a vida social mimetizando-a.Sua pretensão é a de simular que ela transmite a vida correta.Por esse motivo, Debord não pretende simplesmente produzir ou realizar filmes,até porque essa decisão já serviria para abastecer o aparato produtivo do cinema-espetacular.Para contestar a sociedade do espetáculo,ele recorre à criação de uma espécie de filme "terrorista", inapropriável pelo aparato produtivo espetacular.

O anti-cinema de Debord consiste basicamente de uma frenética atividade dedicada a

desviar, seqüestrar, desorganizar as imagens produzidas pelo cinema reificado. Essa prática recebe um nome: "detournement"(que, em português, foi traduzido como desvio) Segundo um comentarista, "detournement" significa "a linguagem fluída da anti-ideologia".Esse procedimento implica em destacar o papel da montagem, que deve deixar de ser meramente requerida pelo meio a fim de se tornar um princípio e uma atividade de primeiro plano, ou seja, alçada à condição de operação consciente , dotada de grande significação política,capaz de produzir uma significativa carga explosiva nas imagens desviadas.A montagem, nesse sentido,consistiria, grosso modo,em arrancar uma imagem ou um elemento de seu contexto original para inseri-lo em outro, no qual ela adquiriria significados imprevistos, mostrando sua natureza ou caráter. Essa operação não parece estar muito distante da colagem praticada inicialmente pelos dadaístas e depois, com contundência e radicalidade, pelos surrealistas.

Assim concebida, a montagem implica dois procedimentos: a interrupção e a repetição. Repetir e interromper, como se pode notar, tem afinidades com o pensamento de Benjamin. (Não é demais lembrar a afirmação de Benjamin na Tese 15 das *Teses sobre a filosofia da história*: "A consciência de explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias.") A repetição na montagem não aponta para a afirmação do mesmo, mas como algo relacionado, de alguma maneira, com o passado: ela remete para o não-esquecimento, ou seja, para a atividade da memória, que teima em rememorar o passado para descongelá-lo. Um exemplo desse tipo de montagem praticada por Debord pode ser encontrada em seu filme intitulado *In girum imus nocte et comsumimur igni,*(que, como se pode verificar, compõe um palimpsesto):

Em primeiro lugar, é bem conhecido que eu nunca fiz qualquer concessão às idéias dominantes ou poderes governantes de minha era. Além disso, nunca nada de importante foi comunicado suavemente para um público, nem mesmo um público como aquele do tempo de Péricles; e no espelho congelado da tela os espectadores não vêem nada que lembre os respeitáveis cidadãos de uma democracia.	Imagem de um cinema, em que os espectadores contemplam a si mesmos na tela.
Mais importante: este particular público que foi assim privado tão totalmente da liberdade e que tolerou todo tipo de abuso, merece menos que qualquer outro ser tratado gentilmente. Os manipuladores da propaganda, com o descaramento habitual daqueles que sabem que as pessoas tendem a justificar quaisquer afrontas que eles não desforram, calmamente declaram que «as pessoas que amam a vida vão ao cinema». Mas esta vida e este cinema são igualmente vis, pois dificilmente questionam a pessoa ser substituída por outra.	Um grande conjunto habitacional. Moderna empregada toma banho com seu pequeno filho. Detalhe de cama no mesmo cômodo.

Ou seja, nesta montagem, há um conflito entre a voz narrativa, que interpreta os acontecimentos, e as imagens da realidade social ou fornecidas pelo cinema-espetacular. O referido filme explora e desvia as imagens do cinema,particularmente do cinema estadouniense. Outro exemplo desse tipo de montagem (detournement) praticado por Debord : aparece uma imagem do ex-presidente G.W.Bush discursando perante as tropas de seu país e um balão ou uma legenda, a qual atribuí a ele uma frase proferida pelo Papa. A montagem serve assim para gerar um conflito entre o que se vê o que se fala, a fim de não só destacar a contradição, mas sobretudo a natureza da ação do ex-presidente.Ela serve então para destacar seu fundamentalismo religioso, mas sugere também a natureza da religião.A imagem poderia também ser invertida:mostra-se o papa discursando para os fiéis, mas a fala a ele atribuída é a do ex--presidente norte-americano declarando guerra ao terrorismo.

Para concluir, não seria desproposital pensarmos nessa imagem: o palácio da Alvorada, retirado de contexto, surge no meio de uma favela, (semelhante à da Rocinha) no alto de um morro. A interrupção e a repetição, nesse caso, remeteriam ainda a outra afinidade com o pensamento de Benjamin: ela não remeteria à noção de imagem dialética?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO,T. Notas sobre o filme.in Cohn, G.(org)Adorno.Coleção grandes cientistas sociais.São Paulo, Ed Ática,1986, ps100-107.

---------- resume Industria Cultural.IN Cohn,G(org)Adorno.São Paulo, Ática,1986.

----------Mínima Morália.São Paulo,Ed Ática,1992.

BENJAMIN,W. .A obra de arte na era de sua reprodução técnica. In Benjamim,Adorno,Horkheimer, Habermas, Coleção Os pensadores,EdAbril,1983.

---------- A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:Obras Escolhidas de W Benjamin, Vol I, São Paulo, 1985.Tradução Sérgio Paulo Rouanet.

----------L'ouvre d'art a l'epoque de su reprodution mecanisée.In:Benjamin, Ecrits Français.Paris, Gallimard, 1991

----------Sobre alguns temas em Baudelaire.In:Baudelaire,Charles.Um Lírico no auge do capitalismo.Obras Escolhidas, vol III, São Paulo,Ed Brasiliense,1989.

----------O autor como produtor.Obras Escolhidas, vol I, São Paulo, Ed Brasiliense,1985.

_____.Teses sobre a filosofia da História.Obras escolhidas, vol I, São Paulo, Ed Brasiliense,1985.

DEBORD,G.a Sociedade do espetáculo.Rio de janeiro, Contraponto,1997.Tradução Estela dos Santos Abreu.

----------Ouvres cinematographiques completes.org D.Alice e Assayas,O.Paris, Gallimard,2005

FRANCO, R. De Baudelaire ao bang-jump.In:Pedroso,L e Bertoni,L(org)Indústria cultural e Educação. Araraquara, ED JM-FCL-UNesp.2002.

MISSAC,P. Passagem de Walter Benjamin.São Paulo,Iluminuras,1998.Tradução Lilian Escorel.

ROCHLITZ,R. A filosofia de Walter Benjamin:o desencantamento da arte.Bauru, Edusc,2003.

Nossas fotografias

Maria Teresa Cardoso de Campos

Resumo: De acordo com o filósofo Vilém Flusser, o período da pós-história vem se estabelecendo, a partir do surgimento das imagens técnicas. Objetivamos verificar, no seu pensamento, qual é a possibilidade artística de uma dessas imagens, a fotografia, uma vez que, segundo Flusser, ela é resultado de um gesto automático do usuário do aparelho fotográfico e é limitada pelo programa nele inscrito, por quem o programou. Para analisar o problema proposto, discutimos o que diferencia a imagem técnica da imagem tradicional, o que caracteriza o aparelho fotográfico, o gesto do fotógrafo, o receptor da imagem fotográfica e a arte no universo das imagens técnicas. A importância dessa análise se deve à necessidade de se compreender o novo código imagético, tendo em vista seu alcance e o fato de que vivemos durante muitos séculos em um mundo dominado pelos textos.

Nas abordagens sobre a fotografia, costuma-se, geralmente, percebê-la como um ícone, ou seja, como uma representação especular da realidade. Em outras palavras, ela seria um espelho da cena que representa, uma correspondência analógica entre o mundo lá fora e a imagem capturada pelo aparelho. Trata-se de uma constatação empírica, uma vez que nossos olhos atestam essa ideia. Olhamos uma fotografia e o que vemos é a reprodução fiel do objeto apreendido. O acentuado desenvolvimento tecnológico, ao propiciar imagens tecnicamente mais fidedignas, acaba por avalizar esse pensamento. Outras análises privilegiam a subjetividade, o olhar do fotógrafo, isto é, sua sensibilidade e capacidade de eleger cenas especiais e flagrar momentos únicos e excepcionais.

Vilém Flusser, porém, assume uma perspectiva distinta para compreender a fotografia, pois concentra sua atenção é na imagem como símbolo, isto é, na imagem como uma construção técnica, como o resultado da transformação de textos em imagens ou de conceitos em cenas. Nas suas palavras, "O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem" (Flusser, 2002, p.14-15). Ele considera que a fotogra-

fia decorre de um gesto automático do usuário do aparelho, sendo limitada pelo programa nele inscrito. Sua visão parece não permitir que a fotografia possa constituir um objeto artístico, uma vez que, segundo ele, processos técnicos a determinam, os quais são desenvolvidos pelos programadores ou imaginadores, e o fotógrafo é considerado um funcionário do aparelho, ao agir de acordo com prescrições e possibilidades já previstas. Desse modo, objetivamos verificar, no pensamento de Flusser, qual seria a possibilidade artística da fotografia. Para discutir o assunto, utilizamos principalmente textos do filósofo, publicados, pela primeira vez, na década de oitenta.

Vivemos, hoje, rodeados por uma profusão de imagens, que ele denomina imagens técnicas ou tecnoimagens: são as fotografias, imagens do cinema, da televisão, da internet. Flusser assinala que tais imagens diferem das tradicionais, como os desenhos, pinturas, mosaicos e vitrais. Estas últimas são produzidas por artífices, estão fixas em seu suporte, valem como objeto e são únicas. Já as novas imagens são produzidas por aparelhos, valem como informação, são reproduzíveis e podem mudar de suporte. (Flusser, 1983, p.8).

O surgimento das imagens técnicas marca o início da Pós-história, para Flusser. Este divide os períodos da existência humana, a partir dos códigos capazes de programar substancialmente a cultura. A Pré-história se instaura com a simbolização de circunstâncias concretas e se expressa através de imagens pictóricas, pintadas nas rochas. O código linear funda a História e surge com a invenção da escrita. Esta é o resultado do desenrolar das imagens em linhas, o que dá origem aos textos. E, finalmente, com o código tecnoimaginário, irrompe a Pós-história, resultado da transformação de textos em imagens técnicas.

É necessário compreender esse novo código imagético, tendo em vista o fato de que vivemos, durante muitos séculos, em um mundo dominado pelo texto, isto é, pelo código linear, que redundou em uma visão processual da realidade. Até hoje, inclusive, grande parcela da população ainda é programada por ele. No entanto, Flusser aponta para uma transformação profunda no mundo, a partir de uma revolução na comunicação, operada com o surgimento das tecnoimagens. Estas veem causando impacto na maneira como pensamos e sentimos (Flusser, 2007, p.127).

Flusser toma a fotografia como um exemplo modelar de imagem técnica. Em seu livro mais conhecido e mais traduzido, *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia (2002), publicado na Alemanha em 1983 e no Brasil em 1985, ele tece considerações sobre a fotografia, que se estendem, porém, aos outros media. Como, no seu entender, é a imagem fotográfica que anuncia uma nova reestruturação do mundo, decorrente da mediação do novo código, é preciso compreendê-la (Flusser, 1982, p.6).

Através dos aparelhos, complexas teorias científicas e cálculos são transformados em imagens. São os textos que tornam possível a existência das imagens técnicas e isso lhes confere um estatuto ontológico distinto das imagens tradicionais. Nas palavras de Vilém Flusser, "a

invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura de saltear quântico, próprio dos aparelhos. O aparelho fotográfico, enquanto protótipo, é o patriarca de todos os aparelhos" (2002, p.66-67).

Os conceitos aparelho, programa e funcionário são fundamentais na teoria flusseriana dos media, porém não são específicos desta teoria. São particularizações das noções relativas à sociedade pós-industrial, explicitadas, por Flusser, na obra *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar, publicada no Brasil em 1983. Para ele, essa sociedade é composta por funcionários, que trabalham, ou melhor, funcionam segundo programas criados por funcionários especializados, os programadores, para aparelhos diversos - técnicos, políticos, econômicos, industriais, dentre outros. Os programadores dos programas, por sua vez, também são programados – são programados para programarem.

Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser mostra o funcionamento do aparelho fotográfico. Segundo ele, o fotógrafo limita-se a acionar comandos, obedecendo a modos de usar estabelecidos pelos programadores. Ele crê que domina o aparelho, uma vez que o faz funcionar. Porém o que domina é apenas seu *input* e *output*. Ele ignora a mediação complexa que há entre a realidade e a imagem fotográfica, ele não sabe dos processos que se desenrolam no seu interior, por isso o aparelho é uma caixa preta, uma caixa obscura que programa e manipula seu operador. O fotógrafo é um funcionário, sentencia Flusser, e a fotografia é resultado das possibilidades do aparato.

O funcionário está à mercê do automatismo promovido pela câmera. Esta, afirma Flusser, "é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. [...] Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores do viajante. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho" (Flusser, 2002, p.54). Interessante reportarmos, aqui, o slogan do anúncio da primeira câmera portátil Kodak, de 1888, que dizia em tom imperativo, próprio do aparelho publicitário: "Você aperta o botão, nós fazemos o resto"[1] (Kodak, 2009). Acreditamos que este slogan sintetiza bem o processo diagnosticado por Flusser e utilizado, nesse caso, pelos próprios programadores, para anunciar a câmera.

Quanto ao receptor da fotografia, ele acredita firmemente no que vê. Para ele, a realidade é a imagem fotográfica. O símbolo é o real, não importando o mundo lá fora. Desse modo, a fotografia da guerra é a guerra, por exemplo. A imagem técnica fascina magicamente seu receptor, modelando gostos, interesses, emoções e levando-o a agir ritualisticamente (Flusser, 2002, p.56-59).

1 "You click the button, we do the rest".

Nesse mundo programado, observa Flusser, a questão da arte, no terreno da fotografia, se reduz à sua distribuição, isto é, são os aparelhos de distribuição que determinam se uma foto é ou não um objeto artístico. Isto quer dizer que seu status depende do veículo em que estiver. Para se responder a pergunta "esta fotografia é arte?", é preciso avaliar em que canal foi distribuída. Se estiver em uma revista de arte, por exemplo, será considerada artística (Flusser, 1984, p.36).

Para ele, porém, o caráter artístico da fotografia diz respeito à questão da informação e da liberdade. A informação nova, imprevista, é a matéria da arte e deve ser a busca deliberada do artista. Ele afirma que a arte "é sempre produção e preservação de informação. Um objeto de arte é informação armazenada em algum tipo de material – pedra, bronze, pintura – que a livra de ser esquecida" (Flusser, 2009b, p.28). Ele também diz que a arte é "um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo" (Flusser, 2008, p.98) e, ainda, que pode ser "produção de informação, de aventura" (Flusser, 2008, p.106). Na sua visão, há liberdade no universo fotográfico, quando se joga contra o aparelho (Flusser, 2002, p.75). Isto diz respeito ao fotógrafo, que não se rende à programação e ao automatismo.

No final de *Filosofia da caixa preta*, o filósofo faz menção aos fotógrafos experimentais, cujas estratégias alteram as intenções do aparelho e desafiam seus limites, ao procurarem produzir superfícies informativas, que não estão no seu programa. (Flusser, 2002, p.75-76). Ele reconhece, por exemplo, no trabalho intitulado Transformance (Andreas, 2009), realizado entre 1979 e 1982, pelo alemão Andreas Müller-Pohle[2], uma subversão das imposições do programa do aparelho. Neste trabalho, o fotógrafo tirou 10.000 fotos, em movimento, sem olhar pelo visor e, depois, selecionou algumas delas (Amelunxen, 2009). Flusser explica que ele inverteu a sequencia usual do gesto fotográfico, não fazendo o que se espera de um fotógrafo. Ao invés de tomar a câmera, olhar através dela, escolher a cena que se quer fotografar, e só depois apertar o botão; Müller-Pohle pegou a câmera, apertou o botão, viu as imagens fotográficas resultantes e, só então, escolheu as que queria. Isso significa que ele não se rendeu ao automatismo e agiu com liberdade (Flusser, 2009a). O interesse do fotógrafo não foi simplesmente efetuar registros do mundo exterior e sim interferir no programa do aparelho. Esta é uma possibilidade, dentre outras, para se obter imagens não previstas.

Em *Filosofia da caixa preta*, Flusser deposita no fotógrafo a esperança de que seu trabalho, em um mundo programado pelos aparelhos, possa abrir caminho em direção a uma vida livre, e a filosofia da fotografia seria a reflexão capaz de oferecer condições para a liberdade (2002, p.76). Poderíamos, então, dizer que a tarefa seria transformar meras fotografias em *nossas fotografias*, ou seja, ao invés de serem disparadas por um gesto automático, que não é

2 Andreas Müller-Pohle é fotógrafo, escritor e editor. Foi ele que publicou, na Alemanha, em 1983, pela European Photography, *Für eine Philosophie der Photographie,* livro de Flusser que recebeu, posteriormente, no Brasil, em 1985, o título *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.

fruto de nossa liberdade, elas deveriam ser resultado de um jogo consciente, criativo e responsável contra o aparelho. Mas não é só, é preciso uma consciência capaz de compreender que o jogo contra o aparelho fotográfico, significa ir contra a programação mais ampla, que tem predominado nos primeiros momentos da pós-história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMELUNXEN, Hubertus von. Transformance. Projects. andreas muellerpohle. Disponível em: <http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html>. Acesso em: 11 out. 2009.

ANDREAS muellerpohle. Transformance. Projects. Disponível em: <http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html>. Acesso em: 11 out. 2009.

FLUSSER, Vilém. Andreas Müller-Pohle. In: Martin Marix Evans/Amanda Hopkinson (eds.): Contemporary Photographers. Detroit: St. James Press, 1995, 3rd edition, p. 806. Disponível em: <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/flusseramp1.html>. Acesso em: 28 set. 2009a.

_____. A distribuição de fotografias. Iris: foto, vídeo, som, São Paulo. n. 370, p.36-37, mai.1984.

_____. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82p. (Conexões, 15)

_____. O futuro e a cultura da imagem. *Iris:* foto, vídeo, som, São Paulo, n.357, p.8,

mar. 1983.

_____. Quando falham as palavras. *Iris*: foto, vídeo, som, São Paulo, n.349, p.6, jun.1982.

_____. O mundo codificado. In: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.127-137.

_____. *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas cidades, 1983. 168p.

_____. Sobre a descoberta. *Galáxia*: revista interdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura, São Paulo, n.3, p.27-34, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1287/1057>. Acesso em: 11 out. 2009b.

_____. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008. 152p. (Comunicações)

KODAK corporativo. História da Eastman Kodak Company. Kodak corporativo. Disponível em: <http://wwwca.kodak.com/BR/pt/corp/sobre_kodak/historico/mundial/mundial.shtml?primeiro=7>. Acesso em: 26 set. 2009.

O filme impossível: o *Filme de exibição de luz* antes dos deslocamentos do cinema.

Mónica Herrera

László Moholy-Nagy viveu entre 1895 e 1937, desde a Hungria até os Estados Unidos, em apenas cinqüenta e um anos, uma história que atravessa um dos períodos mais dramáticos do século passado. Tanto seu tempo histórico como sua vida particular contrastam com o tom notavelmente otimista de seus escritos. Foi criticado, neste sentido, por seu otimismo relativo ao design e por não ser suficientemente crítico com seu papel no modo de vida estadunidense. 1 Muitos dos seus prognósticos sobre o futuro imediato podem ser desconfirmados por nós, que o sucedemos. Pensando assim, poderíamos dizer que não estamos frente a um grande artista e teórico da arte, mas simplesmente um louco, ou vemos um grande artista, teórico de arte, talvez um pouco louco.

No entanto, sua obra e seus escritos ainda são referências essenciais para compreender o fenômeno das vanguardas do princípio do século XX. Mesmo porque diferentemente de outros autores de idéias mais ambiciosas, centrou sua produção teórica na própria prática artística e em bases não metafísicas que pudessem dar lugar a uma obra de arte total, não restaurando a arte a sua velha função mítica, mas apelando a um, talvez igualmente utópico, modo estético de viver em cada área da vida.

Para compreender pelo menos uma parte do otimismo de Moholy-Nagy, abordaremos alguns problemas de filosofia da arte a partir de seu perfil de artista de novos meios e teórico das artes, refletindo no processo sobre a questão da arte moderna, com especial interesse no papel que o fenômeno da autonomia da arte poderia ter desempenhado na história da arte recente.

Para isso, consideraremos sumariamente algumas das teses gerais do artista, relativas às artes visuais, de forma a mostrar a importância que a abstração como tema e não como mera forma, enquanto da um sentido à história dessas artes tal e como ele a concebia. A seguir, exporemos suas idéias sobre fotografia e cinema, relacionando-as com o *Filme de exibição*

1 Em palavras de Dominique Baque: "Talvez o haver sabido jogar tão bem com a realidade de uma economia, de uma sociedade e de uma cultura que, por outra parte, só podia reprovar, Moholy-Nagy perdeu o ideal defendido em *Pintura, fotografia e cinema*, o ideal de uma arte que mudaria o mundo e veria chegar ao Homem Novo." (Moholy-Nagy: 2005, 58)

da luz — nunca realizado — e *Um jogo de luz: preto, branco e cinza*, por estarem realizadas nele algumas das idéias do filme anterior. Finalmente, tentaremos avançar algumas teses acerca de como a convicção radicalmente autonomista de Moholy pode ter impossibilitado o desenvolvimento, por exemplo, do *Filme de exibição da luz*, tentado mostrar as dificuldades específicas que o cinema apresentava nos seus primórdios, e as dificuldades de trasladar as teses autonomistas de outras artes para meios ainda em desenvolvimento.

O SENTIDO DA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS PARA LÁZLÓ MOHOLY-NAGY

Moholy-Nagy considerou-se fundamentalmente alguém que parafraseava a luz: pintor, fotógrafo, cineasta, designer, apostou em estetizar, artistizar, como forma de melhorar a relação do ser humano com os objetos e a natureza. Seu périplo através do grupo MA na Hungria e depois na Bauhaus, mostram um caminho consistente na convicção de que tanto o construtivismo, a abstração como a fotografia, o cinema, a decoração, o design e a chamada arte total, eram o caminho a seguir para uma arte que continuasse com um projeto histórico que havia se revelado milenar e que ainda progredia. Para o artista, a arte estava mais viva do que nunca e o fato de que novos suportes estivessem sendo explorados era um passo a mais na história da arte, a tecnologia e a vida.

Desde o ponto de vista de Moholy, a história das artes visuais é a história de um processo de conquistas num nível fundamentalmente técnico e perceptivo: aprende-se a ver e a ganhar a visão. Por um lado o ser humano precisa da criação: este é um fato antropológico fundamental que vai além de qualquer determinação contextual:

> Forma parte da condição humana, após cada nova sensação, que sistemas funcionais pretendam captar novas impressões. Esta é uma das razões para a necessidade de continuar a experimentar novas formas de criatividade. Deste ponto de vista, as obras são valiosas somente se eles são capazes de estabelecer relações que eram desconhecidas até então. Em outras palavras, o que dizer com isto é que toda e qualquer reprodução —repetição das relações existentes— que não dispõe de pontos de vista esclarecedores desde a perspectiva do trabalho criativo deve ser considerada a melhor, como um simples caso de virtuosismo. (*Pintura, fotografia, cinema*. Moholy-Nagy: 2005, 87)

Mas não somente esta dimensão criativa terá uma base antropológica: a dimensão receptiva também, e a história terá se desenvolvido em torno disso. A explicação de anos de arte heterônoma não se reduz a isso, porém, também não se reduz a um exercício de mandamentos extra-artísticos:

> Sabemos que a necessidade de lutar passo a passo para o estabelecimento de realizações culturais. Por exemplo, certas cores, principalmente cores quebradas, tomá-los por muito tempo para tornar-se elementos fundamentais da pintura, e com ela a ser percebida pelo público. Rosa e cinza são dois desses casos. Sabemos que em todos os lugares começaram a

> ser usados em uma fase relativamente tardia dos ciclos culturais. Na cultura ocidental, assim como nas culturas anteriores, o motivo para isso foi a capacidade subjetiva de diferenciação, e não, como muitas pessoas pensam, os cânones religiosos antigos do uso da cor. (Pintar com luz. Moholy-Nagy: 2005, 200)

Uma leitura superficial poderia sugerir que o centro de interesse desse artista é meramente formal. Isso, entretanto, seria errado. Sem chegar a aspirações de transcendência como pôde ter, por exemplo, Piet Mondrian, a vontade de unir arte e vida mantêm-se, por vezes, momentos numa reflexão sobre o papel da arte para o ser humano, mas em outras almeja ser o caminho para um esteticamente sofisticado homem novo.

Moholy não deixa de lado o espaço social na arte. Muito pelo contrário, a dimensão social tem marcado a arte, que é mais social quanto menos abstrata, mais contextual. O que, para o artista, é equivalente a menos universal. Nesse sentido, para Moholy, o abstrato, ou chegado o caso, a procura de acordar reações inconscientes é mais valioso que uma reafirmação do contextual, situando-se, nesse sentido, muito longe dos artistas etnográficos contemporâneos.

No entanto, isto não quer dizer que ele rejeite a necessidade de vincular a arte com seu momento histórico, com um olhar preciso para aquilo que merece ser destacado de cada estágio histórico particular. Para Moholy, o artista, neste caso o fotógrafo, "deve centrar sua atenção nos fatos e acontecimentos para um registro apropriado das ações e idéias do seu tempo".

> Dado que não pode fazer isto sem participar ativamente na vida, seu campo de especialização deve estar intuitiva ou conscientemente integrado na realidade social. Assim, de forma natural, os temas visuais que escolha estarão impregnados de sua atitude frente à vida. Esta relação com a sociedade pode ter a força de se elevar até as alturas desde as quais se possam expressar objetivamente os elementos essenciais da nossa civilização, evitando se afogar no caos de milhões de detalhes. (Espaço-tempo e o Fotógrafo. Moholy-Nagy: 2005, 216).

"Forma", "tema" para Moholy-Nagy não são conceitos que simplesmente se reduzem à produção de novas relações. Uma forma é artística quando consegue articular esta dimensão produtiva (criativa) e receptiva, e ainda mais quando articula uma atitude que, mesmo sendo ampla, podemos, com um pouco de contexto, supor que tem a ver com *ser portador de uma cultura* tanto na técnica como na sensibilidade social.

No entanto, a fé do artista na abstração muitas vezes fez com que ele esquecesse dessa dimensão cultural, levando-o a acreditar em formas elementares da compressão da arte que, mesmo na sua época, já resultavam questionáveis. Sua pesquisa almejava encontrar bases universais de compreensão da arte a ponto de sustentar que a abstração bem sucedida era a forma elementar das artes visuais, a base da qual, podemos supor, todas as obras bem sucedidas conseguem ser recebidas por qualquer público. Assim, num trecho claramente problemático Moholy coloca:

> A velocidade da percepção óptica e associativa pode ser grande se você tem conhecimento prévio do mundo, sobre as diferentes culturas, a evolução política e temas atuais. Assim, um esquimó é incapaz de compreender uma obra de fotoplástica. Uma imagem não figurativa, pelo contrário, é acessível a todos imediatamente, já que não é baseada em conhecimentos, mas sim universal leis biológicas do sentido puramente visual. (A fotografia é criação com luz. Moholy-Nagy: 2005, 152)

A idéia de que a abstração captura as "leis biológicas do sentido puramente visual" parece, no mínimo, discutível. De fato, a falta de compreensão deste tipo de arte motivou a famosa distinção entre "arte de povo" e "arte de artistas" que apresentara Ortega y Gasset no seu conhecido trabalho "A deshumanização da arte", assim como com a idéia adorniana de que a negatividade da arte era constitutiva da arte da época em questão.

A seguir tentaremos levar esta problemática ao caso do *Filme de exibição da luz*.

FOTOGRAFIA E CINEMA

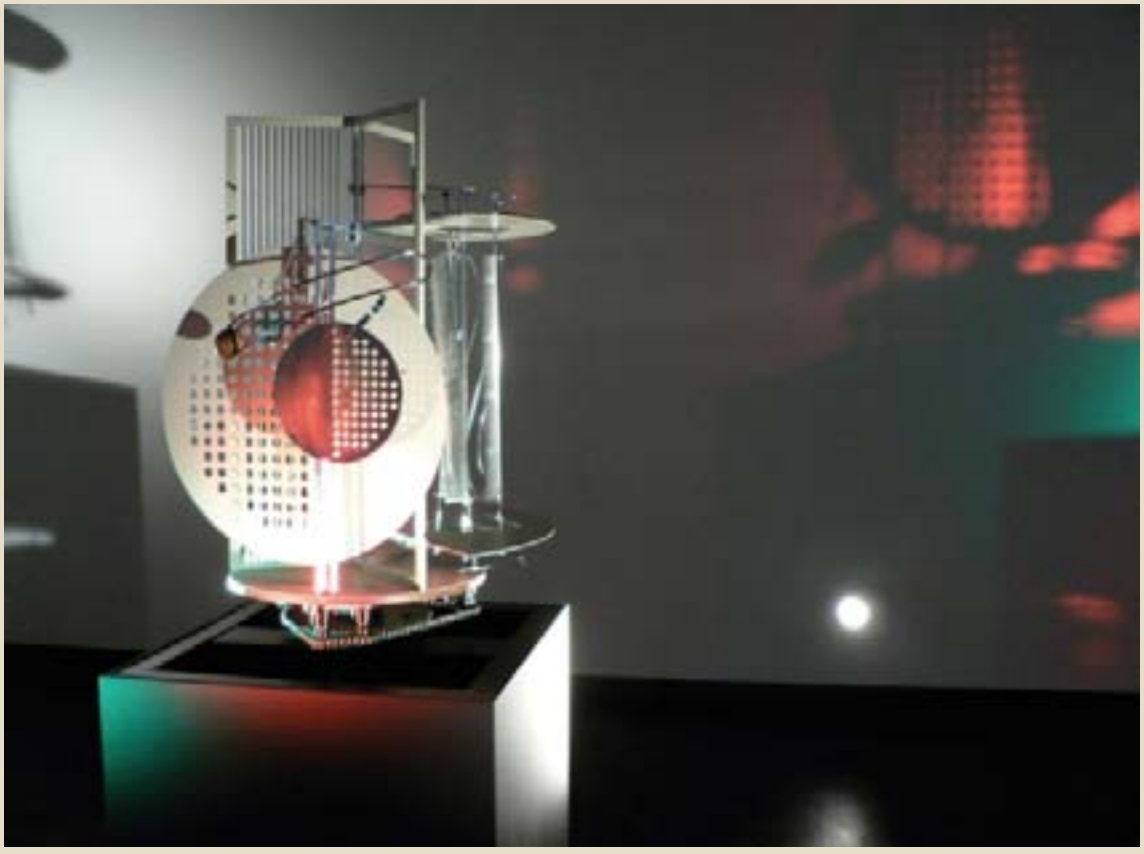
Com tal interpretação, não é estranho que seu plano para a fotografia e o cinema seja começar pela base: conhecer as formas mais abstratas, mais autônomas, o destilado de meio, para poder conhecê-lo e aprofundar-se nele.

> Sob a idéia de que fenômenos de luz em movimento oferecem, em geral, em relação ao estado estático, uma maior possibilidade de diferenciação, a totalidade dos processos fotográficos alcança seu ponto máximo no filme —relações de movimento das projeções de luz—. (*Pintura, fotografia, cine*. Moholy-Nagy: 2005, 90)

As formas autônomas eram para o artista o domínio do claro-escuro, os grises e partindo deste domino do estático. Este domínio tinha como modelo o fotograma, ou fotografia sem câmera, onde o impacto dos objetos e a luz no material fotossensível eram decisivos para a criação (incluindo, claro está, tempo de exposição e processos posteriores de fixação e secado). Logo do domínio estático, importava dominar o movimento com o "ritmo". As novas relações estabelecidas entre as imagens estáticas, muitas vezes enlaçadas com ritmos musicais, supunham o dominho da técnica. A reprodução era parte do meio, uma parte bem-vinda pelas possibilidades de levar a arte à vida cotidiana, às casas, mas mesmo assim isso não poupava as artes reprodutíveis de serem produtivas nas relações que propõem: dominar o médio quer dizer isto, conhecer a técnica para poder reproduzir com virtuosismo e produzir relações novas e autônomas.

O *Filme de exibição de luz* cuja proposta foi publicada por Lázló Moholy-Nagy em 1931 no número 12 da revista húngara Korunk, almejava estabelecer uma ponte sensorial para a capacidade mais abstrata de pensar, partindo dos matizes que poderiam ser adquiridos no procedo de captação do fenômeno da criação de luz. Ao ver do artista, isso traria consigo também o desenvolvimento de problemas técnicos e formais relativos ao próprio desenvolvimento do cinema como arte:

> O filme em questão é possível devido ao modulador espaço-luz apresentado pela AEG[2] na exposição em Paris do *Werkbund*[3] em 1930. […] De fato, abre o caminho à possibilidade da criação dos fenômenos da luz. Destarte, constituiria um grande passo adiante na evolução do cinema. […] Estabeleceria uma ponte sensória a nossa capacidade para a criação de conceitos abstratos, aos que hoje só podemos nos aproximar através de formas de pensar extremadamente difíceis e obscuras.
>
> Um listado dos fundamentais veículos para a criação com luz constitui uma introdução à cultura óptica da nossa era. (Moholy-Nagy, 1931, s/p.)[4]



2 Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft.
3 Associação criada na Alemanha para relacionar arte, indústrias e ofícios.
4 Existem varias traduções ao espanhol na internet, mas nenhuma fornece uma fonte. Para a tradução apelamos a elas e a um tradutor do húngaro dada a disponibilidade do original.

À parte as expectativas declaradas, as indicações no roteiro são precisas no que diz respeito ao que se tem que filmar: luz artificial, fósforos, refletores enfocando o céu, aço fundido, a própria construção de peças da escultura cinética, modulador espaço-luz, jogos de luzes até acabar num movimento tão acelerado no qual tudo se dissolve na luz.

Porém, a dificuldade estaria no trabalho do olhar, na medida em que esta não está orientada à luz em movimento, à dinâmica dos fotogramas, à criação a partir do específico do filme em sua qualidade de material fotossensível. Pelo menos não com a espontaneidade que Moholy esperava.

Em 1930, Moholy realiza *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* (*Um jogo de luz: preto, branco, cinza*), de sete minutos. Certamente o mais próximo do roteiro proposto na publicação de 1931 (cujos primeiros esboços datam de 1928). Cenas notavelmente acertadas fazem da luz e as sombras um experimento no mínimo interessante esteticamente. Porém, nosso olhar se detém nos objetos mais que nos fenômenos de luz, tentando identificar coisas. Mesmo que o modulador espaço-luz não seja uma forma facilmente definível, as placas metálicas que o constituem, assim como as bolas e mecanismos que lhe dão maior capacidade de movimento chamam a atenção do espectador, por momentos, mais claramente que o fenômeno de luz que tenta ser central no filme. Lendo o roteiro publicado em 1931, podemos advertir que só pedaços da terceira e quarta partes foram introduzidos no filme, descartando deste modo a experimentação com luzes, alheias ao estudo, luzes da cidade, focos de luz como o fogo e semelhantes. Sem por isso perder a fonte de luz para a qual o modulador espaço-luz foi criado, e sem desmerecer o filme, a ausência dessas possibilidades, que podem mesmo ser encontradas em forma isolada em outros filmes à serviço de uma narrativa, restringe o leque de fenômenos de luz que poderiam ser explorados desde a perspectiva da luz em movimento.

A idéia de suspender o reconhecimento dos objetos e da trama forma parte central

das tentativas de Moholy. Mesmo avisando que não coincide em tudo com Ludwig Hirschfeld--Mack nos trechos de "Jogos de cores por reflexão", que cita em seu artigo "Da pintura de pigmentos ao jogo de reflexos de luzes", a experiência deste último esclarece a visão autonomista por parte deste grupo da Bauhaus liderado por Moholy-Nagy:

> Lembro-me a impressão esmagadora do primeiro filme que vi em Munique, em 1912, não porque seu conteúdo era vulgar e eu estava completamente indiferente, mas pela simples força da súbita ou lenta alternando quantidades de luz na escuridão da sala, de branco mais brilhante ao mais escuro preto: uma nova gama de possibilidades expressivas. Obviamente, este o principal meio de representação cinematográfica a que me refiro a luz que se deslocam de acordo com um ritmo temporal-ordenado não foi coberta por qualquer forma ou em que o filme, ou em filmes modernos, que sempre prevalece conteúdo literário da trama. (Ludwig Hirschfeld-Mack Jogos de cores por reflexão *apud Pintura, fotografia, cinema*. Moholy-Nagy: 2005, 103)

Certamente, não foi esse o processo que caracterizou o cinema desde então até os nossos dias, nem sequer o da fotografia. Uma possibilidade para explicar isto está na consideração de que não foi assim porque em ambos os casos a própria idéia sobre a natureza do cinema estava errada. Maiormente porque se apostou na narrativa combinada com a fotografia como forma autônoma do cinema.

Porém, mesmo assim, a experimentação em fotogramas e a simultaneidade —por considerar um exemplo dos mais caros para Moholy— no cinema ainda não se esgotou, nem sequer em formatos menos ambiciosos que o de longa metragem. A escultura cinética e as possibilidades de "escritura com luz", junto com música e outros elementos, após de sumir por um tempo ficaram na área do entretenimento para agora voltar revigorados, em combinações ainda pouco exploradas: se pensarmos na importância da iluminação na dança ou no teatro mal se pode dizer que não vai alcançando níveis mais elaborados e sofisticados cada vez mais.

Podemos pensar, por uma parte, que o sucesso do cinema comercial deixou de lado a maioria das possibilidades de desenvolver um registro cinematográfico tal e como Moholy esperava. No entanto, consideramos que, mesmo levando em conta as tentativas atuais de cinema abstrato e a importante, mesmo que não suficiente, produção de cinema alternativo, o relativamente escasso eco que estas idéias sobre o cinema tiveram poderia obedecer a outras razões.

Assim, sendo, uma possibilidade que gostaríamos de explorar é a de que, sendo a fotografia, o cinema e o desenho com luz em geral, artes novas, a experimentação com a figuração pode ser parte do processo de apropriação e conhecimento do meio. Mesmo que muitas vezes apareça forçado por um deslocamento heterônomo que se preocupa simplesmente pela fruição imediata do consumidor, sustentaremos que não se trata de um simples problema que existiu de fato na história das artes conhecidas até as Vanguardas, nem um ponto superado da

história – pelo menos não para artes mais novas nas quais a experimentação autonomista tal e como Moholy a promoveu pode ser muitas vezes mais um impedimento do que um impulso criativo.

AUTONOMIA E HETERONOMIA: UM PROCESSO DE DESLOCAMENTOS

O analfabeto do futuro ignorará tanto o
uso da câmera como a pena. (1936)

Nesta frase, muitas vezes repetida por Moholy, encontramos um erro de fato. Isso simplesmente não aconteceu. Hoje assistimos a uma massificação do uso das câmeras analógicas e sobretudo digitais, mas isso não quer dizer que se conheça a técnica. Aliás, as câmeras cada vez mais facilitam ao usuário só ter que pressionar o que alguma vez ativasse o obturador para ter sua "*ready-picture*" na tela. Não somente não se aprende a capturar novas relações, não se aprende a procurar a luz, a produzir a luz, e muito menos a produzir claro-escuros, relações entre claro-escuros, contrapontos e cores, etc. Pelo menos não os alfabetizados só na pena.

Um dos eixos fundamentais do debate sobre os deslocamentos da arte é aquele que problematiza a autonomia e a heteronomia do fenômeno artístico. Assim, quando a autonomia da arte pareceu ser conquistada com a arte moderna no seu nível mais sofisticado, assistimos, como indica Theodor Adorno no início da sua *Teoria Estética*, ao questionamento de seu direito à existência.

A autonomia da arte haveria de ser, ou esperava-se que fosse, o momento fundamental da conquista de liberdades formais e políticas específicas. Porém, este momento de trouxe consigo uma reação problemática na medida em que se tentou estabelecer como o modelo de arte definitivo. Especialmente no caso das artes novas, fotografia e cinema, por nomear as atualmente mais "velhas", o processo para a exploração do específico e sua compreensão ainda pareciam precisar de alguns deslocamentos "impuros".

Tanto a figuração como seus usos meramente comerciais e/ou publicitários ainda ocupam um lugar importante no desenvolvimento desta prática.[5] Assim também o cinema realista e o fotojornalismo e o documentário.

Um dos problemas da fé de Moholy nas bases biológicas da percepção associada entusiasticamente à abstração, está no problema de que não é nada clara sua conexão imediata com o ser humano leigo em matéria de arte. Parece mais que uma aculturação importante é requerida para que seja reconhecida, compreendida e desfrutada. [6]

5 Com isto não queremos afirmar que a indústria cultural tenha um papel fundamental para o desenvolvimento destas artes, porém, consideramos que existe uma força contraditória que combina o clichê com algumas explorações das possibilidades criativas destes meios.

6 Um exemplo, que quase já virou um lugar comum, é o do problema aduaneiro que em 1927 aconteceu

Poderíamos considerar que para meios como a fotografia e o cinema, e talvez para as outras artes, os processos de deslocamento formam parte do aprendizado necessário para a compreensão da abstração, contrariamente a como sugeria Moholy. Mas também podemos pensar que nestas artes em particular alguns fenômenos se diferenciam de forma interessante, gerando um deslocamento interno com respeito a outras artes visuais.

Para "desenhar com luz" existem vários processos a considerar. Um deles, talvez o mais elementar, está na procura de capturar objetos. A crítica à figuração como estágio primitivo da arte nos tem levado a desprezá-la um pouco. Todavia, é uma das formas fundamentais de compreender a técnica da luz, do tom ou da cor. Reconhecemos coisas, aprendemos a ver relações, podemos desfrutar e pensar que existem motivos por trás das abstrações, mas a tendência a identificar o quê num quadro ou uma foto ainda forma parte de nosso comportamento básico frente a tais objetos. Nesse sentido, subestimar o papel do fotógrafado, do "sucesso" na "captura do real", mesmo para empreender o processo de conhecer a autonomia absoluta do meio fotográfico, abre mão de um aspecto cuja importância não é menor.

Se na pintura o processo de conhecer precede ao de igualar, o esquema à correção, o processo na fotografia convida a pensar que, dada a mecanicidade do procedimento, uma instância que gera ilusão de cópia fiel é o início de uma série de tentativas por parte do artista para se aproximar do seu objetivo ou idéia prévia. O aspecto produtivo da fotografia não pode ignorar este aspecto mecânico próprio do meio. A dependência que o cinema tem da fotografia acrescenta a necessidade de aproximar o plano a um esquema que supõe a sucessão de imagens, geralmente realizado no processo de edição.

Mas voltando ao *Filme de exibição da luz*, e considerando o argumentado, apenas arriscaremos a hipótese de que foi um filme impossível, tanto pela dificuldade de lograr fotogramas que deixassem completamente de lado a figuração, mas também pelas dificuldades de capturar a luz pretendida dos objetos apontados no roteiro, sem incluir como centro da cena ao próprio objeto produtor de luz. [7]

com a escultura de Brancussi, Pássaro no espaço. Naquele momento, os aduaneiros estadunidenses cobraram impostos para seu ingresso no país, por não reconhecer nela uma obra de arte. Mesmo que o exemplo apresente diferenças de formato relevantes, o exemplo é bom como mostra dos problemas que a abstração teve entre o público não conhecedor.

7 Poderíamos pensar no cinema abstrato de Hans Richter y Walter Ruttman, assim como na poética de Andrei Tarkovski como alguns dos grandes exploradores desta idéias.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Th. (s/d) *Teoria estética*. [Trad. Artur Morão] Lisboa: Edições 70 Lda.

GOMBRICH, E. H. (1969) *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey, Princeton UP

MOHOLY-NAGY, L. (2005) *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili S.A.

——. (1931) *Fényjáték-film. in:* Korunk, Budapest, Nº 12, Dezembro, s./p., on-line: http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1931&honap=12&cikk=5612

ORTEGA y GASSET, J. (1970) "La deshumanización del arte", in *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 15-66.

Imagens em ordem de aparição

MOHOLY-NAGY, L. *Composition*, 1923-1925 (fotograma) © The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

——. *Composition*, 1925-1928 (fotograma) © The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

——. *Modulador espaço-luz,* 1930, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, MA © Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung http://www.bauhaus.de/bauhausarchiv/

——. *Lichtspiel: Schwartz-Weiss-Grau*, 1930 (plano) in: http://www.youtube.com/watch?v=ymrJLhSeIlk

——. *Lichtspiel: Schwartz-Weiss-Grau*, 1930 (planos) © *Estate of László Moholy-Nagy*

O LAMENTO DA IMPERATRIZ DE PINA BAUSCH: UMA ALEGORIA DO CINEMA

Solange Caldeira

RESUMO: O presente artigo trata de *O Lamento da Imperatriz,* único filme de Pina Bausch, objeto de estudo de minha tese de doutorado. Aponta um metacinema na ilustração alegórica e em sua radicalização em rejeitar o plano narrativo convencional. O estudo, a experimentação, a investigação contínua são valores de maior probabilidade na dança-teatro, e Bausch foi uma das construtoras desse comportamento. Nos últimos trinta anos de sua carreira, ela promoveu o trânsito por diversas linguagens e, de um modo geral, deixou um legado que trata das linguagens artísticas não como campos estanques, mas que se inter-relacionam, se integram, somam. É nesta transmigração de linguagens que se enquadra *O Lamento da Imperatriz*.

O Lamento da Imperatriz é um filme marcado pela ref(v)erência e pela intenção de carregar em si a transição e destilação de novos programas estéticos. O filme de Bausch é também marginal, experimental, independente, sua classificação não se imobiliza justamente pelo caráter de mobilidade e de experimentação de sua lógica. Ele registra o processo criador de Bausch, e nele vemos a ligação imediata com sua dança-teatro por meio do seu principal elemento: o corpo

É o corpo personagem que perambula na sua imensa solidão humana, como numa cena derradeira e emblemática do filme, na qual a atriz bêbada discursa solitária no teleférico enquanto a câmara se afasta deixando-a no isolamento completo. Mas é na perplexidade dos rostos e no foco do individualismo de seus protagonistas que a dança-teatro-cinema de Bausch instala-se na mudança de eixo (também determinada ou ocorrida em diversas correntes do chamado cinema moderno) que concentra a atenção no indivíduo, personagens que vão ao limite (limite é um termo que perpassa o universo de suas obras) de tudo, com a intenção de chamar o testemunho do espectador diante do 'nada' que é o homem

em sua miserabilidade. É nesse quadro que aparece o outro (o principal) canal diegético do filme, o corpo-cidade, cujo protagonista é Wuppertal.

Portanto, para esse particular mecanismo de formação e tratamento de personagens, e para organizar essa dramaturgia indigesta aos padrões comuns de consumo, os procedimentos estilísticos e a forma de escrita de sua obra escolhem, ou encontram tenazmente, o avesso do comportamento clássico da narrativa cinematográfica, cuja decupagem define, por exemplo, a fórmula de subjetivação e aproximação do espaço diegético com o espectador, o mecanismo de identificação convencionado segundo valores teleológicos de construção, começo/meio/fim, alegoria da moralidade, messianismo heroicizante, empenho na eliminação das dicotomias (o bem sobre o mal), o paralelismo de ações narrativas de multiponto, a expressividade da câmera que rastreia o mundo natural-realista (mimese e o poder que a realidade exerce sobre o cinema), o plano- contra- plano; todos são recursos de linguagem definitivamente ausentes do plano de experiências da obra de Bausch.

Quase sempre agressiva, inóspita, a obra de Bausch obriga a observar a violência e os signos em ação e difusão permanentes, deslocando-nos para o plano do estranhamento onde permanece a instabilidade das aparências.

Em *O Lamento da Imperatriz* vê-se um metacinema na ilustração alegórica, e em sua radicalização em rejeitar o plano narrativo convencional. O estudo, a experimentação, a investigação contínua são valores de maior probabilidade na dança-teatro, e Bausch é uma das construtoras desse comportamento. Nos últimos trinta anos de sua carreira, ela promoveu o trânsito por diversas linguagens e, de um modo geral, deixou um legado que trata das linguagens artísticas não como campos estanques, mas que se inter-relacionam, se integram, que somam.

Em *O Lamento da Imperatriz* pode-se verificar também o vivo compromisso com a linguagem mesma, em que a imagem não está ali, ontologicamente, a serviço de um plano de ação ou conteúdo, temperada pela representação do real; ela é a própria representação de si mesma, ou busca a invenção de um conjunto de imagens que se constroem no ato fisiológico, na ação mesma. Esse procedimento subverte a hierarquia do trabalho com as imagens, dando a ele o estatuto da palavra poética que participa e enseja o poema. Essa é uma característica que, se radicalizada, usada em profundidade, acaba por frustrar o espectador comum que anseia por informações na esfera de um mundo narrativo e naturalista.

Foi Jan Mukarovsky[1], o formalista russo, quem disse que a magia do cinema parte, sempre quando assistido, da novidade, como se aprendêssemos uma língua nova a cada instante do filme a que assistimos, portanto um exercício instantâneo de "tradução" e

1 MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica de Arte*. Lisboa: Estampa.1993

reconhecimento. Nas obras de invenção, assim como as de Bausch, essa experiência relativista teria de ser adaptada: a fruição simultânea da "tradução" teria de acontecer, por exemplo, dando a chance a um estrangeiro de aprender o português direto de um poema de Oswald de Andrade, o que se encaixa, analogicamente, à dramaturgia de Pina Bausch.

Ao longo de cento e três minutos, Bausch apresenta um filme não dividido conforme o padrão dramatúrgico tradicional, de curva dramática baseada em três atos, conflitos e clímax, com pontos de tensão definidos que empurram a narrativa no sentido teleológico, segundo ditames da organização e da estruturação mitológica que hoje faz sucesso paradigmático nas culturas globalizadas. Além disso, não se configura com clareza a composição gramatical de cenas inseridas em seqüências, como um conjunto de idéias reunidas segundo uma premissa dramática, em cuja sintagmática se resolve o processo de narração. O que vemos é uma sucessão de blocos cênicos, aproximadamente em número de oitenta e cinco, que se seguem a corte seco e que mantêm um certo equilíbrio hierárquico entre si; são dispostos sem o impulso do maniqueísmo e da pressuposição e inércia da causa e efeito, sem o instinto da ação e reação que cumpre a tarefa de envolver na luz algum sentido profético e um destino biografado. Nem mesmo nomes são atribuídos aos personagens, que ao estarem diante da câmera parecem sobressair numa dimensão que prescinde de identificações. Não há um plano diegético que evidencie a lógica dos acontecimentos, mas também não há como negar que é a montagem o princípio ativo que rege o mecanismo do todo.

O espectador tem de se alinhar numa espécie de cumplicidade a que é chamado para o início de uma jornada que só será possível se estiver ciente de que o programa de espacialidade e de emolduração do discurso não se apoia e não toma como receita fundante o mundo externo objetivo, pois nele não se completa o princípio da reciprocidade e continuidade com o espaço da tela, que deve ser preenchido de referências pela mente do espectador. Antes disso, antes de observar por meio da famosa "janela para o mundo", e com maior ênfase, o olho da câmara apresenta a figurativização do real, um discurso dirigido para o centro dos quadros, concentrado nos quatro lados da moldura, acompanhados do qual temos de suprimir ou reduzir o grau de importância das convenções de continuidade e transparência dos sentidos, arbitradas com enorme desenvoltura e freqüência no plano clássico narrativo em que a maioria dos filmes produzidos está apoiada. A partir desta constatação, *O Lamento da Imperatriz* aparenta-se ao jogo do cinema de montagem, e isso o faz dialogar com uma genealogia fílmica em cuja raiz está o cinema do soviético Sergei M. Eisenstein.[2]

É preciso um esforço para unir os acontecimentos dessa montagem intelectual, compreender o que há na disposição ou organização sintagmáticas, o que pode resultar numa

2 EISENSTEIN, Sergei M. *A Forma do Cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

opinião pessoal, porque a obra não se resolve no charadismo de uma suposta camuflada narração.

As cenas de abertura apresentam uma panorâmica mostra de Wuppertal, guiados pelo olhar da câmara, testemunha-se a metáfora de um personagem mostrando seu reino mágico. Bausch está preste a iniciar a viagem, um inventário visual que o espectador verá sobre a forma mista de delírio, lembrança e documentação. Porém isso não é dito de forma representativa natural; não se ouve um diálogo explicativo ou uma ação diegética que conte o que está acontecendo. O que resta ao espectador é perceber que há conexões entre as cenas. Essa é uma típica alegoria radical, chamemo-la assim, que nos é dada sem a menor referência direta, portanto uma informação que está fora do contexto imediato, e cuja informação há de ser juntada do lado de fora do filme, ou seja, requer uma investigação prévia ou posterior por parte do espectador. Esses 'espelhos alegóricos' vão sendo costurados ao longo do tecido fílmico, de forma a se evidenciar como uma das características principais da escrita bauschiana - não só nesse filme, mas em toda a sua obra.

Em seguida, vem literalmente a queda, na aflição das personagens, que tropeçam, caem, continuam andando e correndo. Depois vem o isolamento do farrapo humano na solidão dos planos do bosque, da planície ou dos salões. As imagens se justapõem ao som de descargas de em vaso sanitário ou água da torneira num dos trechos de maior estranhamento: a cena da mulher no banheiro.

O estatuto da imagem não passa pela qualidade do coerente e do possível; oscila na estética do que pode ser um sonho ou talvez um produto da lembrança. Na verdade essa questão é crucial para "ler" *O Lamento da Imperatriz*. Bausch trabalha, quase na íntegra, compondo o aspecto das pessoas e das idéias, e a inexistência do modelo clássico de representação confere uma indefinição constante na instância narrativa.

Em seu universo alegórico há uma espécie de previsão da estética *punk* misturados a requintes masoquistas, onde mulheres e crianças dividem a cena entre a tortura e o prazer em estranhos rituais: seios postiços, que são revelados[3], uma nuca sendo raspada intermitentemente, criança amarrada a uma árvore, gritos contínuos e personagens que andam, correm, buscam e parecem sempre perdidos - uma estética que culmina na aparição do homem travestido que imerge no tanque transparente ou é acuado pela vigilância panóptica de um helicóptero de brinquedo, que pode ser outra transfiguração da *Imperatriz*.

Uma associação se faz inevitável, apontando para a idéia da oposição ao mito da *femme fatale*, da mulher fatal, acentuando a ambivalência da androginia em carne e osso, uma outra possibilidade de carnavalizar a heroína mítica e pudica; além disso, é a própria inversão de valores na cultura romântica do cinema, onde raramente se aceita a transgressão iconoclástica no âmbito da cultura do corpo. Dominique Mercy,

3 Cena da mulher que anda perto de uma piscina, ele tira e recoloca seus enchimentos no soutien.

na cena do helicóptero, Jan Minarik, na cena da dança de salão, ou os dois rapazes que patinam, usando vestidos longos, são, entre outros, personagens da transformação, anti-símbolos da identificação de gêneros, índices de tabus sociais.

Como o navio que está preste a partir e não vai navegar no mesmo mar que o feérico *E La Nave Vá* (1982), de Federico Fellini - primeira incursão de Pina Bausch no cinema, onde atuou com Virgínia, a princesa cega - guardada as devidas intenções estéticas e proporções cinematográficas neles contidas, *O Lamento da Imperatriz*, como *E La Nave Vá*, apresenta reflexões sobre o cultivo das figuras mitológicas do universo artístico e da própria maneira do fazer artístico, numa viagem alegórica com papel crepom e plástico, em *E La Nave Vá*, ou numa viagem-passeio pelo exterior e interior do corpo de Wuppertal, no *Lamento,* protagonista que marca sua presença na viagem do improviso e das citações de Bausch.

Os diálogos que aparecem, na verdade quase monólogos, são marcados pelo humor e pelas frases feitas, muitas delas inequivocamente aproveitadas conforme as improvisações dos atores durante as filmagens, como a cena entre Metchild Grossman e Dominique Mercy, a conversa surreal sobre a construção das pirâmides do Egito. As falas (termo melhor do que diálogos nesse caso) é recurso usado principalmente pela atriz Metchild Grossman, sempre enquadradas nos poucos cenários minimalistas formatando ambientes internos, como a mesa/bar, sala, teleférico, um mini proscênio.

Se no plano visual as referências resolvem-se em alusão imagética, no plano verbal as falas situam-se como importantes pistas do hieróglifo que permeia o *Lamento*, em diálogo com as imagens. Enfatiza ainda o caráter da mediação e da construção valorizados no filme, como o momento em que a atriz pára em baixo de uma água que cai copiosamente e pergunta diretamente para a câmara se ali está bom - o que nos remete para fora e para trás da câmara.

Esse impulso de dentro-para-fora, de sabotagem da representação e da superfície plana do filme, talvez seja o procedimento de freqüente aglutinação neste filme, que a todo instante esconde ou desloca seus objetos para o espaço da transição entre a memória e o visível. Nesse espaço criado com citações visuais e verbais o espectador está comprometido no jogo de uma alegoria transcendente, ou vertical, ou seja, como nada é evidente na tela, a participação dele é fundamental na costura dos vestígios e dos retalhos de "história" que aparecem na chave da comicidade e da ironia.

O olhar incomum é requerido para a tarefa de se familiarizar com um procedimento comum nas obras de Bausch, que poderíamos chamar de 'elipse de inversão'. Se a elipse é uma técnica comum da linguagem narrativa, pois elimina o óbvio ou o dispensável do discurso, em Bausch há a elipse que elimina o principal! Muitas vezes o que vemos é o vestígio, a sobra da ação de um personagem, que age sem sair do lugar, eliminando a passagem de tempo, e assim também ocorre com as referências a objetos e idéias, como

a figura da 'coelhinha' Playboy, que volta e meia aparece, impondo re-conexões textuais.

A viagem pelos espaços de Wuppertal são alternadas com imagens internas do edifício- sede da companhia, e de uma espécie de bar, cenário onde, no final, se concentram as imagens mais contundentes do filme: a velha senhora que dança.

Nesse espaço cenográfico, produzido para aparecer como tal, ocorrem as encenações nas quais se acentuam e se situam comentários teatralizantes, acomodados em reproduções estilizadas de cenários com objetos essenciais, como: mesa, cadeira, uma poltrona, uma cama. Bausch faz um jogo de contrastes entre estas imagens - mobilizando signos, segundo seus valores estruturais míticos - e citações de aspectos da cultura urbana.

No painel *kitsch* e imbricado de situações apresenta-se a referência à figura lendária da Esfinge, com Metchild Grossman, e a um estranho concerto regido, em gestos histriônicos, por Dominique Mercy, que tem o barulho torrencial da água e a voz de Mercy, como sinfonia.

Essas seqüências refletem uma espécie de conjunto de valores e elementos essenciais à formação da escrita de Bausch, organizada como mosaico de reescritura, síntese e metalinguagem, cuja reincidência indica que a mobilização em torno da própria linguagem é estratégia fundadora em sua obra.

Não há nenhuma indicação de passagem ou de chegada; da mesma forma nada nunca toma algum rumo previsível, no entanto lá está rapidamente um plano que mostra o campo verde da primavera, o mesmo que aparece coberto de folhas no outono e de neve no inverno, uma pista de que a viagem pode ter chegado ao fim. De volta ao campo verde, aparece uma mulher, tomando goles de uma garrafa, embebedando-se, que caminha pelo campo segurando uma ovelhinha negra nos braços. No campo pasta um rebanho de ovelhas brancas, na seqüência adiante, tem-se a mesma mulher caída no campo, enquanto um anjo solitário brinca com os galhos secos das árvores.

Essa alegoria muda os contornos da história, implica numa nova ambigüidade que se apresenta em uma ação silenciosa e misteriosa. A ausência total de som nessa cena aumenta e reforça a atitude incomum de fazer da própria imagem – dos movimentos opostos – a imagem do dilaceramento, do esgarçamento conceitual como se o campo formasse um paradoxismo visual, uma união entre terreno e divino.

Num certo trecho do filme a personagem mulher-bêbada, afirma poeticamente, que quem se distancia do mundo tem mais chances de avaliá-lo melhor. Por outro lado, quando filtrada pela experiência dos conceitos de ordem, de poder e de mímese, por exemplo, a realidade estática e monolítica criada pelo homem pode ser o perfil da alienação. Assim, como transformá-la, senão alegorizando-a com as possibilidades que o cinema oferece?

As correspondências das principais características formais de *O Lamento da Imperatriz* lhe conferem o tom de um manifesto vivo da autora colocado na fala de seus per-

sonagens. Bausch radicaliza seus procedimentos fílmicos evidenciando a mediação ao marcar sua presença como narradora (equipe, câmara, luzes, cenários), mostrando claramente que entre o espectador e o sonho há um veículo: o cinema. Mas o distanciamento não é ainda total quando usa esse recurso de 'desilusão espectorial'; mais que isso, seu discurso recusa definitivamente os mecanismos da continuidade de ação e dos *raccords*, despreza a montagem invisível arbitrada como forma de fluidez e sustentação de enredo e verossimilhança. Não há o menor fragmento da função teleológica, programadora de expectativas morais e de finais elegíacos e melodramáticos; assim como não há lugar para a estrutura mítica tradicional, na qual as forças são quase sempre gerenciadas justamente para eliminar a separação entre o homem e o mundo.

Numa outra chave oposta, o filme trabalha a seco a passagem do tempo fílmico, mobilizando instrumentos que obrigam ao espectador uma atitude diferenciada diante da 'desorganização' das imagens que transbordam em aparente caos. A formação de pensamento é dificultada pelo aspecto disjuntivo da construção sintagmática, a composição geral é truncada ora por uma imagem que demora a dar lugar a outra, ora por outra que substitui – justapõe-se precocemente à anterior. As informações aparecem em estado lacônico, como se lhes faltasse a parte principal encarregada de sentido; é oferecido um mínimo, um fragmento daquilo que está oculto em algum outro lugar, em campos diferentes com os quais o cinema vai buscar suas correspondências; mais ainda: o que sobra se afina bem ao flagrante impulso de uma alegoria. E é com essa estratégia de minimização das aparências que vemos no filme de Bausch a semelhança homológica com certos procedimentos das pinturas alegóricas.

"A pintura alegórica omite o sentido próprio do objeto, recobre-o de sentido figurado e o põe para decifração"[4], como no quadro de Leonardo da Vinci, *Leda e o Cisne*, ou de Salvador Dali, *Leda Atômica* [5], em que o pintor espanhol faz a figura nua de sua mulher Gala, levitando ao lado de um cisne, ambos alegorizando o mito de *Leda*. Bausch nos obriga a ter as informações a tiracolo durante a exibição do filme, porque com elas ele irá formar suas parataxes alegóricas, diante das quais só nos resta a decifração poética de um objeto que está sempre fora do lugar.

Se *O Lamento da Imperatriz* processa politicamente algum registro das possibilidades de expressão da cultura pós-moderna, ele participa na composição e na afirmação daquilo que é imprevisível, uma espécie de signo degenerado que busca sua plenitude na instabilidade dos símbolos, uma conduta que chama a atenção do espectador para a transitoriedade das imagens, para a transmigração que Pina Bausch consegue efetivar entre as linguagens da dança, do teatro e do cinema, sem renúncias.

4 OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp. 1999.p.154.
5 *Ibidem*, p. 156.

O Lamento da Imperatriz é um filme que mobiliza, sem economia, os recursos da metalinguagem e do distanciamento para dialogar com o próprio corpo no cinema, e semear vestígios de uma arte que pensa por imagens e discute o próprio ofício com suas ferramentas usuais: o humor, o deboche, a ironia, o *kitsch.* O que é praticamente indubitável, é que esta é mais uma obra que intriga e afasta mais espectadores do que arrebata e arrebanha. Entre outros motivos, porque alegoriza a cidade de Wuppertal, oferecendo ao espectador posições e ângulos nada óbvios desse urbano, transformando-o em artigo visível de experiência.

O Lamento da Imperatriz
Filmagem: Pina Bausch e Mark
Foto: Raimund Hoghe

O Outro em Sebastião Salgado e Santiago Sierra: modos de usar

Fabíola Silva Tasca

Em 1996 Mônica Nador abandonou o espaço do ateliê tradicional para se dedicar a projetos de pinturas de paredes de casas em bairros pobres ou em cidades pequenas, trabalhando em co-autoria com os moradores, que participam da elaboração e execução do que será pintado.

Em 1988 Krystof Wodiczko exibe pela primeira vez o *Veículo do sem teto*, elaborado a partir da funcionalidade do carrinho de supermercado e com o objetivo de proporcionar àqueles destituídos de moradia, o espaço e os meios para facilitar algumas necessidades básicas como transportar, sentar, dormir, abrigar-se e lavar-se. O mesmo Wodiczko realizou o trabalho *Tijuana Projection* no contexto do projeto de arte pública InSite 2000, no qual escolheu o edifício público mais importante de Tijuana – O Centro Cultural Tijuana – para uma projeção ao vivo dos depoimentos de seis mulheres que trabalham nas indústrias maquiladoras.

Durante quase um ano, em 1994 e 1995, Maurício Dias e Walter Riedweg trabalharam, em colaboração com muitos assistentes sociais e associações beneficentes, com mais de 600 crianças e adolescentes de rua e de favelas do Rio de Janeiro, num sistema de ateliê móvel, produzindo 1.286 modelagens em cera branca de pés e mãos dos participantes, para a instalação *Devotionalia*. Muitos outros trabalhos da dupla se constituem a partir do encontro com segmentos sociais específicos, como camêlos paulistas, presos norte-americanos, porteiros nordestinos, etc.

Ainda, o trabalho de Antoni Abadi vem consolidando uma estratégia de facultar a certos grupos sociais como ciganos, prostitutas, motoboys, taxistas, etc. o poder de se auto representarem mediante o acesso a tecnologias de comunicação. Em 2007, Abadi implementou um projeto de comunicação audiovisual, através de câmeras de telefones celulares, realizado para a comunidade de profissionais motociclitas da cidade de São Paulo. Neste projeto, 12 Motoboys, munidos de celulares com câmera integrada percorreram os espaços públicos e privados da cidade de São Paulo, fotografando, filmando e publicando em tempo real na

Internet suas experiências, transformando-se em "cronistas de sua própria realidade" e assim interferindo na imagem estereotipada a qual os meios de comunicação preponderantes muitas vezes os submetem.

A lista seria inesgotável e sua extensão dependerá apenas das dimensões do repertório daquele que a elabora. Trata-se de uma série de trabalhos que nos permitem perceber como o outro marginalizado e excluído de certas instâncias de saber e poder exerce um apelo considerável sobre a arte contemporânea, mas também sobre a literatura e o cinema.

A este respeito Diana Irenge Klinger1 cita vários filmes e romances latino-americanos nos quais as "outridades" socioculturais ocupam um lugar central, como os filmes *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Carandiru*, de Hector Babenco, *La virgen de los sicários*, de Barbet Schroeder; romances sobre índios - como *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho, *O enteado* (1983), de Juan José Saer - ou sobre a marginalidade social, como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Inferno* (2000), de Patrícia Melo. Enfim, aqui também a lista é apenas uma questão de repertório. Mas, embora reunidos sob um mínimo denominador comum, esses trabalhos apresentam procedimentos, intenções e processos distintos. Compartilham sim certo movimento de empatia em relação ao Outro.

Como ler esse conjunto de esforços em se solidarizar com determinadas minorias? Que teorização é possível aqui? Uma sugestão está na atualização que Hal Foster propõe para o trabalho seminal de Benjamin: *O autor como produtor*2. Foster compõe um tecido teórico para este endereçamento ao Outro tratando-o como uma virada etnográfica na arte e na teoria em torno dos anos 80. No texto *O artista como etnógrafo*3, Foster discute a proeminência que a antropologia como discurso exerce sobre a produção contemporânea, nomeando como virada etnográfica o crescente interesse pelo Outro. Mas para Foster o que distingue este interesse daquele expresso em *O autor como produtor* é que o outro que interessa à produção contemporânea é definido não em termos socioeconômicos, mas culturais ou étnicos. Em ambos os modelos o lugar do Outro é visto como o lugar da transformação, o lugar em que a cultura dominante será subvertida.

Mas, embora o texto de Foster esteja mais próximo de nós, o texto de Benjamin atrai uma atenção especial, na medida em que a relação entre qualidade estética e relevância política é um de seus motores. Neste texto, Benjamin está preocupado em discutir estética e política, instigando o artista a ser mais do que simplesmente solidário com o proletário em seus temas ou em suas atitudes políticas e sim propondo que este se coloque a serviço da luta de classes, mas a partir de uma reflexão sobre sua posição no processo produtivo. A partir de sua com-

1 KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

2 BENJAMIN. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1985. p.120-136.

3 FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. tradução de Alexandre Sá. *Revista Arte&Ensaios*. Rio de Janeiro: no 12, PPGAV/EBA/UFRJ, 2005, p. 136-151. [1996].

preensão como produtor.

O modelo de Benjamin pretendia oferecer uma alternativa eficaz para o artista político, ao instigá-lo a alterar o aparato da cultura burguesa, intervindo na técnica. Benjamin coloca perguntas bem pragmáticas nesse sentido: "Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia?"[4] O artista político que compreendesse sua posição no processo de produção e não pretendesse abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo, deveria responder sim a tais questões. Será que o modelo de Benjamin é pertinente para essa discussão?

Consideremos agora dois produtores de arte: o artista espanhol radicado no México, Santiago Sierra, e o fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado. Em ambos os produtores o apelo que o Outro exerce em relação à produção atual é audível. Mas, estes produtores não poderiam estar mais distantes entre si, pelo menos no que se refere às suas declaradas intenções. Santiago Sierra vem provocando polêmica pelo modo como faz uso da participação de pessoas em ações "encenadas" no contexto da arte. São ações nas quais tais pessoas executam tarefas braçais, muitas vezes humilhantes e sem propósito aparente, mediante uma remuneração que replica as condições desiguais às quais tais pessoas já se vêem submetidas. Sebastião Salgado recusa a designação de artista e se assume como um fotojornalista interessado em provocar a consciência dos leitores de suas imagens em relação ao contexto de um mundo globalizado que acirra as desigualdades existentes ao mesmo tempo em que cria outras. Diferentemente de Sierra, Salgado afirma que espera que os espectadores de suas fotografias sejam transformados pelo contato com as mesmas, enquanto o primeiro, numa perspectiva algo cínica, reitera sua compreensão e aceitação de que a arte não tem o poder de mudar nada.

O termo fotojornalista, com o qual Salgado define-se, evoca a idéia de não intervenção na cena, o compromisso com a documentação de uma realidade. É claro que pensar o ato fotográfico como uma tomada objetiva da realidade soa algo anacrônico, quando alguns discursos em relação à fotografia, há muito investem em sublinhar o seu caráter de codificação da realidade. Os estudos de Rudolf Anheim, Pierre Bourdieu, Alain Bergala, Melville Herskovits, cada uma a sua maneira, analisam a imagem fotográfica como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.[5]

> O que se fotografa é sempre o encontro da câmera e daquele que a manipula com uma dada realidade que a partir desse encontro não é mais dada, mas produzida. Esse aspecto é especialmente evidente no comentário de José de Souza Martins acerca de uma fotografia de Sebastião Salgado que documenta a invasão de uma fazenda, no Paraná, por trabalhadores

4 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In:_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1985, p.136.

5 Ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

> rurais sem terra. O comentário de Martins salienta que para conseguir uma determinada fotografia, a que o fotógrafo imaginara, este invadiu primeiro a fazenda e, nesse sentido, eliminou de sua tomada "o acaso, o flagrante e nele o repórter"[6].
>
> ...ao atravessar a porteira, antes dos sem terra, Salgado transfigurou completamente, com seu ato e sua fotografia, o acontecimento e a epopéia. A fotografia transformou o fato numa representação do fato. O próprio momento transgressivo perdeu seu conteúdo e se transformou numa representação, na mera apresentação do que deixou de acontecer, embora acontecesse. Não mais como invasão, mas como imaginário da invasão.[7]

Nesse sentido, seria pertinente considerar que tanto Sierra quanto Salgado interferem na realidade ao invés de reproduzi-la. Mas, esta generalização escamoteia uma diferença fundamental entre estes produtores. Enquanto fotojornalista Salgado relaciona-se com uma realidade que o antecede e à qual procura construir vias de acesso, oferecendo-nos interpretações dessa realidade por intermédio da linguagem fotográfica. Já Santiago Sierra põe em cena um acontecimento, elabora e orquestra eventos que serão fotografados e filmados. Suas fotografias registram um evento especialmente criado para tornar-se imagem e é justamente por serem testemunhos destes eventos que tais imagens adquirem seu caráter controvertido. Acerca de sua prática, o próprio Sierra esclarece: "No documento hechos reales, intervengo en ellos"[8]. É justamente o caráter anti-humanista de tais intervenções que as colocam como foco do escrutínio de leituras críticas indignadas com a póetica do artista. É o fato de, enquanto artista, colocar-se deliberadamente no "lugar do patrão" o que provoca polêmica e destrói algumas crenças firmemente enraizadas em nossas compreensões sobre a arte, como algumas noções que herdamos da arte moderna e que informam a doxa, conforme citadas por Anne Cauquelin[9]: a idéia da arte em ruptura com o poder instituído, o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o artista como o exilado da sociedade

Ao falar em intervenção, Sierra assume a condição de artifício das ações que empreende e sistematicamente assume o lugar de poder que o exercício da arte lhe confere, sem culpa ou nostalgia. Sim, são intervenções perturbadoras as que Sierra elabora quando contrata trabalhadores africanos, sob o comando de um capataz espanhol (um alter ego do próprio artista?), para escavarem, em 2002, 3.000 buracos de 180 X 50 X 50 cm cada um, em Montenmedio, um terreno da província de Cádiz voltado para o estreito de Gilbraltar, onde as águas separam a Europa da África. A tarefa desses homens era cavar, durante um mês, 3.000 buracos nas medi-

6 MARTINS, José de Souza. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moriz (orgs.) *8 x fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.138.

7 MARTINS, José de Souza. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moriz (orgs.) *8 x fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 142.

8 Santiago Sierra em entrevista a Rosa Martinez. In: SANTIAGO Sierra. Pabellón de Espana. 50º Bienal de Venecia. Ministério de asuntos exteriores de Espana, 2003, p. 206.

9 CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 18.

das descritas pelo título do trabalho, recebendo em troca o equivalente ao salário mínimo oficial: 54 euros por oito horas diárias de atividade. Nas medidas precisas para acolherem um corpo humano, o trabalho, numa conotação trágica, faz referência a inúmeros corpos que poderiam/poderão ocupá-los, na medida em que a travessia do Estreito, em busca de condições melhores de vida, interrompe a vida de inúmeros migrantes. A dimensão impressionante da intervenção é visível a partir de vistas aéreas que compõem as fotografias resultantes da ação.

Impressionante também é o adjetivo que podemos utilizar ao nos referirmos às tomadas que Sebastião Salgado realiza em Serra Pelada. As fotografias são vigorosas. Milhares de garimpeiros compõem uma imagem que bem poderia ser a da construção das pirâmides por escravos, como alude a própria legenda. A relação entre o texto verbal e o visual em Salgado é bastante distinta da relação proposta em Sierra. Em Salgado a legenda cumpre o papel de informar o leitor sobre questões contextuais relativas à imagem. É assim que a legenda das imagens relativas à Serra Pelada procede, nos informando sobre a história de constituição do garimpo, oferecendo detalhes do modo de funcionamento da mina, salientando particularidades como o fato dos garimpeiros não se reconhecerem uns aos outros devido à quantidade de lama que lhes cobre o corpo; enfim, o texto colabora para que a imagem seja lida na perspectiva documental. Em Sierra, a legenda é econômica, limitando-se a descrever os elementos que compõem a ação: número de participantes, nacionalidade, remuneração, bem como algum outro dado que explicite balizas mínimas na contextualização da imagem, as balizas mínimas para acedermos à realidade que foi instaurada pela ação.

Nos livros de Salgado, há também textos que investem numa perspectiva menos descritiva. Em *Trabalhadores*[10], abundam termos e expressões que sublinham o caráter reverente de Salgado em relação ao contingente de homens, mulheres e crianças que trabalham em condições muitas vezes adversas. 'Força', 'beleza', 'perseverança', 'coragem' são todos adjetivos que participam de alguma forma do texto e exaltam o trabalhador. Muito diferente é a abordagem de Sierra, para quem o trabalhador não é um herói, não incita a admiração. Comparemos os retratos de Salgado, nos quais o retratado mira com solenidade o fotógrafo e o espectador, com os anti retratos de Sierra, nos quais vemos uma série de pessoas fotografadas de costas. As imagens de Sierra não tem nenhuma intenção em sublinhar a individualidade ou singularidade do retratado, apenas pretendem alojá-lo numa espécie de tipologia que o coloca como mais elo em meio a uma corrente interminável de outros iguais a ele.

Percebemos ainda que em Sierra não se trata de proclamar a própria humanidade por meio do trabalho, suas figuras são antes aquelas submetidas ao esforço de um labor que não dignifica, que é antes tratado como castigo. Empurrar cubos de cimento de um lado a outro

10 SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

da galeria, sustentar pesados paralelepípedos nos ombros ou elevá-los a uma altura mínima, são ações que visam sublinhar o esforço físico bem como o fato de que desde que seu tempo seja remunerado, o trabalhador submete-se a qualquer tarefa.

Embora a fotografia de Sierra não invista na direção da retórica visual de Salgado, com suas composições, cortes, iluminação e escolha de ângulos numa perspectiva que investe na dramaticidade, pode-se dizer que em ambos a capacidade da fotografia em embelezar o mundo, como adverte Susan Sontag, parece evidente. Não é especialmente bela a imagem de seis jovens de costas com uma linha tatuada de ombro a ombro? – refiro-me aqui ao emblemático trabalho de Sierra, no qual seis jovens cubanos desempregados são remunerados para terem uma linha contínua tatuada em suas costas - beleza não é um dos ingredientes fundamentais da obra de Salgado e muitas vezes o alvo das críticas que repudiam sua presença quando se trata da representação da miséria dos outros?

Nessa perspectiva, Ingrid Sischy é enfática:

> Salgado está ocupado com os aspectos compositivos de suas imagens – com encontrar a 'graça' e a 'beleza' nas formas contorcidas de seus sujeitos agonizantes. E tal embelezamento da tragédia produz imagens que em última instância reforçam nossa passividade para com a experiência que revelam. Estetizar a tragédia é o meio mais rápido de anestesiar os sentimentos daqueles que a estão testemunhando. A beleza é uma incitação à admiração, não à ação.[11]

As fotografias de Sierra e Salgado ocupam espaço nos lugares reservados à arte, como museus e galerias, embora Salgado sublinhe que suas imagens circulam em diferentes instâncias e que a primeira delas é o jornal, depois as organizações humanitárias e somente num momento posterior os espaços institucionais da arte. De qualquer forma, soa paradoxal a sua recusa em alojar seu trabalho enquanto arte ao mesmo tempo em que aceita o acolhimento dos lugares da arte para suas fotografias. Aurora Garcia reconhece em Sierra uma contradição também. Em palestra pronunciada no Seminário Internacional Museu Vale 2008 e no texto que a acompanha, Garcia manifesta seu incômodo com a obra de Sierra pelo modo como as ações são transformadas em mercadorias de luxo, quando circulam sob a forma de imagens fotográficas e fílmicas comercializadas como objetos de arte. Ela se refere ao trabalho de Sierra como

> um exemplo de como a arte destes tempos pode cair em contradição ao tratar aspectos candentes da indigência material de uma parte do planeta, se o que se pretende denunciar inclui, desde o princípio, a vontade de cooperar sem condições com um modelo global de comércio carente de escrúpulos, para o qual o importante é a mera transação do produto, em que a consciência acaba se diluindo em gestos próximos ao vazio, em uma espécie de afirmação da indigência espiritual que destila o setor poderoso.[12]

11 SISCHY, Ingrid. Boas Intenções. *The New Yorker*, 9 de setembro de 1991. Tradução de Ruy Cesar dos Santos. Manuscrito.

12 GARCIA, Aurora. Sobrevivência da arte em tempos de indigência. LOPES, Almerinda e PESSOA, Fernando (orgs.). *Seminários Internacionais Museu Vale*. Vila Velha: Museu Vale, 2008, p. 19.

Mas há mesmo contradição no projeto de Sierra? Seu trabalho parece de uma coerência mordaz. A relação entre seu discurso: a insistência sobre a impotência da arte - e os procedimentos que leva a cabo, parece muito bem sintonizada. Será 'denúncia' um termo pertinente para tratar do caráter crítico ou da ausência deste, no trabalho do artista? O trabalho de Sierra parece muito mais exibir, como Garcia salienta, a vontade de cooperar com o sistema capitalista, do qual se coloca deliberadamente como agente. É como se Sierra nos dissesse que já sabemos como as coisas funcionam, já sabemos da exclusão, submissão e exploração do outro, somos confrontados com estas questões em nossa vida diária. Só restaria portanto encenar nossa participação nesse processo. Daí a estratégia em propor ações incômodas a uma audiência cúmplice. A questão então seria pensar em que medida esta pode ser uma estratégia crítica ou simplesmente uma reprodução a-crítica dos mecanismos reguladores do sistema. Porque se o trabalho de Sierra costuma ser visto como uma crítica ao capitalismo, é verdade também que é recorrentemente criticado por limitar-se a repetir os procedimentos e situações que compõem este sistema.

Retomando Benjamin, poderíamos pensar o caráter crítico dos trabalhos de Sierra e Salgado a partir das posições destes produtores em relação ao processo produtivo. Para Benjamin a relação entre estética e relevância política passa justamente por modificar o aparelho produtivo. "Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Podemos incluir aqui, da fotografia?13 Certamente nenhum dos dois se propõem a transformar o aparelho produtivo no sentido socialista como Benjamin advoga. Ambos alimentam esse aparelho com suas imagens e ações. Ambos estão muito bem instalados no lugar do autor. Aliás, seria o caso de perguntarmos se o reclame de Benjamin é datado, se os desafios que ele compreende como próprios ao fazer artístico seriam agora anacrônicos. As sérias e boas intenções de Salgado não seriam suficientes para garantir sua eficácia crítica, segundo o argumento de Benjamin de que a solidariedade com o outro que importa não é relativa aos temas nem às atitudes políticas. Sierra sequer enuncia boas intenções, está tão confortavelmente instalado no lugar do patrão que desafia os limites do eticamente aceitável em suas ações. Se a resposta de ambos às perguntas de Benjamin são negativas, o que dizer então da relação entre estética e relevância política? Como alcançar um bom termo para esta equação?

A relevância política da obra desses produtores poderia ser pensada nos termos do binômio ética/estética. Parafraseando algumas questões colocadas por Ivana Bentes em "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome"14, podería-

13 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In:_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1985, p.136.

14 BENTES, Ivana. . Sertões e Favelas nel cinema brasiliano contemporâneo: Estetica e Cosmetica della Fame.

mos considerar que o binômio ética-estética está diretamente relacionado à representação do Outro na arte contemporânea. Uma questão ética é: como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? E poderíamos acrescentar: sem cair numa reprodução acrítica dos mecanismos excludentes que governam nossa contemporaneidade? Uma questão estética é: como criar um modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados a estes territórios? Como levar o espectador a experimentar a radicalidade dos efeitos da pobreza e da exclusão por meio de um trabalho de arte?

Se retomarmos as declaradas intenções de Sierra e Salgado, poderemos avaliar em que medida os procedimentos que eles colocam em marcha são eficientes em relação às suas intenções. Salgado afirma que pretende provocar o debate, que deseja a mudança das condições de desigualdade que testemunha em suas imagens, e que seu trabalho é motivado pela ambição de provocar a consciência crítica de seu público. Sierra afirma que só faz arte e que a função da arte não é emancipatória, mas coercitiva.

Bom, é evidente o contraste entre as boas intenções de Salgado e o cinismo de Sierra, mas não seria tal cinismo uma estratégia mais eficiente para provocar o debate? Penso aqui na relação entre o sucesso de público de Salgado e a polêmica desencadeada pela obra de Sierra em certos setores da crítica. Conforme nos adverte Cuathémoc Medina, "muitas das recentes formas de arte provenientes da periferia já não satisfazem os anseios utópicos nem buscam a aprovação das boas consciências de seus consumidores liberais do norte e do sul, nem tampouco sugerem a promessa (ou ameaça) de uma forma mais conveniente de prática política redentora"[15]. Estamos, portanto, distantes do anseio utópico do texto de Benjamin, mas ainda próximos da reflexão para a qual ele nos convida.

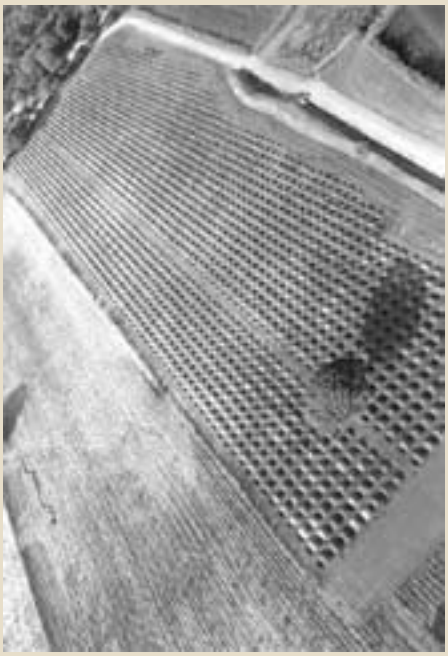
In: Gian Luigi De Rosa. (Org.). *Alle Redici del Cinema Brasileiro*.. 1 ed. Milão: Salerno, 2003, v. 1, p. 223-237.

15 MEDINA, Cuathémoc. Una ética obtenida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005. p. 105-116.

FIGURA 01 **- Mônica Nador**, Projeto Paredes-pintura, Realizado no contexto do projeto de arte pública InSite, 2000.

FIGURA 02 - **Krzysztof Wodiczko,** *Homeless Vehicles*, 1988 – 1989.

FIGURA 03 - **Krysztof Wodiczko**, *Tijuana Projection*, Centro Cultural de Tijuana, 2000.



FIGURAS 04 e 05 - **Santiago Sierra**, *3.000 buracos de 180 x 50 x 50 cm cada um*, Defesa de Montenmedio, Cádiz, Espanha, 2002.

FIGURA 06 - **Sebastião Salgado**, Fazenda Giacometti, Paraná, 1996.

FIGURA 07 - **Sebastião Salgado**, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

FIGURA 08 - **Sebastião Salgado**, Dhanbad, Bihar, Índia, 1989.

FIGURA 09 – **Santiago Sierra**, *89 Huicholes*, San Andrés Jalisco, Jalisco, México, janeiro 2006.

FIGURA 10 – **Santiago Sierra**, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, Espaço Aglutinador, Havana, Cuba, dezembro 1999.

Os mundos incompossíveis de David Lynch

Jairo Dias Carvalho

INTRODUÇÃO

Um dos componentes de nossa pesquisa atual é o estudo do uso do conceito de mundos possíveis em algumas obras de arte contemporâneas, a pintura de Escher, a literatura de Borges e o cinema de David Lynch. Um dos usos deste conceito é feito a partir da idéia da comunicação entre os mundos, da idéia de que eles se relacionam de alguma maneira. Esta relação de mundos incompossíveis é feita através da aplicação da noção de simulacro à maneira de narrar a história. Toda narrativa é um processo de composição onde são criados as personagens, os acontecimentos ou a história e o modo de narrar a partir de uma matéria de expressão. A narrativa é o processo pelo qual é criado o que nós contamos e tudo o que é preciso para contá-lo. A narração, maneira de contar uma história, é criada do mesmo modo que os personagens e o enredo. A narração envolve um processo de ordenação temporal ou espacial e um processo de integração ou de configuração dos elementos em um todo. O que nos interessa é uma narrativa cujo objeto são os mundos possíveis e cuja narração opera com simulacros. Ao fazer isso o autor apresenta uma história narrada de tal maneira que as seqüências, continuidades e simultaneidades estão fortemente misturadas, embaralhada, pois o simulacro opera com a indistinção entre o original e a cópia e, no caso, entre as versões possíveis, as continuidades e sequências. O que nos interessa é que as relações entre os mundos incompossíveis são simuladas. O que nos interessa filosoficamente em David Lynch é sua narrativa-narração que opera com o conceito de comunicação e inter-relação entre os mundos possíveis, principalmente no filme *Cidade dos Sonhos*, objeto de nossa comunicação, é o relato de dois mundos possíveis em contato, comunicação e inter-relação.

O cinema de David Lynch, principalmente em *Cidade dos Sonhos*, *Estrada Perdida* e *Império dos Sonhos*, nos instaura numa atmosfera estranha. É por causa da sua nar-

rativa inabitual, sua mitologia e sua concepção do acontecimento. David Lynch pode ser considerado no cinema contemporâneo americano como uma figura excêntrica, não só por suas manias e seu cinema incompreensível, mas também pela maneira, modo de narrar, de contar uma história. Para aproximar de seu cinema é preciso mudar o hábito já que ele diz que quando alguém assiste aos seus filmes não pode se distrair, sair do cinema para comprar pipoca ou mesmo ficar numa atitude passiva como se o que está sendo assistido fosse um objeto de apreciação pronto e acabado, que não solicita uma atitude de atenção e investigação, pois para a sua compreensão será necessário que o espectador tente montar por sua conta a seqüência da trama.

Hervé Aubron no livro *Mulholand Drive de David Lynch*[1] diz que o projeto de filmar o filme existia desde os anos oitenta, quando Lynch e Frost ainda trabalhavam com Twin Peaks. Nesta época apareceu a idéia de filmar uma série sobre uma rua célebre em Los Angeles. Eles fizeram um piloto, mas a cadeia ABC não aceitou a série. Lynch, então, fez um contrato com o Studio Canal para fazer um filme a partir desse piloto. Em 2000 é filmada uma seqüência complementar. O conteúdo principal do filme provém do piloto de 1999, de onde a estranheza de certas seqüências, solicitando personagens desconhecidos e abrindo pistas narrativas abortadas, como por exemplo, a seqüência da prostituta e o assassino trapalhão. Lynch, então, alarga o material existente e imagina a reversão efetuada pela caixa azul, que transforma Betty em Diane e Rita em Camilla. A última meia hora do filme é a seqüência de 2000. O nó do filme reside nesta reviravolta afetando subitamente a identidade dos personagens, mistério que suscitou um grande debate sobretudo na Internet.

O filme possui um enredo ou narrativa aparentemente simples. Trata-se de uma garota que sai do interior ao ganhar um concurso de dança para buscar o estrelato em Hollywood. Ela apaixona-se por uma outra mulher, a outra se apaixona, ou não se apaixona por ela, e tem um caso com uma outra e com um outro, há uma traição, uma atriz não é escolhida para fazer um filme, uma outra é escolhida, mas quem é realmente escolhida? Qual é a história do filme, mesmo? Há também uma morte, mas de quem? No filme personagens trocam de nome e identidade (mas permanece o mesmo ator), num conto de amor e ciúmes na chamada "fábrica de sonhos" de *Hollywood*. Como explicar a cisão narrativa do filme? Como explicar a metamorfose identitária das personagens que possuem determinada identidade numa seqüência e outra identidade na outra seqüência?

Talvez o filme possa ser compreendido a partir do conceito de mundos possíveis, o que é sugerido pelo próprio texto de Hervé Aubron quando falava sobre o processo da reminiscência das vidas possíveis não vividas, seja o fantasma (ah, eu poderia ser isso, Gilda, uma mulher fatal de *Hollywood*), seja a conjectura (que será que me tornarei se tivesse tomado esta direção?), seja, uma visitação, se podemos crer na existência dos mundos incompossí-

1 *Mulholand Drive de David Lynch*. Hervé Aubron, Paris: Yellow Now-Coté Filmes, 2006.

veis de Leibniz. Trata-se de uma hipótese complexa, mas fecunda... O conceito de mundos possíveis foi expressamente formulado por Leibniz. Foram feitas inúmeras apropriações deste conceito principalmente pela lógica modal contemporânea. Nos interessa uma determinação apropriação e variação do conceito.

LEIBNIZ E OS MUNDOS POSSÍVEIS:

Não podemos fazer aqui uma exposição detalhada do conceito de mundos possíveis de Leibniz. Há muitas maneiras de se abordar este conceito. Preferimos, neste momento operar com o mito de Sextus porque é o texto onde o conceito é mais bem trabalhado por Leibniz. O conceito aparece no final da Teodicéia, a partir de uma pequena ficção sobre Sextus Tarquínios para mostrar que o que acontece é o que foi previsto por Deus, mas o que acontece não é todo o possível e se não é todo o possível que acontece, então, o que acontece não é necessário, ou seja, o que acontece poderia acontecer de outro modo, em outro mundo.

A narrativa diz que Sextus vai a Delfos consultar o oráculo de Apolo (Leibniz, 1956, p.372-75). Este diz que se ele for a Roma se tornará pobre, banido de sua pátria e perderá a vida, pois violará Lucrecia e causará a queda da monarquia dos Tarquínios em Roma. Há um diálogo tenso entre Apolo, Sextus e Júpiter sobre a causa dele, Sextus ter sido feito de uma maneira tal, que possuindo determinados predicados não poderá não fazer o que está incluído em sua noção completa e que tais predicados, ter um coração ruim, por exemplo, mais o fato dele ir a Roma fará com que ele não possa mudar seu destino. Apolo diz que os deuses fazem cada um, tal como são e que deram a Sextus uma alma má e incorrigível e que Júpiter o tratará como suas ações merecem e, que ele (Júpiter) jurou pelo Stix, o rio do destino e que ao fazer isso nem mesmo ele, o rei dos deuses pode transgredi-lo. Então, Sextus diz que a responsabilidade dos seus crimes é de Júpiter por ele ter criado sua natureza tal como ela é. Mas é dito que não podemos saber o significado dos decretos divinos. Mas Júpiter diz que se ele (Sextus) não for a Roma haverá outro destino: ele será feliz e sábio. E Sextus lhe pergunta por que deve renunciar à coroa e por que não pode ser um bom rei. E Júpiter lhe diz que se ele for a Roma estará perdido. Sextus, então, sai do palácio e se abandona a seu destino.

Então, Teodoro o sacrificador do templo, que assistira ao diálogo diz a Júpiter que ele é sábio, mas que não entende porque Sextus não pode possuir outra natureza. E, então ele é enviado a falar com Palas. Teodoro viaja a Atenas onde lhe é permitido pernoitar no templo da deusa. Sonhando, acha-se transportado para um país desconhecido. Lá se erguia um palácio de esplendor inimaginável e de tamanho prodigioso. A deusa toca a face de Teodoro com um ramo de oliva e lhe mostra o palácio do destino. Nele estariam as representações não apenas do que acontece, mas, também, de tudo o que é possível. Diz a deusa:

É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido,

nos quais estariam representadas todas as coisas que dele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, ainda, tudo que aconteceria, se tal ou tal possibilidade particular devesse existir. E, mesmo que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto se possa desejar, que responderão diferentemente à mesma questão, de tantas maneiras quanto possíveis. Você pode imaginar por si mesmo uma seqüência ordenada de mundos, que conterá cada um e todos os exemplos que estão em questão variando suas circunstâncias e suas conseqüências (Leibniz, 1956, p.375).

Portanto, a seqüência que Apolo previu é apenas uma dentre as possíveis, o que implica que cada ação de Sextus encadeia uma série de conseqüências determinadas. A deusa diz a Teodoro: "Eu lhe mostrarei alguns mundos, nos quais não encontrará exatamente o mesmo Sextus como você o conhece, tal não seria possível, porque ele traz consigo tudo aquilo que será, porém, muitos Sextus a ele semelhantes... Você encontrará em um mundo um Sextus muito feliz e nobre; em um outro, um Sextus que se contenta com um estado medíocre; um Sextus, de fato, de muitos tipos e de uma diversidade infinita de formas" (Leibniz, 1956, p.377). No texto Leibniz diz que:

Em seguida, a deusa conduziu Teodoro a um dos cômodos do palácio. Quando ele lá chegou, tal cômodo não mais era um salão, mas, um mundo... Ao comando de Palas, surgiu a visão da cidade de Dodona com Sextus saindo do templo de Júpiter. Ele afirmava que iria obedecer e ser fiel ao deus; dirigiu-se a uma cidade situada entre dois mares, semelhante a Corinto. Lá adquiriu um pequeno jardim; cultivou-o, encontrou um tesouro e tornou-se homem rico, desfrutando de afeição e estima; faleceu em idade avançada, amado por toda a cidade. Teodoro viu toda a vida de Sextus de um único golpe de vista e tal como em uma representação teatral (Idem).

Passaram, então, a uma nova sala, um outro mundo, um outro Sextus, que, saindo do templo e tendo decidido obedecer a Júpiter, foi para a Trácia. Lá desposou a filha única do rei. Ele o sucedeu e foi adorado por seus súbitos. Passaram para outras salas e sempre viam novas cenas (Leibniz, 1956, p.378).

Um mundo é uma seqüência e coleção de todas as coisas. Cada mundo, uma seqüência da vida de Sextus, da vida de Adão. Cada mundo, uma série contrafactual em relação às outras séries. Cada mundo uma seqüência e continuidade diferentes. Os mundos possíveis são diferentes versões de acontecimentos apresentados em sequências e continuidades diferentes. Os mundos possíveis são mundos que poderiam existir a partir de acontecimentos diferentes. Cada mundo possível é uma totalidade de seqüências completas e internamente relacionadas, convergentes e contínuas. Um mundo possível é uma série completa e, portanto, possui inúmeras sub-séries que são simultâneas e sucessivas, contínuas e convergentes. Uma série é uma seqüência inter-relacional de acontecimentos. Cada mundo possível possui uma conjugação, convergência e continuidade de uma infinidade de séries formando totalidades

inter-relacionais e interseqüenciais determinadas. Um mundo possível possui, assim, uma infinidade de séries convergentes e prolongáveis umas nas outras. Um mundo possível possui inúmeras seqüências que se cruzam, se encontram, se relacionam ou mesmo se ignoram. Cada um deles possui determinada seqüência, simultaneidade, continuidade e articulação entre suas séries. Um mundo possível é um agenciamento diferente de mundo.

Estes mundos serão chamados de incompossíveis porque suas seqüências e continuidades divergem e não podem coexistir. Como diz Leibniz: "De fato, há um número infinito de séries de coisas possíveis. Ademais, uma série certamente não pode estar contida em uma outra, desde que todas e cada uma delas está completa". Os elementos desses sistemas se auto-impedem de existir conjuntamente e são incompatíveis por causa da relação que eles mantém em cada sistema ou mundo. "Não parece que possa ocorrer que todos os possíveis existam, pois eles se impedem mutuamente"; "Deve-se, certamente, sustentar que nem todos os possíveis alcançam a existência... já que eles alcançam a existência obstruindo-se mutuamente. Todo possível exige existir e, portanto, chegaria a existir salvo se o impedisse outra coisa que também exigisse existir e que lhe fosse incompatível. Mas, nem todas as coisas que são possíveis per se podem existir juntas com as outras". "Porém, meu princípio é: tudo que pode existir e é compatível com outras coisas, existe. Porque a única razão para limitar a existência, para todos os possíveis, deve ser que nem todos são compatíveis". Todos os possíveis existiriam se todos fossem compossíveis entre si, se todos pudessem coexistir. "Júpiter, examinando-as antes do início do mundo existente, classificou as possibilidades entre os mundos e escolheu o melhor de todos". Se mundos possíveis são versões possíveis de uma mesma história, originada da variação dos fatos, sequências e continuidades, eles são ditos incompossíveis quando não podem se reunir em uma série única e co-existir simultaneamente em uma mesma versão. Para Leibniz nem todos os possíveis chegam a se atualizar, pois eles se intre-impedem. Nem todas as combinações possíveis podem existir conjuntamente. A totalidade das combinações entre possibilidades não é compatível entre si, por isso nem todas podem ser atualizadas. As combinações entre as possibilidades configuram séries diferentes. Uma determinada combinação entre possibilidades exclui outras. Não se trata apenas de possíveis que são incompatíveis entre si, mas de séries de possíveis que são incompatíveis entre si por possuírem diferentes índices de combinabilidade. Então, as diferentes possibilidades são separadas e distribuídas em mundos, em conjuntos completos. Para Leibniz todos os possíveis não podem coexistir, nem se articularem em uma série única.

Os mundos divergem em relação às suas séries e convergências, em relação às suas continuidades e simultaneidades. A compossibilidade se caracteriza pela continuidade, prolongamento e convergência de séries diferentes. Como o mundo é uma totalidade convergente e contínua serão compossíveis as séries de um mesmo mundo, e incompossíveis as séries de mundos diferentes. Será chamado compossível o conjunto das séries convergentes, contí-

nuas e prolongáveis que constituem um mundo e o conjunto dos indivíduos que expressam o mesmo mundo. Serão chamadas incompossíveis as séries que divergem e pertencem a dois mundos possíveis e os indivíduos que expressem cada qual um mundo diferente do outro.

A divergência implica continuidades diferentes ou a articulação diferente de séries de consequências organizando uma outra totalidade seqüencial e contínua e uma outra relação das partes com o todo. São incompossíveis diferenças de continuidade, de simultaneidade, sucessão e convergência das séries. Quando uma série, por princípio não pode se prolongar, continuar ou convergir com outra estas duas séries pertencem a articulações globais diferentes e portanto, são chamadas de incompossíveis. Se há continuidade ou simultaneidade e seqüência de alguma maneira, então há compossibilidade. Mas uma série diverge de outra quando seu prolongamento, seqüência e continuação são diferentes. Os mundos possíveis são descontínuos em relação aos outro. Há incompossibilidade quando há a divergência e descontinuidade entre as séries, quando há uma diferença de continuidade entre elas.

Uma série participa de determinada continuidade e convergência com outras séries e por isso é dita ser uma série de uma totalidade relacional determinada, de um mundo determinado. A compossibilidade se caracteriza pela continuidade ou prolongamento e pela convergência das séries de um mesmo mundo (ou mesmo pela continuação das séries convergentes). Serão chamados incompossíveis mundos que exprimem continuidades e convergências diferentes, portanto seqüências diferentes. A convergência é o encontro de seqüências ou séries diferentes e divergência a separação de seqüências diferentes, o que se chama disjunção. Mundos possíveis divergem em relação às suas séries e convergências, em relação às suas continuidades e simultaneidades. Em outros mundos possíveis existem outras convergências das séries e outras continuidades. Um mundo é dito incompossível com outro quando a continuidade e convergência de suas séries são diferentes das de outro. A descontinuidade é a condição da divergência das séries em um mundo e a condição de divergência com outros mundos. Ela significa uma diferença ou quebra de uma seqüência espaço-temporal e causal. Tal ruptura na seqüência implica outra continuidade em outro mundo.

Mundos possíveis são incompossíveis entre si, o que implica que não podem co-existir ou serem simultâneos. Suas séries são incompatíveis porque não podem se harmonizar, co-existirem na mesma seqüência e continuidade porque encadeiam seqüências alternativas diferentes, porque estão na origem de outras séries, de outras seqüências e continuidades e que organizarão outras articulações seqüenciais e outras consequências. A e B são incompossíveis porque articulam consequências diferentes. Tais seqüências diferentes serão separadas e distribuídas em mundos diferentes, em versões diferentes. O sistema de relações no qual A está inserido exclui B, porque incluído em outro sistema de relações.

Como as artes utilizariam essa idéia de mundos incompossíveis? A utilização é feita a partir da concepção de que talvez seja possível romper a interdição da incompossibilidade ou da

clausura e não relação entre os mundos. Trata-se da idéia da relação, interferência, comunicação, mistura, co- existência simultânea, interpenetração dos mundos possíveis incompossíveis numa mesma realidade. Como o filme opera com essa idéia de relação dos incompossíveis?

O filme opera com uma inter-relação entre séries incompossíveis. Tal idéia seria uma intuição de uma sugestão de Deleuze. Ele defende que os diferentes mundos que não podem coexistir, que os incompossíveis pertençam a um único mundo, que todas as séries de mundos incompossíveis estejam interpenetradas e sejam coexistentes. Sua pretensão é conceber um mundo único onde houvesse a mistura entre as séries que pertenceriam a vários mundos possíveis. Ele defende a mistura, coexistência, interpenetração e comunicação de incompossíveis, das séries que pertencem a totalidades seqüenciais determinadas diferentes:

Vê-se por que Borges invoca mais o filósofo chinês e menos Leibniz. É que ele desejaria, assim como Maurice Leblanc, que Deus trouxesse à existência todos os mundos incompossíveis ao mesmo tempo, em vez de escolher um, o melhor. Para Whitehead, ao contrário, as bifurcações, as divergências, as incompossibilidades e os desacordos pertencem ao mesmo mundo variegado. Num mesmo mundo caótico, as séries divergentes traçam veredas sempre bifurcantes; é um "caosmos", como se encontra em Joyce, mas também em Maurice Leblanc, Borges ou Gombrowicz.Trata-se do desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de incompossibilidades na mesma cena, ali onde Sexto viola e não viola Lucrécia, onde César atravessa e não atravessa o Rubicão, onde Fang mata, é morto, e não mata nem e morto.

Não se trata como em Leibniz de separar a infinidade de combinações entre os possíveis em totalidades diferentes, mas de mantê-las numa única série, trata-se de misturar as combinações. Em Leibniz há dois níveis de exclusão: 1- este mundo exclui outros possíveis e incompatibilidade ou exclusão recíproca dos possíveis em suas combinações em mundos possíveis: "Deus tendo feito a revista antes do começo do mundo existente, digeriu (distribuiu) os possíveis em mundos". Sem a repartição, os incompossíveis, ou todos os compossíveis estariam interpenetrados em Deus. Os incompossíveis manteriam uma relação entre si e, haveria uma continuidade entre eles. Se o Deus de Leibniz não repartisse por exclusão os acontecimentos incompossíveis interpenetrados, o que existiria seria todo o espaço das possibilidades contínuas entre si. Trata-se da inter-relação de mundos incompossíveis, da inter-relação de conjuntos de possibilidades incompatíveis, já que possibilidades são articuladas em séries, em seqüências, em determinada articulação e co-relação.

A RELAÇÃO ENTRE AS SÉRIES INCOMPOSSÍVEIS

David Lynch opera uma comunicação e inter-relação de séries incompossíveis misturando acontecimentos de séries de mundos diferentes. Uma comunicação de séries incompossíveis acontece quando há uma mistura entre seqüências alternativas

de acontecimentos, entre seqüências que se originariam ou que se seguiriam se tal ou tal fato acontecesse. O cinema de Lynch trabalha com a mistura e interpenetração destas seqüências possíveis. Ele põe em comunicação séries de mundos possíveis, produzindo uma narrativa que as embaralha. Trata-se da mistura de seqüências alternativas de acontecimentos, de seqüências que se originariam ou que se seguiriam se tal ou tal fato acontecesse. O cinema de Lynch trabalha com a mistura e interpenetração destas seqüências possíveis. Ele põe em comunicação séries de mundos possíveis, produzindo uma narrativa que as embaralha. A mistura das séries é feita na seqüência narrativa: dada uma seqüência de cenas não sabemos a série de mundo ou mesmo temporal a qual a pertence a cena. O modo de narrar, a narrativa seqüencial de cenas de séries diferentes produz uma descontinuidade nas histórias. O modo de narrar induz à não distinção do pertencimento das cenas a histórias diferentes, ou tempos diferentes, ou níveis de realidade diferentes ou a mundos diferentes. As duas histórias ou séries de mundos possíveis se interpenetram de possibilidades uma da outra. Outra estratégia de comunicação entre as séries é o estabelecimento de uma relação entre o que acontece em uma série e o que se passa em outra. É como se para entender uma história fosse preciso recorrer a elementos (possibilidades ou séries de possibilidades) de outras histórias (ou que pertencem a outras séries), já que o filme, para ser compreendido precisa ser visto como a relação de entre duas histórias onde elementos de uma forneceriam elementos para a explicação de seqüências da outra. Uma seqüência em Lynch não implica necessariamente continuidade narrativa da história que está contando. Assim, Lynch conjuga elementos de séries diferentes produzindo uma narrativa descontínua (o filme como um todo), mas sucessiva (enquanto efeito) do ponto de vista da relação entre os acontecimentos divergentes e descontínuos, que são narrados sucessivamente pela montagem cinematográfica. Temos, então, uma seqüência de cenas que parecem pertencer a uma mesma continuidade, mas que são cenas de mundos diferentes, de histórias diferentes, que às vezes são explicadas por esse procedimento, às vezes não. Há um efeito de continuidade na seqüência das cenas que pertencem a tempos diferentes. Acontecimentos de séries diferentes são narrados sucessivamente. Acontecimentos de séries diferentes são narrados sucessivamente. A comunicação entre as séries possui pontos de contato, que chamaremos de pontos vagos e lugares de passagem ou de comunicação entre os mundos. Tal comunicação é produzida a partir de rupturas psicológicas, "magia", de acontecimentos estéticos, de sonhos, delírios... mas é anunciada por elementos anômalos e implicam fenômenos diversos.

A COMUNICAÇÃO ENTRE OS MUNDOS INCOMPOSSÍVEIS:

A comunicação das séries de mundos possíveis diferentes é feita a partir do que Deleuze chama de precursor sombrio, de instância paradoxal, de anômalo, mas também a partir de objetos, frases, ruídos, personagens, acontecimentos. A colocação em comunicação de séries incompossíveis (rupturas de continuidade ou mesmo interpenetração de continuidades de mundos diferentes) implica pontos de bifurcação e fulgurações que ocorrem nas fronteiras, nas bordas, no intervalo das séries. Uma intercomunicação entre séries incompossíveis pode ser desencadeada a partir de uma catástrofe. Tal comunicação se manifesta em aparições, fulgurações (elétricas ou ígneas) que aparecem nas bifurcações das séries. O anômalo é algo que está à margem, na fronteira. O que se passa quando acontece uma interpenetração ou comunicação de séries incompossíveis?

Quando a comunicação é estabelecida entre séries heterogêneas, toda sorte de conseqüências flui no sistema. Alguma coisa passa entre as bordas, estouram acontecimentos, fulguram fenômenos do tipo relâmpago ou raio. Dinamismos espaço-temporais preenchem o sistema, exprimindo ao mesmo tempo a ressonância das séries acopladas e a amplitude do movimento forçado que as transborda. O sistema não se define somente pelas séries heterogêneas que o bordam, nem pelo acoplamento, ressonância e movimentos forçados que constituem suas dimensões, mas pelos sujeitos que o povoam, pelos dinamismos que os povoam...

Deleuze diz que mesmo entre os deuses, cada um tem seu domínio, sua categoria, seus atributos, e que a particularidade dos demônios é operar nos intervalos entre os campos de ação dos deuses, como saltar por cima das barreiras ou das cercas queimando as propriedades. Os saltos testemunham distúrbios, que se manifestam por catástrofes, epifanias, fulgurações elétricas ou ígneas que aparecem nas bifurcações das séries. O precursor é uma espécie de anômalo, algo que está à margem, na fronteira:

Vê-se que o Anômalo, o *Outsider*, tem muitas funções: ele não só bordeja cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir; como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga.

O precursor é uma espécie de anômalo, algo que está à margem, na fronteira produzindo a semelhança como efeito. Ele se desloca perpetuamente em si mesmo e se disfarça perpetuamente nas séries colocando-as em relação. O anômalo faz divergir as séries operando nos pontos críticos de acontecimento, de temperatura, de fusão, de congelamento, de ebulição, de condensação, de coagulação, de cristalização, nos pontos sensíveis de crise. O elemento que percorre as séries fazendo com que ressoem, se comuniquem e que comanda a todas as retomadas e transformações, a todas as redis-

tribuições deve ser definido como o lugar de uma pergunta: ou, ou, ou...? Mas, será que pode haver um agente que busca a semelhança ou a continuidade dos mundos, que impeçam sua divergência radical? Que busque a semelhança entre as séries de mundos diferentes? Não será este o papel do Cowboy no filme?

Proposta de organização do enredo: Uma moça sai do Canadá, sem talento (Diane); não consegue passar em um teste e conhece a atriz escolhida para fazer um filme (Camila); ela se apaixona por ela, é humilhada em uma festa, na qual chega levada por um carro, que passa pela *Mulholand Drive* (título original do filme). Antes de ir à festa ela expulsa Camila de sua cada, dizendo que não iria facilitar a separação pedida por Camila por causa de um suposto amante; após isso ela se masturba pára quando ouve um telefonema. Daí o telefone toca de novo e Camila a pergunta se ela não vai à festa. Na festa ela ouve que sua amante vai se casar com um diretor de cinema que ela viu beijando Camila em outro momento; ela vê uma moça loira beijando Camila e chora. Decisão tomada, ela encomendará o crime. O assassino está com uma agenda preta quando ocorre a combinação e entrega Diane uma chave dizendo-lhe que ela a encontrará quando o crime tiver já sido executado. Aparece uma garçonete chamada Betty. A cena do roubo da agenda: Ou o acidente que é falado nesta cena é de outra série ou há uma incompossibilidade temporal na cena da combinação do crime. Na segunda cena do filme aparece uma mulher 'sonhando', dormindo. Lá na frente, Diane acorda sob o chamado de uma mulher que presumimos ser sua amante e vemos a chave em cima da mesa de café. Em seguida, mas não na seqüência, ela aparece fazendo café e tendo uma visão. É difícil compreender as seqüências da máquina de café e suas conseqüentes inserções temporais. Ele, então, aparece chorando à noite e tem a visão de dois velhos e se suicida. Mas, como Camila morreu? Quem aparece morta? A primeira série seria o sonho de Diane, de como ela seria talentosa, de como passou no teste, mas não fazendo o teste principal, de como seria sua relação somente com sua amada, sem interferência exterior. O problema é explicar qual é o significado da aparição de Rita e encaixa-la no enredo da "realidade" da segunda série. Será por causa dela que Diane (no caso Betty) não fez o teste principal, o contrário da segunda série onde ela fez e não passou. Nesta série Camila, que é loira, é uma atriz medíocre indicada pelos chefões de Holywood. Então, o problema é saber quem é Rita, o que as leva a uma busca; no café onde conversam aparece uma garçonete de nome Diane e o que as levam a Diane Selwyn, que descobrem estar morta. Diane da segunda série sonha com sua própria morte? Rita tem um sonho e pede a Betty para irem a um lugar, o Club Silencio. Rita sabe espanhol porque Camila na segunda série sabia? No clube há um ritual estético e descobre-se que tudo não se tratava senão de uma ilusão. Então, o filme sofre uma ruptura narrativa e Betty some. Não se pode permitir a incompossibilidade, só em casos muito raros. Um pequeno problema: como organizar os telefonemas temporalmente? Quem é Rita?

Rita é uma pessoa, uma identidade vaga. Ela poderia ser identidades diferentes. É também uma contraparte de outras várias identidades. Mas a junção do conceito nos permite pensá-la como alguém muito ou mais semelhante a uma possibilidade identitária de uma pessoa, enquanto noção vaga, que poderia ser X ou Y. Assim, também, Diane é uma contraparte de uma possibilidade. Vamos ver. Rita: ela pode ser uma possibilidade de Diane (uma atriz medíocre, insegura, que não aceita a separação) da segunda série já que ocupa seu lugar no carro no começo do filme, está com o dinheiro do assassinato e com a chave (?). Como a Diane da segunda série se suicida, quando elas vão à casa de Diane, na primeira série e as duas (ou pelo menos Rita) sente a morte e, a atriz possui um corpo parecido com o seu e talvez seja loira, ela parece se reconhecer enquanto a que morreu. Rita poderia ter sido a Diane da segunda série que se suicidou. Ela pode ser também a Diane da segunda série porque revelou sem talento para a encenação que treinaram, ela e Betty, na primeira série. Ela também pode ser a Camila da segunda série (a morena), aquela que vai morrer por causa de ciúmes, já que no começo do filme está apontada uma arma para ela. Ela pode ser Camila da segunda série, também, porque é a mesma atriz que a representa na segunda série. Ela também pode sê-la porque parece que aprendeu uma língua estrangeira quando fez o filme que a lançou como atriz na segunda série. Ela poderia ser ainda Camila porque se torna amante de Betty na primeira série que é Diane (a mesma atriz) na segunda série. Ela é, então, não apenas uma pessoa, uma identidade vaga, e uma contraparte da Camila loura da primeira série, mas uma contraparte (o que é mais semelhante em outro sistema a alguém) de uma possibilidade (identidade vaga) de Diane. Ela é a mais semelhante na primeira série de uma possibilidade de Diane. (Um outro detalhe que a aproxima mais de Diane é o fato de ter reconhecido este nome na garçonete da primeira série).

Betty é uma contraparte de uma possibilidade de Camila da segunda série, a Camila vencedora. Ela é, também, a mesma coisa de Diane da segunda série, já que é a mesma atriz e, poderia ter sido Camila da segunda série ou uma Diane da segunda série como atriz vencedora. Poderia ter sido uma garçonete já que ela é sua contraparte restrita. Numa série ela se chama Diane e na outra Betty. Poderia ser também Rita, porque, enquanto Diane reconheceu o nome Betty na garçonete. Ela é uma contraparte de Diane da segunda série porque se apaixona por Rita na primeira série, mas nesta série ela é uma atriz talentosa. Ela, é ainda Diane da segunda série porque na sua bolsa se encontra a chave da segunda série. Ela, ainda poderia ser Rita porque está no carro na segunda série, como Diane, repetindo diferencialmente a cena do início do filme. Betty é uma contraparte da possibilidade de Diane e Camila da segunda série, da Rita da primeira série e da garçonete. Diane é a uma contraparte de uma possibilidade de Betty da primeira série, uma atriz medíocre. Também de Rita que está no carro do início do filme. Podemos dizer que David Lynch produziu uma narrativa que produziu uma comunicação e relação tal entre dois mundos possíveis que nos faz perdermos nas brumas do

simulacro e talvez percebermos que Camila-Rita-Diane-Betty são duplos de si mesmas. Rita e a pessoa que morre na primeira série são de mundos diferentes e, não sabemos com certeza se elas não são a mesma e única pessoa que se divide ou se multiplica no conflito trágico do encontro amoroso.

Podemos definir a estética da incompossibilidade como uma maneira de contar algo misturando, interpenetrando, fazendo co-existir, tornando simultâneo, pondo em comunicação e relação as variações incompossíveis (o que chamaríamos de simulacro aplicado ao campo do possível, quer dizer, do incompossível), ou mesmo as séries interpenetradas, simultâneas, e em relação (pois, poderíamos ter um relato verdadeiro de incompossibilidades em relação). O que interessa é a simulação já que não nos permite fazer as distinções entre os incompossíveis. Uma narrativa incompossível implica conceber as possibilidades a partir de sua combinação improvável e que incompossíveis podem ser relacionados. Existem representações de objetos, situações, relações, mundos e "realidades" fantásticos, incompossíveis e de sua junção. E existe uma narração que as faz ser coexistentes e interpenetrados, fazendo-nos perder a referência. Contar de maneira simulada (misturando, interpenetrando, fazendo coexistir, tornando simultâneo, pondo em comunicação e relação incompossibilidades) algo como incompossível ou contar algo incompossível, tal é o tipo de arte que nos interessa. 2- uma narrativa simulada sobre mundos possíveis, sobre variações possíveis de um mundo; 3- narrativa simulada sobre versões incompossíveis, tal narrativa é que interpenetraria, misturaria, tornaria simultâneo e coexistentes tais versões (versões compossíveis são versões que permitem integrar num todo, séries que divergem, significa encontrar uma maneira de resolver a divergência, o que difere de uma visão que relaciona e faz coexistir divergências, simulando sua existência conjunta, incompossíveis, porque implicam totalidades diferentes). A herança contemporânea e estética do conceito de mundos possíveis de Leibniz é a concepção da coexistência, inter-relação e simultaneidade de mundos incompossíveis.

Tais sistemas incompossíveis são postos a existirem em conjunto quando são postos em comunicação por David Lynch. Tal uso do conceito é feito a partir da produção de simulacros que deixam de operar no âmbito da relação verdadeiro/falso, original/cópia, modelo/imagem para operarem no âmbito da relação entre os possíveis, da relação entre o real e o possível, entre os incompossíveis e mesmo entre o real, o possível e o impossível.

CONCLUSÃO:

David Lynch opera com a idéia de mundo possíveis, com a constituição de versões possíveis de uma história, que são intercaladas, havendo uma mistura de séries dessas versões (mundos), onde uma versão ou Série é compreendida a partir da outra, onde encontramos sequências que para serem entendidas devem ser remetidas a sequências de outras séries, melhor dizendo, onde as séries de uma versão devem ser, para serem entendidas, remetidas a outras séries de outras versões; e, onde não sabemos qual é a versão ou história de referência. Para relacionar as versões numa mesma narrativa, Lynch produz cisões, rupturas na narrativa (em outro lugar, histórias dentro de outras histórias), uma comunicação entre os mundos possuindo uma teoria da comunicação entre eles, entre suas séries. Ele usa o procedimento de construção de identidades vagas, onde há sempre um lugar vazio que pode ser ocupado por uma identidade; o procedimento de narrar seqüencialmente elementos descontínuos que pertencem a outras séries de outra versão, ou de tempos diferentes de uma versão. O efeito de tudo isso é uma abertura narrativa onde podemos concatenar ou conjugar as séries de mundos, mas sempre havendo séries e acontecimentos que não convergem e, séries de outras versões onde existem acontecimentos vagos, ambíguos, que não sabemos a qual séries pertencem.

Quando ocorre uma variação contrafactual o sistema adquire outras configurações. A vítima se torna o criminoso, o traído, o traidor, adquire-se outras funções, lugares, personalidades, outros encontros são produzidos e há outros desencontros. Os caminhos se diversificam, as pessoas trocam de identidade. Após a ruptura narrativa provocada pelo que acontece no teatro ocorre uma variação identitária e o lugar das personagens se metamorfoseia. Mas há lugares vazios... É preciso saber quais são os pontos relevantes onde ocorrem estas variações contrafactuais, que acarreta a metamorfose das identidades. O filme trabalha com duas séries: a série Betty e a série Camilla. David Lynch produz uma comunicação, intercalação ou mesmo uma interpenetração e mistura de séries incompossíveis, de séries de possíveis que não podem coexistir. O filem trabalha com duas séries de mundos possíveis diferentes e não com a relação sonho e realidade, que seriam duas séries diferentes. É preciso escolher um começo do filme e montar a narrativa. No filme uma série não pode ser compreendida sem a outra, mas aí aparece o problema: como saber qual série é a principal e qual é a derivada? Este será um dos motivos para não trabalharmos com as séries sonho e realidade. Parece, que os mundos possíveis não são fechados em si mesmos mas se inter-relacionam. No filme temos duas histórias possíveis que se comunicam.

REFERÊNCAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÒTELES. *A Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

AUBRON, Hervé. *Mulholand Drive de David Lynch*. Paris: Yellow Now-Coté Filmes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.

LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne: 1956.

_____. *Discours de Metaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1957.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, São Paulo: Papirus, 2000.

Arte e crueldade: Uma reflexão sobre a criação artística a partir de Nietzsche

Gilson Motta

1 - INTRODUÇÃO

O tema deste ensaio é Arte e Crueldade. Iniciei a reflexão sobre este tema em 1996, durante a elaboração de minha tese de Doutorado, chamada "Crueldade e criação: uma análise da criação artística a partir de uma interpretação da noção nietzschiana de crueldade". Passados cerca de 10 anos após a conclusão deste trabalho, propus-me a retomar o tema a fim mesmo de reavaliar algumas hipóteses que aí foram lançadas e para estabelecer uma ligação mais direta entre ele e as práticas artísticas contemporâneas.

À primeira vista, talvez este tema pareça ser não somente redundante, posto que, de um lado, as representações de dor e sofrimento sempre se fizeram presentes na história da arte, na tragédia grega, nas artes cristã, barroca e romântica, chegando ao expressionismo e ao expressionismo abstrato. De outro lado, no que ser refere à arte contemporânea, a crueldade também se tornou um lugar comum, seja pelas práticas teatrais derivadas da teoria artaudiana do teatro da crueldade, seja pela *body art e a performance,* como é o caso de Marina Abramovic, Rudolf Schwarskogler, Gina Pane, Orlan, e mais recentemente, pelo trabalho de Guillermo Habacuc Vargas, que em 2007 e 2008 colocou um cão abandonado numa galeria de arte, deixando-o morrer de fome e de sede. A relação sempre instigante entre a dor e a criação artística se torna cada vez mais vazia no momento em que a obra de arte se vê transformada em objeto de consumo e onde as práticas artísticas exploram cada vez mais a tecnologia, deixando de lado a subjetividade e a expressão. Além disso, o tema também se mostra inadequado para os tempos atuais, onde a extrema violência do cotidiano se funde a uma constante busca de saúde, bem-estar e felicidade. Para completar o quadro, num momento em que uma constante preocupação com o Outro se faz sentir, apesar da persistência de diversas práticas políticas, econômicas e culturais que continuam a promover a exploração, o sofrimento e o extermínio, torna-se um contrasenso pensar em crueldade, enquanto disposição que se constrói pela obtenção do prazer a partir da dor e do sofrimento do outro.

Deste modo, qual o interesse em discutirmos a relação entre arte e crueldade? Talvez possamos começar pensando naquilo que não queremos explorar nesta relação. Não é minha intenção analisar as inclinações para as perversões, presentes em certos criadores, nem a relação entre agressividade e sublimação como fundamento da arte[1], nem a teatralização do sofrimento presente em certas experiências contemporâneas[2], nem tampouco a um estilo[3]. Em suma, a relação entre a arte e a crueldade não se resume, por conseguinte, nem à identificação de traços de violência na obra de arte e nem tampouco à inversão dos valores operada na Modernidade, que tende a elevar a categoria do "feio", do "mal", do "grotesco" à condição de Belo. A partir desta delimitação, parece-nos que não resta nenhum campo para a abordagem do tema. Ora, é exatamente neste momento que a reflexão nietzschiana parece ser interessante de ser retomada, na medida em que Nietzsche propõe um sentido ético-estético para a crueldade.

2 - O CONCEITO DE CRUELDADE EM NIETZSCHE

A noção de crueldade se encontra em diversos textos de Nietzsche[4] e possui um significado preciso, isento de polêmicas, pois o próprio filósofo esclarece, em *Ecce Homo*, o sentido de sua tese: "A crueldade [em *A genealogia da moral*] é pela primeira vez revelada como um dos mais antigos e indeléveis substratos da cultura"[5]. A crueldade apresenta-se como um instinto integrante da natureza humana e como fundamento da civilização, caracterizando-se como um prazer de ver ou de se fazer o mal. Enquanto tal, em Nietzsche, a crueldade, tanto pode ser um instrumento de crítica à Moral, que é vista como uma crueldade sublimada, como um modo de afirmação da vida, mostrando-se como um traço característico de um tipo superior.

Ambos sentidos estão relacionados porquanto, para Nietzsche, é a tentativa de se negar o sofrimento essencial à vida que torna o ser humano cruel, um ser que extrai sua potência

1 A Psicanálise parece confirmar a presença de um vínculo entre arte e crueldade, basta lembrarmos a relação entre os processos criativos e a agressividade, relação na qual a obra de arte mostra-se como uma sublimação dos impulsos instintivos. Lembremos ainda o ensaio "Escritores criativos e devaneios", onde Freud nota que é próprio da atividade artística a possibilidade de proporcionar prazer através de situações não prazerosas e até mesmo penosas. Cf. FREUD, Sigmund. "Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci"; "Escritores criativos e devaneio" IN *Obras Completas*, Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

2 Refiro-me às práticas performáticas que usam o corpo como suporte e que tendem a fazer uso de violência, como auto-flagelação, perfurações, ferimentos, mutilações, entre outros, provocando repulsa ou, de modo contrário, estimulando no espectador a disposição para a prática de atos cruéis com os performers.

3 Segundo René Huyghe, algumas formas artísticas conteriam um traço de agressividade em termos estilísticos, temáticos e formais, construindo "equivalências visuais da crueldade", como seria o caso de Grünewald e Dürer, assim como de Francis Grüber e Bernard Buffet como pertencentes àquela que seria denominada de "arte cruel". Cf. HUYGHE, René. *L'arte et l'âme.* Chapitre Premier, 2, Paris: Éditions Flammarion, 1960.

4 O essencial sobre a noção é dito em Aurora, §§ 77 e 113, nos aforismos 229 e 230 de Para além do Bem e do Mal e, sobretudo, na Segunda Dissertação de *A genealogia da moral*. De uma maneira indireta, mas não menos essencial, a noção está presente em *Assim falou Zaratustra*, pois a crueldade é mesmo uma das qualidades do criador. Os textos que evidenciam este fato com maior precisão são: "Da via do criador", "As ilhas bem-aventuradas", "Dos compassivos", "Da auto-superação", "Das antigas e novas tábuas".

5 NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo, "A Genealogia da Moral", São Paulo: Max Limonad, 1985, p 138.

da dor. Pelo contrário, a assunção da crueldade da vida tornaria o homem criador, pois este compreende que toda elevação da vida exige a dor, exige um sacrifício superior. É somente a partir de uma disciplina rígida, de uma determinação implacável que se torna possível produzir novos valores, novas interpretações da vida. É esta determinação, esta ausência de compaixão com o que já não corresponde a uma afirmação, esta submissão à necessidade da vida que Nietzsche chamou de dureza. "Todos os criadores são duros"[6], afirmará Zaratustra. É esta compreensão da crueldade enquanto "dureza", "rigor" que permite uma aproximação entre a teoria de Nietzsche e a criação artística. Neste sentido, a compreensão nietzschiana da arte e do artista trágicos comportaria uma afirmação da crueldade, enquanto apreensão da essência da vontade de poder e do mundo dionisíaco. Segundo Eugen Fink, "Na arte trágica, o inquietante e doloroso, o perigoso e o mal, o abismo de sofrimento são vividos e aceitos como prazer profundo"[7].

Em sua vertente crítica, o conceito de crueldade funciona para Nietzsche como um modo de "desmascaramento" dos ideais metafísicos. Em minha tese, busquei mostrar como Nietzsche buscará interpretar a principal produção artística do século XIX, isto é, aquilo os principais ícones da arte moderna, sob o signo da crueldade espiritualizada, do ideal ascético manifestando-se na arte. A posição combativa em relação aos valores estéticos vigentes se funda no argumento de que eles refletiriam os valores morais: a beleza pode aparecer como desinteresse ou como renúncia, correspondendo ao ideal do sacrifício de si, e ainda como uma afirmação do feio, refletindo o niilismo, a derrocada dos valores superiores. Daí o fato de Nietzsche articular sua crítica em três direções:

1) A tendência de o artista querer ser também filósofo, revolucionário, moralista e homem religioso, ou seja, a tendência da arte de colocar-se para além de si mesma, como ocorre no Romantismo. Aqui, o alvo de Nietzsche é, sobretudo, Richard Wagner, na medida em que este configuraria o protótipo do artista moderno (artista-filósofo-revolucioário-religioso-moralista). A música wagneriana conteria o ideal ascético em sua plenitude, não somente por desviar-se de si, por tentar ir além de seus limites, denunciando assim sua própria impotência, mas sobretudo, por ser marcada pela busca da redenção ou salvação. Esta busca testemunharia um modo de sofrer que seria essencialmente romântico: o sofrer de um empobrecimento vital. A arte de Wagner extrai sua força da impotência, do ascetismo[8]: o empobrecimento vital culmina com a salvação, a renúncia à vida, enquanto que o prazer decorre justamente da impotência e da renúncia. É neste sentido que Nietzsche qualifica como crueldade o prazer que o espectador extrairia de um espetáculo wagneriano: "(...) a wagneriana que, de vontade suspensa, deixa-se tomar por Tristão e Isolda – o que todos eles apreciam e procuram beber

6 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, "Dos compassivos".trad. Mario da Silva, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

7 FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. p. 215.

8 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. "Nietzsche contra Wagner" *IN O caso Wagner*, Porto: Rés-Editora, Ltda. [s.d.].

com misterioso ardor, é a poção bem temperada da grande Circe 'crueldade'"[9].

2) A teoria da "arte pela arte", a afirma a "autonomia da arte", isto é, a independência da arte em relação à moral. Nietzsche dialoga aqui com a filosofia kantiana e com artistas como Theophile Gautier e Flaubert. A teoria da "arte pela arte" tinha como meta conter os excessos da arte romântica, libertando-a de toda tendência moral, do sentimentalismo e da pretensão de ser algo além de si mesma. A arte bastaria a si mesma, qualquer ideologia que se adere a ela tende a mascará-la. A forma e a beleza conteriam em si uma verdade e uma moralidade superior que não saberiam ser reduzidas a nenhuma doutrina externa. Nietzsche parece estar de acordo com esta intenção desmoralizadora da teoria da "arte pela arte"[10], contudo, esta inimizade denunciaria ainda "a potência preponderante do preconceito" : "Quando se exclui da arte o objetivo de moralizar e de melhorar os homens, não se segue daí que a arte deva ser absolutamente sem fim, sem objetivo e desprovida de sentido"[11]. A arte não pode ser desprovida de sentido já que ela se mostra como um "estimulante da vida", ela exprime um "desejo de vida". Neste sentido, a tentativa de retirar da arte todo e qualquer sentido e propor um culto exclusivo da beleza revelaria, na verdade, um profundo ódio ou desgosto pela realidade, o pessimismo estético.

3) A inversão dos valores estéticos. O alvo de Nietzsche é Victor Hugo, Baudelaire, Lautreamont e Émile Zola. Nietzsche critica o empreendimento de fusão do "feio" ao "belo" realizado pela arte moderna e que obedece a uma dicotomia de valores. A tendência a querer pôr sua natureza a nu, revelando a "fera", a "besta" que nela adormece, tentando dissecar sua própria alma, revelando cada vez mais um grau inferior, no qual se esconde o terrível, o monstruoso seria, no fundo, um prazer cruel. O prazer de escavar e dissecar, em sua própria alma, uma dimensão subjacente que é tida como feia, já implica uma pré-compreensão do bem, do mal, do belo e do feio. Este prazer, que se assemelha a uma exploração psicanalítica do subconsciente, envolveria assim a crueldade. Trata-se da mesma má consciência que, com sua "crueldade de artista", busca descobrir as fontes da dor (repressão, instintos recalcados, perversões, a morbidez, etc), quer dizer, achar um responsável para ela para então amaldiçoá-la ou celebrá-la, de modo a libertar-se da dor. Assim, boa parte da literatura moderna encontra na dor a sua fonte criadora.

O que se observa assim a partir destas três direções da crítica nietzschiana é que todo o Modernismo estaria de certa forma, condenado pelo filósofo. Em todos os casos, o signo daquilo que seria a "fraqueza", a decadência, parece contaminar a arte. A arte moderna estaria assim presa a um "sistema de crueldade", marcado por diversas formas de renúncia à vida: o ideal ascético, o niilismo, a morbidez, a emergência do feio, entre outros.

9 NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*, § 229, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.136.
10 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos*, "Devaneios inatuais", § 24., São Paulo: Hemus, 1984.
11 Idem, ibidem.

3 - O SENTIDO POSITIVO DA CRUELDADE EM NIETZSCHE

A relação entre crueldade e arte se funda na compreensão da vida como criação. Em Nietzsche, a noção de crueldade resgata uma disposição ativa, própria ao criador e, como tal, aponta para uma ética-estética, caracterizada pela afirmação da dor como fator constitutivo da existência. É a partir da dor que se dá a transfiguração da existência: transformar-se é sofrer. Crueldade é a dureza, isto é, a ausência de compaixão que permite destruir o já estabelecido, a forma, em prol do devir, da transfiguração da vida. Assim, o foco recai aqui na disposição do artista em relação ao obrar: a crueldade está presente na paixão do artista; no desenvolvimento de um talento; na recusa à facilidade das soluções formais; na afirmação da dificuldade como um estímulo para o obrar; no modo como a obra adquire o caráter de um imperativo, sujeitando o artista. É este fenômeno que caracteriza o *ethos* do criador.

O vínculo entre crueldade e criação é sugerido por Nietzsche em pelo menos três textos. Num dos aforismos destinados à obra *Vontade de potência*, a crueldade é vista como um dos elementos principais do estado estético, que consiste na capacidade de transfiguração das coisas: "Sobretudo, é necessário considerar três elementos: o instinto sexual, a embriaguez, a crueldade, - todos três pertencem a mais antiga alegria de festa no homem, dominando igualmente o "artista" em sua aurora"[12]. Já no aforismo de número 8 das "Considerações extemporâneas", de *O crepúsculo dos ídolos*, ao enumerar as formas de embriaguez, Nietzsche refere-se a uma "embriaguez da crueldade"[13]. Nos cantos "Dos compassivos" e "Das antigas e das novas tábuas, 29" de *Assim falou Zaratustra*, sem se referir explicitamente à atividade artística e ao conceito de crueldade, Nietzsche diz o que seria essencial para compreendermos a referida relação: "todos os criadores são duros". Dureza é sinônimo de crueldade. Criadores são aqui não somente os artistas, mas o homem em sua essência que, enquanto espírito criador, visa a incessante dinâmica de auto-superação, o que implica a constante transformação dos estados consolidados. Criador é aquele que se identifica à vontade mais profunda da vida: o auto-superar-se. Superar-se é também se libertar de todas as representações metafísicas[14]. É somente a disposição da crueldade que possibilita a realização desta mesma vontade, pois a compaixão, enquanto vontade de conservação, seria uma disposição inapta para tal fim. A relação entre crueldade e criação encontra-se bem definida em Nietzsche. Resta-nos agora questionar a possibilidade de aplicação deste princípio à criação artística. Para tanto, tomarei como ponto de partida justamente uma idéia que se revela contrária àquelas que fundamentam o a arte moderna e seu "sistema de crueldade", a saber, a ausência de liberdade do criador.

12 NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 361, *La volonté de puissance*, Paris: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1991. (Classiques de la Philosophie).

13 NIETZSCHE, Friedrich. *Le crepuscule des idoles*, IX, § 8. Paris: Garnier Flammarion, 1985.

14 FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*, p. 95. "No modo de ser do criador Nietzsche decifra as características da vida em geral. O criador torna-se o olhar penetrante na natureza viva do ser terrestre liberto de todas as representações metafísicas transcendentais".

4 - A CRIAÇÃO COMO AUSÊNCIA DE LIBERDADE

Se lembrarmos de artistas como Aleijadinho, Miguel Ângelo, Van Gogh, Pablo Picasso, Jackson Pollock, entre outros, notaremos que estes trabalharam como que submetidos a um jugo, numa intensa dedicação. Como explicar uma tal dedicação obsessiva que parece revelar um manancial inesgotável de forças? O que impulsiona tais homens e que, assim impulsionando, os faz vítimas de seu próprio talento? A resposta é: a paixão, quer dizer, a capacidade de sofrer. Trata-se, na verdade de estar a serviço de uma grande paixão, de uma causa que supera todas as contingências, de uma força implacável que a tudo oprime, sem deixar ao artista a possibilidade de escolha.

O tema da ausência de liberdade do criador aparece desde "O Estado entre os gregos". Neste texto, que visa criticar o valor que a Modernidade atribui ao homem e ao trabalho, Nietzsche revela que a dignidade só pode pertencer ao homem que se coloca como instrumento. O homem só apresenta alguma dignidade quando o trabalho se lhe impõe como uma necessidade, de modo que o indivíduo passa a ser um instrumento para a realização de uma obra que o transcende. "Mas, quando nele se exerce a força imperiosa do instinto artístico, lhe é necessário criar e se submeter a esta necessidade do trabalho"[15]. Isto é, o homem vem a ser na submissão a uma violenta necessidade, que se mostra como um impulso irresistível à existência: o devir. Ao submeter-se a esta força para criar uma obra de arte, por exemplo, o homem perceberia uma "verdade cruel"[16], isto é, que a cultura repousa sobre um fundamento terrível: o objetivo mais elevado da existência exige como condição prévia, o sofrimento, o aniquilamento da liberdade individual. Nietzsche extrai um princípio ético destas conclusões: "(...) o homem em si, o homem em geral não tem nem dignidade, nem direitos, nem deveres. Ele só pode justificar sua existência enquanto um ser absolutamente determinado a servir a objetivos de que ele não tem consciência"[17].

Embora este tipo de concepção do ser humano possa facilmente se adequar a ideologias de caráter totalitário – e isto se deu com o pensamento de Nietzsche – é importante lembrar que a perspectiva nietzschiana é essencialmente avessa ao totalitarismo na medida mesmo em que toma como modelo a atividade artística.

A arte exige a atividade, uma constante pré-disposição a doar-se, diferente da atitude contemplativa. Mas, além disso, a própria atividade contém em si mesma - independente de seu conteúdo - a capacidade de proporcionar uma elevação do sentimento vital. A atividade desperta imediatamente no sujeito a consciência desta elevação. Esta transformação ocorre involuntariamente: ao agir, o sujeito sente-se potente, sente sua força elevar-se. Quando ocorre a unidade entre o querer e a atividade, a sensação de prazer, de aumento

15 NIETZSCHE, Friedrich. "L' État chez les grecs" *IN La Philosophie à l' époque tragique des grecs*. Paris: Gallimard, 1975.
16 id. ibidem.
17 id. ibidem. p. 190.

de forças, torna-se mais intensa. Assim, dá-se um jogo recíproco, onde a vontade estimula a atividade e vice-versa. Por um lado, as resistências, os obstáculos, as dificuldades passam a se mostrar como estímulos, sendo afirmados como necessários para a realização da atividade. Por sua vez, o próprio ato de vencer ou de superar estas resistências traz um aumento do sentimento de potência; por outro lado, é somente pelo fato de querermos superar um tal obstáculo que ele se mostra como um estímulo. Nota-se assim que a relação entre atividade e vontade nos lança no interior de um círculo, pois se o valor da atividade relaciona-se à capacidade dela estimular a vontade, é somente no interior da atividade que a vontade revela sua essência como autopotenciação. A vontade possui o poder de potenciar a si mesma: aquele que quer aumenta aquilo que seria a sua força de vontade[18]. O esforço criador da vontade eleva-a sempre acima de si mesma. Esse aumentar é mesmo a essência da vontade de poder.

Assim, é cumprindo este duplo estatuto que a obra parece coagir: ela pré-orienta, sob a forma de um estímulo, e convoca o sujeito a inscrever sua ação no espaço e no tempo. É de acordo mesmo com o conteúdo da atividade que este estímulo-convocação tende a aumentar o seu grau de necessidade. É a transformação do estímulo-convocação em necessidade absoluta, em determinação implacável que Artaud chamou de vida, de crueldade. Devido à natureza da força ser a exteriorização e a da obra de arte ser – para Nietzsche – o ato de comunicar um estado afetivo sob a forma de uma linguagem, ocorre então que, para o artista, esta necessidade parece se revelar como algo que se origina da própria interioridade. A ausência deste apelo oriundo da interioridade impossibilita a obra; sem ele não há coação. O artista é determinado por um dever de comunicar: o que ainda não foi expresso parece tentar o pensamento, querendo violar os seus limites para se tornar passível de comunicação. A arte forja uma outra linguagem, ela dá expressão ao que aspira a ser, transmuta o espírito em forma. Segundo Paul Klee, a noção de "provocação" designa a pré-história do ato criador. A história da obra é representada como uma "faísca saída misteriosamente de não se sabe que região e que inflama o espírito, aciona a mão e, se transmitindo como movimento à matéria, torna-se obra"[19]. Esta transmutação se dá numa estrutura onde a noção de livre-arbítrio não tem lugar: o criador deve acolher esta provocação sem deliberar, sem perguntar sobre o sentido último desta provocação. A paixão do criador é a tentativa de conhecer o sentido deste impulso, pois é justamente por desconhecer "quem quer" que o artista sofre, conforme lamente Miguel Angelo: "Ó Deus! Quem mais do que eu pode mais dentro de mim?"[20].

18 Cf. NOHL, Hermann. *Introduccion a la Ética: Las experiencias éticas fondamentales*, Fondo de Cultura Economico, Mexico, 1952.

19 KLEE, Paul. "La philosophie de la création" *IN Théorie de l' art moderne,* Génève: Gonthier, 1975, p. 59.

20 ÂNGELO, Miguel. *Poesias*, XLIX, C. 1504-1511. Apud. ROLLAND, Romain. *A vida de Miguel Ângelo,* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 34.

O tema da inspiração ilustra esta idéia de provocação e aceitação. Consideremos um depoimento de Chico Buarque de Hollanda, onde se nota a conciliação entre o caráter involuntário da inspiração e a necessidade da ação, da atividade:

Existe um momento em que acontece uma coisa inexplicável, em que você cria uma imagem ou uma melodia quase independentemente da sua vontade. Isso se pode chamar de inspiração. Alguma coisa que você não sabe explicar como surgiu. É um primeiro momento, que depois vai além. O resto aí é trabalho. Você tem que fazer alguma coisa à altura daquele primeiro momento. Conscientemente. Não é tudo um sonho, uma coisa em que se fica esperando baixar um santo [21].

A inspiração autêntica se dá no interior da atividade criativa. "Atividade" não significa apenas o período onde se trabalha efetivamente na obra. O artista, mesmo nas horas de repouso, está sintonizado com sua obra, isto é, com aquela substância indefinida que busca se manifestar: o artista está sempre em alerta e aberto à mensagem do ser. A inspiração é um momento do processo criativo: o momento em que uma solução se revela, onde um tema se propõe, onde o entendimento se faz. Como tal, a inspiração é um momento de iluminação que, por ultrapassar as categorias lógicas ou racionais, à previsibilidade, identifica-se aos processos intuitivos. É devido a esta identificação que o momento inspirado aparece para o artista como algo involuntário ou que "quase" independe da vontade. Podemos dizer que a inspiração é o momento em que a substância indefinida aproxima-se do reino da forma, impondo sua necessidade de ser. É somente então que a obra coage, ditando sua lei ao artista. O artista aparece assim como o instrumento da obra, como aquele que atende aos seus desígnios. Assim, é somente após um período de longa elaboração, e até mesmo de uma aplicação extrema, que a solução de um problema pode se apresentar. Por outro lado, é somente pelo fato de o artista estar sempre em estado de alerta, atento às mensagens do ser, que ele pode receber a inspiração, isto é, ser provocado.

Segundo o depoimento de Chico Buarque, o fundamental reside no fato de que, não basta "ser provocado", mas sobretudo ir além da provocação, transformando-a em gesto. O depoimento do poeta-compositor é exemplar posto que afirma a interdependência entre o dom e o esforço, entre a participação do inconsciente e do consciente. Assim, a criação da obra poética tem como uma de suas característica a relação com este momento ou instante original, que possui algo de impalpável e inexplicável, pois não se limita às relações de causa e efeito: a inspiração ocorre quase que sem causa, é um acaso, algo súbito que se apodera do artista e o conduz, orienta-o, ditando uma espécie de cadência. Este fato aponta ainda para a experiência da circularidade temporal própria à criação poética: o ir adiante é sempre um ir para trás, na medida em que envolve o "estar à altura" do lance inicial. Estar à altura significa:

21 HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista ao *Jornal do Brasil*, 6 de novembro de 1998 (Caderno B). Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.

manter a força do momento inicial, permanecendo na elevação, no sentimento de potência que o momento inicial proporcionou. Permanecer na elevação é manter a força da alteridade, daquilo que, repentinamente, propiciou uma realização. Trata-se de se manter uma tensão, suportando-a e esgotando-a. É deste modo que se dá a transfiguração da força inicial em forma. O estado afetivo que se mostrou como o motivo da obra - o momento originário, que ilumina - se esgota no obrar. Esgotar é levar o acaso às últimas conseqüências. É esta capacidade de manter a força que caracteriza mesmo a potência. A arte se mostra como um exercício de poder, onde o fundamental é manter a força original que motivou a obra.

É este fenômeno que Fayga Ostrower denominou de "tensão psíquica". A tensão psíquica é aquilo que possibilita a renovação constante do potencial criador. Esta tensão acompanha todo o fazer e se transmuda em forma física, isto é, ela estrutura e expressa. A própria tensão psíquica é passível de elaboração. "Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e poder manter a tensão psíquica, não simplesmente descarregá-la. Criar significa poder sempre recuperar a tensão, renová-la em níveis que sejam suficientes para garantir a vitalidade tanto da própria ação, como dos fenômenos configurados"[22]. Este estado de tensão poderá durar dias, meses ou anos. Mas ele não é a retenção de um dado específico, pelo contrário, ele é renovado de acordo com outras experiências extraídas do cotidiano, ele absorve uma série de experiências e canaliza-as para uma determinada obra. A inspiração é somente o impulso inicial, ela não elabora, seu caráter súbito exige que se mantenha com ela uma relação de resgate pela memória. A obra só acontece com o esforço e este esforço é o que faz sofrer, pois, do ponto de vista fisiológico, a dor relaciona-se com a tensão e a contenção dos nervos, envolvendo uma mobilização de forças a fim de uma reestruturação. É neste sentido que a dor, o sofrimento são fatores essenciais à criação: sem dor não há alegria. Esta mesma mobilização já sendo, por sua vez, um apoderar-se de si mesmo, um fruir, faz com que dor e prazer se permutem e se estimulem reciprocamente. É este trânsito entre as tonalidades fundamentais da vida que Michel Henry chamou de "história essencial", que nada mais é do que crueldade. *Ora, a manutenção da tensão psíquica exige do artista a dureza, a ausência de complacência consigo mesmo.* Todo criador parece ter por princípio de conduta a sentença de Hamlet: "Devo ser cruel, mas só para ser piedoso: um mal começo e o pior ainda resta por vir"[23]. Para se realizar o "melhor", é necessário que se sofra, que se exija cada vez mais de si mesmo.

A elaboração é o trabalho de se encontrar a justa medida entre o estado afetivo e os signos. A dureza se revela como constitutiva da atividade criadora pois, sem esta ansiedade não pode haver o regozijo que surge mesmo com a adequação entre o pólo subjetivo e o objetivo. Durante a elaboração, o criador experimenta exaustivamente uma série de configurações, de combinações de signos e de formas, mas há um momento em que a própria obra parece ditar

22 OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 28.
23 SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*, Ato III, cena 4, trad. Mario Fondelli, Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1992..

a forma adequada. "Quando a inspiração criadora vence as barreiras e se torna consciente, temos a convicção subjetiva de que a forma só pode ser essa. É característico do ato criativo dar-nos a certeza imediata da sua verdade"[24]. É assim que num determinado momento do processo criativo, a obra comanda o artista, mostrando-lhe o que ela quer ser. Não há decisão consciente que possa impedir que a obra venha a ser. Aqui, o artista parece ser um "médium" de outras forças: ele é o canal que a obra se utiliza para vir a ser. Como observa Paul Klee: "Nem servidor submisso, nem mestre absoluto, mas simplesmente intermediário"[25].

O artista é um ser cuja condição é a de ser passagem, ser um intermediário. É esta posição que lhe confere a tragicidade: o sacrifício de sua vida pessoal às exigências da obra. A criação implica uma submissão às exigências da vontade criadora, a qual exige, inclusive, que o artista não ame, nem possa viver a realidade, que ele permaneça limitado numa irrealidade, que se mostra como um limite, um ponto de "inscrição" de sua força. Este limite tanto gera o prazer, quanto a dor, a solidão. Assim configura-se o trágico: "Um artista digno deste nome está separado do real por toda eternidade; de um outro lado, compreende-se que ele possa às vezes se cansar até o desespero desta eterna 'irrealidade', desta falsidade de sua vida mais íntima, compreende-se que ele às vezes faça a tentativa de transpor os limites do que lhe é na maioria das vezes interdito, o mundo real, que ele queira ser real"[26]. Esta busca da irrealidade é a ascese do artista. Assim como o talento implica um esforço para se desenvolver e se efetuar, o modo de ser do artista envolve também um treinamento, um exercício. Esta irrealidade possui certas regras e leis próprias, exigindo um modo de ser específico. Ora, a dor ou sofrimento advém justamente do contraste entre os dois mundos, da queda ou passagem de uma esfera para outra. O trágico consiste no fato de o artista estar condenado a esta irrealidade, a esta "terceira margem" que por sua vez, mostra a própria verdade da vida. O artista é cruel consigo mesmo ao erigir sua existência a partir mesmo desta posição em relação ao ente.

24 MAY, Rollo. A coragem de criar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
25 KLEE, Paul. "De l' art moderne" *IN* op. cit. p. 17.
26 NIETZSCHE, Friedrich. A genealogia da moral, III, § 4, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 111.

BIBLIOGRAFIA

FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

FREUD, Sigmund. "Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci"; "Escritores criativos e devaneio" *IN Obras Completas*, Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista ao *Jornal do Brasil*, 06 de novembro de 1998 (Caderno B). Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.

HUYGHE, René. *L' arte et l' âme*. Chapitre Premier, 2, Paris: Éditions Flammarion, 1960.

KLEE, Paul. "La philosophie de la création" *IN Théorie de l' art moderne*, Génève: Gonthier, 1975.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*, trad. Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurore: Pensées sur les préjugés moraux*; Paris: Gallimard, 1989.

_____. "Cinq préfaces à cinq livres qui n' ont pas été écrits": "L' État chez les grecs" *IN La Philosophie à l' époque tragique des grecs*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *La volonté de puissance*, Paris: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1991. (Classiques de la Philosophie).

_____. *Além do Bem e do Mal*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, trad. Mario da Silva, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Le Crépuscule des Idoles, suivi de Le Cas Wagner*, Paris: Garnier Flammarion, 1985.

_____. *O crepúsculo dos ídolos*, trad. Edson Bini, Marcio Pugliesi, São Paulo: Hemus, 1984.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, trad. Paulo César Souza, São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. *A genealogia da moral: um escrito polêmico*, trad. Paulo Cesar de Souza, São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. "Nietzsche contra Wagner" *IN O caso Wagner*, trad. Antonio M. Magalhães, Rés-Editora, Ltda. Porto-Portugal [s.d.].

NOHL, Hermann. *Introduccion a la Ética: Las experiencias éticas fondamentales*, Fondo de Cultura Economico, Mexico, 1952.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ROLLAND, Romain. *A vida de Miguel Ângelo*, trad. Carlos Lacerda, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet,* Ato III, cena 4, trad. Mario Fondelli, Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1992.

"Deus está morto" e "A tragédia está morta": convergências entre ética e estética no pensamento de Nietzsche

Iracema Macedo

Duas mortes podem ser indicadas no início do nosso texto. Duas expressões marcantes de momentos diferentes do pensamento de Nietzsche. As expressões "A tradédia está morta"(die Tragödie ist todt) e "Deus está morto" ("Gott ist todt"). Quando em, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche expõe o percurso e a aliança entre Apolo e Dioniso como fundadores da obra de arte trágica e a essa aliança opõe a vitória da racionalidade socrática sobre a arte que tornava bela a vida, a dor e a existência dos gregos, quando enuncia, no item 11 do livro, a sentença "A tradédia está morta", passa a apresentar todo um quadro de desintegração da cultura grega cuja força unia política, religião, ética e arte. No caso da morte da tragédia, temos ainda um longo percurso filosófico a ser feito pela razão na história da filosofia ocidental. Ou seja, apesar da morte da arte trágica grega, apesar do fim da referência cultural que a tragédia representava, a cultura foi apropriada e direcionada posteriormente por dois milênios de cristianismo que, com exceção de algumas situações históricas da Idade Média e de vários casos da Inquisição, não deixou de "certo modo" (apenas de um certo modo) de fazer valer uma aliança de alguns de seus pressupostos com a racionalidade que perpassava as investigações da teologia medieval e posteriormente com a razão que vicejou no início da Idade Moderna com Descartes. Apesar da censura que os cientistas e filósofos modernos sofreram por parte da Igreja católica, a idéia monoteísta cristã não foi eclipsada pela reafirmação da razão na modernidade a partir do século XVII.

Se com a morte da tragédia não perdemos o rumo completamente, com a morte de Deus que será um acontecimento filosófico do século XIX, enquanto referência fundamental dos valores modernos, temos um quadro muito mais sinistro, um quadro de vazio, o niilismo como indicação de que todos os valores supremos se desvalorizaram. Nesse sentido, o termo tragédia que foi a referência da cultura grega do esplendor do século V a.C, pode passar a designar toda a perda de referência após o diagnóstico das graves conseqüências da morte de Deus, no século XIX. Essa perda de referência pode ser denominada trágica, mas a noção de trágico que nos interessa será justamente a de encontrar novas possibilidades de criação e de afirmação da vida mesmo sem a existência de um quadro referencial absolutamente estável para a

cultura. Entendemos que uma nova concepção de trágico pode ser instaurada e pretendemos contribuir com esse projeto para a pesquisa teórica desse assunto.

Peter Szondi destaca no livro *Ensaio sobre o trágico* a diferença entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. Aristóteles ter-nos-ia legado um escrito que objetiva caracterizar os elementos da arte trágica, o modo de atingir a catarse e a explicação da origem da obra de arte como impulso de imitação.[1] E toda a história da reflexão sobre a tragédia seria de certo modo a história da recepção da poética de Aristóteles.

A idéia que Szondi apresenta e que é assumida também por autores como Roberto Machado, é a de que, fora da recepção poética da obra de Aristóteles, a noção de uma filosofia trágica começa propriamente com Schelling, no século XIX, noção essa cujo cerne seria o conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, com o poder cego do destino. A relação entre liberdade e necessidade seria o que há de propriamente trágico na condição humana expressa pela tragédia grega. O herói trágico afirma sua liberdade mesmo diante do poder superior às suas limitações humanas, sua luta leva-o à morte em nome de sua liberdade, liberdade essa que se recusa a acolher de modo submisso o poder objetivo tramado pelo destino. As características dessa visão escapam ao contorno estético e expõem o modo como o homem se situa no mundo, a sua condição humana e o caráter fundamental de sua existência.[2]

Não é nossa intenção estudar a noção de Schelling sobre a tragédia porque isso escaparia às metas propostas e à idéia mais geral de nossa pesquisa que é a de apresentar o trágico na contemporaneidade a partir de Nietzsche. Todavia, a idéia de uma situação, condição e caráter fundamental da existência humana como sendo o cerne da idéia de trágico será de grande importância para a compreensão da filosofia trágica nietzscheana.

No entanto, o início de uma filosofia trágica já havia sido vislumbrado por Nietzsche, não em Schelling, mas em Kant. Em *O nascimento da tragédia*, Kant é tido como um dos inauguradores da possibilidade de uma sabedoria trágica pelos limites que teria traçado para a razão humana abrindo com isso possibilidade para que a atividade metafísica superior do homem pudesse ser a arte. Obviamente essa interpretação parece estar equivocada porque sabemos que, para Kant, os limites da razão pura instauram a possibilidade de uma atividade moral como atividade superior e metafísica do homem.

Apesar desse possível equívoco na interpretação de Nietzsche, encontramos outro respaldo para a possibilidade de um "Kant trágico". A busca desse percurso da reflexão sobre

1 "Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objetivo é a tragédia, não a idéia de tragédia". Szondi, Peter, *Ensaio sobre o trágico*; Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p.23

2 "...a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato do trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência." Machado, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.

o trágico tem como meta inserir o discurso nietzscheano no debate da tradição filosófica e ao mesmo tempo buscar apoio para que posteriormente possamos investigar uma filosofia trágica contemporânea.

No livro "Os destinos do trágico"[3], o capítulo "Kant trágico", escrito por Ricardo Barbosa, disserta com destreza sobre o aspecto trágico da condição humana a partir dos estudos de Lucien Goldmann. A inserção de Kant nesse temática vale a pena ser retomada: "Kant é na Europa, com Pascal e, apenas *em certa medida*, com Nietzsche o filósofo da visão trágica do mundo, visão essa em que um dos temas fundamentais é a impossibilidade do homem atingir a totalidade"[4]

E usando também o extrato de um texto de Heinrich Heine em a *História da religião e da filosofia na Alemanha*, Ricardo Barbosa cita a insinuação desse autor acerca da perda do deísmo já em Kant como se a razão prática tivesse sido uma tentativa de reanimar e de restituir as perdas causadas pela crítica da razão pura, tentativa essa que Heine atribui ironicamente ao elevado caráter humano de Kant que não poderia deixar seu companheiro Lampe sem a existência de um Deus que garantisse sua felicidade na terra. Ou seja, em termos satíricos, se não fosse por Lampe, Kant já teria feito a constatação da morte de Deus.

Mesmo como sátira, a idéia passada por Heine pôde ser aproveitada por Ricardo Barbosa para caracterizar o traço trágico da filosofia kantiana uma vez que não encontramos mais identidade entre fenômeno e *noumenon*, natureza e liberdade, saber e crença, conhecer e pensar, real e ideal.

Essas idéias e autores foram citados como tentativa de traçar as possibilidades de um perfil trágico da filosofia anterior a Nietzsche. A partir de então, tendo apresentado o contorno da questão, começaremos a expor a contribuição de Nietzsche nessa problemática e o modo como ela é uma característica fundamental da contemporaneidade em que certamente, como em Schelling, a liberdade humana está em conflito com o mundo objetivo e, como em Kant, a razão não dá conta da totalidade do mundo que pretendemos pensar e conhecer.

O PERCURSO PARA O PENSAMENTO TRÁGICO CONTEMPORÂNEO EM NIETZSCHE

Não começarei esse tópico com uma exposição da gênese do pensamento trágico de Nietzsche desde *o Nascimento da tragédia*, minha opção inicial será mostrar como a partir do *Humano, demasiado humano*, 1878, os temas da metafísica, da moral, da religião e da arte passam por uma investigação acerca de sua origem, gênese e proveniência podendo levar o homem a uma filosofia da destruição e do desespero e como Nietzsche vislumbra a partir daí a tarefa do filósofo vindouro, como sendo a de investigar e estabelecer as possibili-

3 *Os destinos do trágico*.Org. Douglas Garcia Alves Júnior.Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007
4 Lucien Goldmann *in Os destinos do trágico*. Op.cit.in Ricardo Barbosa, Kant trágico, p.35

dades e condições de uma outra cultura, um conhecimento das condições da cultura - *Kenntniss der Bedingungen der Cultur* – essa expressão aparece destacada no texto do aforismo 25 do primeiro volume do H, D H[5] .

Retomarei *O nascimento da tragédia* na seqüência do projeto, sobretudo, no que diz respeito ao tema da jovialidade, a hipótese de pesquisa apresentada é a de situar o livro *Humano, demasiado humano* como a obra em que Nietzsche diagnostica de forma glacial e intrépida as perdas do homem moderno e seu desamparo trágico diante dessas perdas cuja única saída se encontra na idéia de que a cultura humana pode ser restabelecida a partir de um conhecimento das condições da cultura que até agora não se atingiu. Seria essa, para Nietzsche, a tarefa dos grandes espíritos do século posterior ao seu.

Em minha hipótese de trabalho, esse livro de 1878 faz parte da configuração de um horizonte inaugural da tragicidade da cultura contemporânea enquanto perda de seus referenciais e núcleos estáveis de sustentação e posteriormente usarei *A Gaia Ciência* como início de uma tragicidade afirmativa postulada pelo filósofo alemão. Com isso fujo à sedução semântica de que *O nascimento da trágica* seja por excelência o livro trágico de Nietzsche, embora muitos elementos de sua filosofia posterior se encontrem nessa publicação de 1872.

A idéia é entender como Nietzsche, no diagnóstico das perdas de seu tempo, inaugurou também as possibilidades de um pensamento para o século XX e porque não dizer também para o século XXI, embora seja muito questionável a efetivação cultural das possibilidades pensadas por Nietzsche para os séculos que lhe sucederiam. No entanto, tomo como apoio para essa hipótese a afirmação de Oswaldo Giacóia, em um escrito sobre Nietzsche editado pela coleção *Folha explica*, de que não se pode estar à altura dos principais temas e questões do nosso tempo sem entender o pensamento de Nietzsche. A essa afirmação, Giacóia também acrescenta uma questão que Heidegger aponta como central no pensamento nietzscheano, a saber, está o homem preparado para assumir o domínio da terra? [6]

Lembrando que o aforismo 25, do primeiro capítulo *Humano, demasiado humano* expõe justamente essa questão. Cito Nietzsche: "Após o fim da crença de que um deus dirige os destinos do mundo (...) os próprios homens devem estabelecer para si objetivos ecumênicos que abrajam a Terra inteira."[7]

Começarei então apresentando a gênese do livro *Humano, demasiado humano.*

Entre o inverno de 1876 e setembro de 1877, Nietzsche foi obrigado a tirar pela primeira vez uma licença de saúde de suas atividades universitárias e se refugiou em Sorrento[8] na casa da amiga Malwida von Meysenbung, em companhia do aluno Albert Brenner, e do amigo Paul

5 Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches*. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlim- New York. Walter de Gruyter. Neuausgabe 1999.z 46.

6 Giacóia, Oswaldo Junior.. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. p.12

7 Nietzsche. *Idem, ibidem*.

8 Schimer, Andreas. Friedrich, Nietzsche.Chronik in Bildern und Texten. Carl Hansen Verlag, München-Wien, 2000. páginas 383 a 412

Rée que havia escrito em 1875 um livro intitulado *Observações psicológicas*. Essa temporada em Sorrento foi especialmente dedicada à leitura dos chamados moralistas franceses, entre eles, La Rochefoucauld, La Bruyère, La Fontenelle, Vauvenargues e Chamfort. É importante lembrar que esses escritores pouco estudados nos livros de História de Filosofia convencionais eram homens da corte, homens de vida militar ou citadina, freqüentadores de salões da aristocracia, militares ou preceptores de famílias aristocráticas. De qualquer modo, observadores pouco versados para reflexões idealistas e universais sobre o caráter moral dos homens. Seus temas podem ser considerados ora mesquinhos, ora insignificantes do ponto de vista de uma escrita mais elevada e conceitual sobre a moralidade. Mas foi a partir desses escritores sem "berço de ouro" filosófico que Nietzsche se inspirou e pôde empreender um dos maiores combates que a moral vigente durante dois milênios recebeu.

O resultado de tal temporada de leituras e diálogos foi o livro de Paul Rée *A origem dos sentimentos morais* , publicado em 1877 e a publicação de *Humano,demasiado humamo,* de Nietzsche, em 1878 . Sendo essa publicação de Nietzsche o marco de seu rompimento com a metafísica de artista e com os assuntos estéticos de juventude e a passagem para uma reflexão sobre a moralidade que ainda não se apresentara com tanta intensidade em seu pensamento. A respeito do lugar das reflexões morais no pensamento nietzscheano, lembro o depoimento de Giorgio Colli em seu livro *Scritti su Nietzsche,* publicado na Itália em 1980. Transcrevo aqui a tradução francesa do início do comentário desse autor a propósito do livro *Aurora,* 1881:

. "C'est par ce livre que commence ma campagne contre la morale: cette caractérisation d'*Aurore*, formulée par Nietzsche lui-même dans *Ecce Homo*, reflète certes l'intention centrale de l'oeuvre, mais est tout à fait inexacte du point de vue du développement de sa pensée. Dans les trois livres que Nietzsche publia entre 1878 et 1879 – rassemblés ensuite dans la seconde édition em deux volumes d'*Humain, trop humain* – et surtout dans le dernier, *Le Voyageur et son ombre*, cette "campagne" avait été non seulement préparée et annoncée, mais déjà en partie menée." [9]

Desde *Humano, demasiado humano*, o tema da história da moral, da gênese da moral, as reflexões humanas, demasiado humanas acerca de bem e do mal passam a ocupar um lugar ainda não visto em toda a trajetória do seu pensamento. Um certo pacto com a cultura francesa é agora feito quase como estratégica bélica contra a cultura alemã defendida por ele até a quarta extemporânea sobre Wagner. A primeira edição é dedicada a Voltaire no centenário de sua morte em 1878 e recebe uma citação de Descartes à guisa de prefácio (An Stelle einer Vorrede)[10] . O texto encontra-se na terceira parte do *Discurso do Método*:

9 Colli, Giorgio. *Écrits sur Nietzsche*. Trad. Patricia Farazzi. Paris: Éditions de l'Éclat,1996.p.66
10 Nietzsche, Friedrich.. Menschliches, Allzumenschiliches. *Op.cit*.S.11

> (...) *"resolvi passar em revista as diversas ocupações que os homens têm nessa vida, a fim de escolher a melhor, e, sem querer dizer nada das dos outros, achei que o melhor seria continuar naquela em que me encontrava, isto é, empregar toda a minha vida em cultivar a razão e avançar tanto quanto pudesse no conhecimento da verdade, segundo o método que me prescrevi. Eu havia sentido contentamento tão grande desde que começara a servir-me desse método que acreditava não poder sentir outros mais doces nem mais inocentes, nesta vida; e, descobrindo diariamente por meio dele algumas verdades, que me pareciam bastante importantes e comumente ignoradas dos outros homens, a satisfação que eu sentia preenchia de tal modo meu espírito que nada mais me importava."*[11]

Apesar dessa citação de Descartes ter sido retirada já na edição de 1886, ela parece ter sido usada estrategicamente como a retomada em certo grau das idéias do Iluminismo contra a metafísica pessimista de Schopenhauer e a arte de Richard Wagner. Libertando-se dessas influências, a epígrafe de Descartes talvez possa ser entendida, ainda que os pressupostos cartesianos não marquem o conteúdo do livro, como a reflexão e o contentamento pela busca do conhecimento livre do apoio teórico que Nietzsche tinha buscado até então e, sobretudo, também como a adoção de um certo ponto de vista acerca do lugar da ciência em sua filosofia. Essa nova concepção de ciência, que foi interpretada por alguns comentadores como um traço positivista da filosofia nietzscheana, visava particularmente uma oposição ao papel que o romantismo da música de Wagner tinha ocupado em sua trajetória assim como a caracterização da metafísica e da moral como os erros fundamentais dos homens que foram tomados como verdades e sem os quais a humanidade não teria sobrevivido.

Antes da continuação dessa investigação acerca do lugar que as reflexões morais passam a ocupar no pensamento nietzscheano, considero oportuno ponderar sobre qual seria o conceito de ciência que caracterizaria esse período de sua obra. Pois se estamos pensando numa pesquisa que restitua um lugar para o trágico na contemporaneidade, a idéia de ciência em Nietzsche precisa ser compreendida de modo mais apurado. Com esse propósito me respaldei também nos estudos de Giorgio Colli. No livro já citado, o pesquisador italiano se pergunta o que seria ciência para Nietzsche nesse momento e diz que é difícil caracterizar essa nova posição e que erram o caminho os que pensam que esse livro, assim como *Aurora* e *A Gaia ciência*, assume um caráter positivista. Sem maiores concessões a uma explicitação do positivismo, Colli apenas afirma que a concepção positivista de ciência é toda centrada em um pensamento sistemático e dedutivo[12] e Nietzsche teria assumido uma certa desconfiança em relação à forma do pensamento sistemático e à produtividade das cadeias demonstrativas, sobretudo com a forma aforística assumida em sua produção teórica justamente a partir do *Humano, demasiado humano*.

11 Descartes, René. Trad. De Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005
12 Colli. Giorgio. Écrits sur Nietzsche. Op. Cit. P.58

Ciência então não significaria conhecimentos obtidos por pesquisa , indução, experimentação, acompanhados posteriormente pelo mecanismo dedutivo, muito menos poderia ser compreendida em um sentido que Colli considera como sendo anterior ao positivismo e cujas raízes se encontrariam na Antigüidade: como um sistema de proposição fundadas sobre princípios universais se encadeando rigorosamente e se deduzindo e se demonstrando reciprocamente.

O que Nietzsche entenderia por ciência seria uma capacidade de juízo cujos termos estão em relação a partir de um elo que nem todos podem apreender e que de modo algum estariam em relação por causa de uma necessidade inerente à razão de todos os homens. A característica da capacidade científica seria seu aspecto concreto, os conceitos abstratos não seriam lógicos, mas éticos no sentido de que suas raízes são remetidas diretamente ao agradável/ doloroso, desejável/ evitável. Colli acrescenta:

> "Pour réaliser cette"science"qui est em verité, plus proche du jeu que de la necesssité(c'est pourquoi elle est destinée à continuer art), il faut en tout cas un élargissement maximal du terrain de recherche. Et puisque celui-ci doit être vivant, en devenir, c'est toute l'histoire de l'homme qui doit être consultée. On prend ainsi congé de la métaphysique, qui suppose la foi dans l'objet, dans la substance, dans l'immuable en general, et d'um point de vue formel, la foi dans le systématique."[13]

Retomarei a questão da caracterização dessa capacidade científica e de sua relação com uma noção de arte que também precisamente não poderá mais ser considerada apenas como arte das obras de arte. Mas considero que, pela coordenação das idéias aqui apresentadas, é preciso então voltar à discussão da mudança de foco no pensamento de Nietzsche que se processa por uma investigação que não seria mais ofuscada pelos aliados metafísicos do pensamento de juventude e conseguirá problematizar a metafísica no primeiro capítulo do *Humano, demasiado humano* opondo a essa filosofia uma filosofia que será denominada "histórica", partindo da hipótese de que a humanidade se transforma nos milênios de sua experiência sobre a terra e de que há uma sublimação na química dos conceitos e sentimentos. Se entendermos que a idéia química de sublimação é a transformação de elementos sólidos em elementos gasosos, nesse caso, podemos entender que, em Nietzsche, bem e mal, racional e irracional, egoísmo e altruísmo não teriam origens opostas e exteriores à realidade sensível, mas seriam, segundo a hipótese nietzscheana, transformações sucessivas de um estado em outro.

O rompimento com a idéia de uma raiz metafísica, de um âmago essencial, de um coração do mundo como núcleo da cultura humana, a demonstração do caráter humano, demasiado humano de todas as coisas como erros necessários à vida, como erros sem os quais a espécie

13 Idem.p.57

humana não teria saído de seu estágio animal, a investigação de uma gênese humana do bem e do mal, da linguagem, da matemática e de tudo que até então dera segurança a um modo de pensar que, segundo Nietzsche, negligenciava a pergunta sobre a gênese e as origens formam a temática crítica desse livro.

Nessa filosofia histórica proposta por Nietzsche os sentimento morais, religiosos e estéticos não são profundos e tocam apenas a superfície das coisas. São uma floração que não se encontra mais perto da raiz do mundo do que a haste das flores. São correntes com sucessivas fontes e afluentes. Não derivando, portanto, de um em-si, de uma realidade supra-sensível.

Essa perda da estabilidade de referências permanentes para a cultura do homem, seria um modo de pensar que levaria, talvez, a uma filosofia do desespero como conclusão pessoal e da destruição como conclusão teórica.[14] Nietzsche nos pergunta: não seria essa filosofia uma tragédia?

E nos diz que, dependendo do temperamento de cada indivíduo talvez fosse mesmo esse o resultado, mas pode imaginar uma outra trajetória, um temperamento seguro, com uma vida mais simples e fundamentalmente alegre. E particularmente no final do aforismo 34 que conclui o primeiro capítulo de *Humano, demasiado humano*, temos uma descrição muito próxima do texto de Descartes escolhido para a abertura da primeira edição. Nietzsche escreve:

> *"Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo que tem valor para os outros homens; deve-lhe bastar, como a condição mais desejável, pairar livre e destemido sobre os homens, costumes, leis , avaliações tradicionais das coisas. Com prazer ele comunica a alegria dessa condição e talvez não tenha outra coisa a comunicar."*[15]

Se pensarmos no texto de Descartes supracitado, esse homem do conhecimento ao qual Nietzsche alude renunciou efetivamente a muitas outras ocupações às quais se dedicam os homens e usufrui esse contentamento, essa alegria, e, também, uma certa tranqüilidade (lembrando que o título do aforismo em alemão é *Zur Beruhigung*), uma possível serenidade e jovialidade. Que alegria pode ser essa se as antigas seguranças se incendiaram? A alegria de poder dedicar-se a um conhecimento sem medo e talvez, guardadas as diferenças, certa serenidade ao modo de Epicuro. Não precisamos temer mais coisas que podem não existir ou que não precisam ser temidas. Podemos vencer superstições, medos, podemos talvez aqui usufruir a alegria de uma certa emancipação intelectual, ainda que diante de problemas difíceis e

14 Nietzsche. Friedrich.. Menschliches, Allzumenschiliches. Op.cit S.54

15 Edição alemã *Idem, ibidem*.S.55. Edição brasileira: Nietzche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

muitas vezes desconfortáveis. Tais como os que ele tratará no segundo capítulo acerca de história da moral .Nossa alegria poderá ser a de que poderemos, emancipados das estabilidades ilusórias do passado, criar novas ilusões válidas, novos valores para a existência do homens e para nossa cultura.

CRÍTICA À MORAL DA COMPAIXÃO

Nietzsche começa o segundo capítulo denunciando a negligência do pensamento no tocante às observações psicológicas, deixa-se de lado o mais rico tema de conversa que é o homem e não dedicamos mais nenhum tempo aos que procuram observar os homens em sociedade, com seus ciúmes, invejas, bondade, gratidão, entre tantas e tantas facetas. E aí ele vai evocar particularmente La Rochefoucauld como uma grande mestre do século XVII que, sem nenhuma pretensão de moldar o homem, sem nenhuma pretensão de recompensa das virtudes e punição dos vícios, sem nenhuma idéia de formação de uma consciência moral interior faz observações altamente perspicazes sobre a realidade humana. Nietzsche indaga quais os homens cultos que tenham lido esse pensador e denuncia que alguns poucos que o leram, apenas o insultam.

É , tendo esse ponto de partida, que o ataque à moral começa a se esboçar no pensamento nietzscheano. Ele procura aliados fora da tradição metafísica, esses moralistas franceses que eram, em alguns casos, aristocratas que freqüentavam as cortes, os salões, as mulheres coquetes. É a partir dessa origem muito pouco credenciada, como já foi dito, que se inicia a reflexão de Nietzsche com respeito ao tema da compaixão que, segundo ele, é o cerne da constituição moral após a hegemonia do cristianismo. O problema da compaixão que poderia ser particularmente algo superficial passa a ser o centro da reflexão sobre a moral em Nietzsche.

Como a denúncia do pensamento nietzscheano a esse desconhecimento dos homens cultos é bastante incisiva, antes de continuar essa exposição, apresentarei algumas máximas de La Rochefoucauld que, de alguma maneira, nos inserem nessa atmosfera do que Nietzsche quer dizer com observações psicológicas. Essa digressão poderá parecer um pouco extensa, mas me parece extremamente necessária para o desenvolvimento da questão.

Selecionei então alguns trechos Do livro de Máximas de La Rochefoucald (1613-1680)[16]

Não são nossas virtudes mais do que vícios disfarçados (epígrafe do livro)

De mais virtudes se precisa para suportar a fortuna que o infortúnio.(Máxima 26).

O mal que praticamos não atrai tanta perseguição e ódio quanto nossas boas qualidades. (Máxima 29).

Se não tivéssemos defeitos não agradaria tanto notá-los nos outros. (Máxima 31).

16 La Rochefoucauld, François, Duc de,.*Máximas e reflexões*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

O interesse fala toda espécie de língua e faz toda espécie de papel, mesmo o de desinteressado. (Máxima 39).

O interesse que uns cega, é a luz de outros.(Máxima 40).

Para a maior parte dos homens, o amor da justiça não é mais que temor de sofrer injustiça. (Máxima 78)

O silêncio é o partido mais seguro para quem de si mesmo desconfia. (Máxima 79.)

Apraz aos velhos dar bons conselhos, como consolo por já não estarem em condição de dar maus exemplos.(Máxima 93)

Pode um ingrato ser menos culpado de sua ingratidão do que quem lhe fez o bem. (Máxima 96)

Somos às vezes tão diferentes de nós mesmos quanto dos outros. (Máxima 135)

Há casamentos bons mas não os há deliciosos. (Máxima 113)

Muitas vezes fazemos o bem para mais impunemente podermos fazer o mal. (Máxima 121).

Preferimos falar mal de nós mesmos a não falar de nós.(Máxima 123)

A recusa de louvores é desejo de ser louvado duas vezes. (Máxima149)

Entram os vícios na composição das virtudes tanto quanto os venenos na composição

dos remédios. (Máxima 182)

Piedade é muitas vezes sentir nossos próprios males nos males de outrem, é hábil previdência das desgraças em que podemos cair; socorremos os outros para constrangê-los a nos socorrerem em ocasião oportuna, e são os serviços que prestamos, a bem dizer, um bem que por antecipação nos fazemos. (Máxima 521)

Quem fala bem de nós nada de novo nos ensina. (Máxima 303)

Não podem as pessoas fracas ser sinceras. (Máxima 316)

Haveríamos de ter vergonha de nossas belas ações se o mundo visse tudo que as motiva. (Máxima 409)

O maior esforço da amizade não está em revelar aos amigos nossos defeitos, mas em fazê -los ver os seus. (Máxima 410)

Muitas vezes mais orgulho pomos que bondade em lastimar as desgraças dos inimigos: é para fazê-los sentir que estamos acima deles que lhes mostramos compaixão. (Máxima 463)

Nada mais raro que a verdadeira bondade: mesmo os que pensam ser bondosos muitas vezes são somente fracos e complacentes. (Máxima 481)

O fim do bem é um mal e o fim do mal é um bem. (Máxima 520)

A ruína do próximo agrada a amigos e inimigos. (Máxima 521)

Mais é preciso estudar os homens do que os livros. (Máxima 550)

Mais apreciamos aqueles a quem fazemos bem do que aqueles que bem nos fazem. (Máxima 557)

Na temporada em Sorrento, quando a gênese do livro *Humano, demasiado humano* se fazia eram esses, entre outros pensamentos dos moralistas franceses que eram lidos. Muitas dessas máximas poderiam ainda servir para elucidação de vários pensamentos escritos por Nietzsche, no Aforismo 50 é ainda um outro texto de La Rochefoucauld contra a compaixão que é evocado. Nietzsche cita nesse mesmo aforismo a idéia de Platão de que a compaixão enfraquece a alma. Ao longo de suas outras obras falará ainda de Kant, Spinoza e mesmo Aristóteles como pensadores que não enxergaram na compaixão uma virtude e nem o cerne da ação moral.

O ataque de Nietzsche à compaixão é um dos pontos fundamentais para se entender a sua crítica à moral cristã e também à moral schopenhauriana e a pedra de toque para a proposição de uma filosofia da afirmação trágica da vida. É contra a compaixão que Nietzsche dialoga em muitos discursos do *Assim Falou Zaratustra*. Isso que pode parecer uma aparente idiossincrasia do pensamento de Nietzsche torna-se a partir de 1878 um tema insistentemente freqüente.

As perguntas que se colocam na pesquisa ora proposta é por que tal importância dada a esse tema. Em segundo lugar, tentar-se-á desenvolver a hipótese de que uma moral da compaixão, nos termos em que Nietzsche colocou, seria essencialmente contrária à afirmação da vida e à jovialidade, ao amor à fatalidade, a uma possível filosofia trágica.

No tocante à importância do tema, podemos dizer que Nietzsche teria encontrado na compaixão a virtude fundamental e basilar da moral ocidental que ele tencionava atacar. Mesmo Paul Rée, em seu livro sobre a *Origem dos sentimentos morais*, tentando discutir as origens naturais da moral havia rompido com uma fundamentação metafísica da mesma,rompendo explicitamente com Kant, mas convocava Darwin como aliado para a justificação do altruísmo como primeiro sentimento moral ligado instintivamente à conservação da espécie.

Rousseau, um século antes havia chegado a essa hipótese mesmo antes dos progressos científicos do século XIX. No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* ele nos diz que há dois impulsos naturais, anteriores à razão, que constituem a base do direito natural, um é o nosso próprio bem-estar e conservação e o outro "nos inspira uma repugnância natural por ver perecer e sofrer qualquer ser sensível e principalmente nossos semelhantes.[17] E ainda mais, nas páginas seguintes do mesmo discurso escreve que a piedade representa um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a ação do amor de si mesmo, concorre para a conservação mútua de toda a espécie.

Essa pesquisa não tem como propósito decidir entre o pensamento nietzscheano ou de Roussau acerca da compaixão. Pretendo, no entanto, entender que, com bastante coerência, a crítica à compaixão se articula com uma perspectiva trágica e jovial que estaria na visão de um homem soberano em Nietzsche ou do além do homem como se apresenta no *Assim*

17 Rousseau. Os pensandores. Trad. Lourdes Santos Machado. Editora Nova cultural. São Paulo, 1999. p.47

Falou Zaratustra. Note-se que vários discursos desse livro, por exemplo, têm como cerne uma crítica à compaixão.

Para isso as estratégias de estudo ainda não desenvolvidas são: entender o tema da compaixão na tradição filosófica e qual a apropriação que Nietzsche faz desse tema. No percurso feito até agora, pode-se entender que Nietzsche vê na compaixão uma grande objeção à superação do homem, uma grande objeção à nobreza. A atitude compassiva seria estratégia de poder do fraco que não tem outra forma de exercer sua força senão socorrendo miseráveis. O desejo de suscitar compaixão seria, por outro lado, também uma forma de poder, a maneira que um espírito fraco tem de atingir e ferir o bem-estar e a boa consciência, ou jovialidade de um espírito forte. Uma atitude compassiva poderia muitas vezes intervir em um grande destino pois muitas vezes a dor é necessária e ao poupar o outro de uma dor interferimos e lhe tiramos uma grande oportunidade de expansão e fecundidade.

No aforismo 49 do *Humano, demasiado humano* intitulado *Benevolência*(*Wohlwollen*) ele opõe à misericórdia, compaixão e sacrifício, a boa índole, a amabilidade, a cortesia de coração como emanações mais respeitáveis e recomendáveis do chamado altruísmo. Entendemos que em vez de socorrer a fraqueza e nos enfraquecermos com isso, ou seja, em vez de sofrermos juntos, podemos irradiar nossa força e alegria a ponto de contagiar os mais frágeis e com isso elevá-los à sua própria força sem diminuir a nossa.

As relações de forças e o exercício de poder passam a ser no *Humano, demasiado humano*, antes da elaboração do conceito de vontade de poder publicado pela primeira vez em *Assim Falou Zaratustra*, o tecido constitutivo das ações humanas. Bem e mal, justo e injusto são entendidos como relações de equilíbrio de poder. Na casta dominante, bom e justo é aquele que pode retribuir o bem com o bem e o mal com o mal, que pode ser grato e vingativo. Somente nessa casta se constitui um autêntico senso de confiança e comunidade e nossa moralidade atual seria oriunda de uma casta que soube manter essa coesão de forças. Na casta dos oprimidos, os laços da comunidade não se fortaleceriam pela falta de poder e confiança em relação a todo outro que seria considerado ameaçador e inimigo.

Por outro lado o sentimento de poder está intrinsecamente relacionado ao sentimento de prazer, de modo que poderíamos estabelecer que o prazer, como sentimento de conservação e fortalecimento da existência, e o desprazer, como sentimento de ameaça à conservação e enfraquecimento da existência, são os motivos condutores da cultura humana em sua perspectiva não metafísica.

O perigo dessa visão calcada nas observações psicológicas das ações humanas é o sentimento de suspeita e diminuição por tudo que até então foi considerado grandioso e digno no homem. No início do livro Nietzsche nos pergunta se não deveríamos estar quase desumanizados para pensar dessa forma. Com essa idéia, entendemos a ironia do título do livro: é o próprio humanismo, a centralidade e o poder do homem no contexto geral do mundo, que

está sendo posto em xeque. O homem bom e racional e a equação entre conhecimento do bem e ação moral deixam de valer como critérios.

A moral passa a ser, nas hipóteses de Nietzsche, obediência a costumes, a uma tradição, a uma hierarquia de bens fundada por uma comunidade. Ser moral é agir conforme a tradição, ser imoral é violá-la. Essas tradições e hierarquia de bens são necessárias para a constituição de qualquer convívio durável entre os homens, por outro lado estão em permanente oscilação e mutabilidade e não há nada que garanta que o que é moral em uma cultura não possa ser imoral em outra. Não há padrão fixo de avaliações. O próprio sujeito não é uma medida fixa e não pode ajuizar de modo completo, exato e justo sobre coisa alguma. Nossa fatalidade contemporânea seria, segundo o diagnóstico de Nietzsche, o fato de que nem mesmo nosso conhecimento de qualquer coisa pode se dar de maneira total, exata, completa e justa. Esse seria um dos traços trágicos da contemporaneidade. Sendo o trágico aí entendido como explicitação da nossa condição humana não metafísica e não ainda como o novo pathos dionisíaco que só reaparecerá literalmente no quinto livro de *A Gaia Ciência*, publicado não em 1882, mas em 1886. Observe-se que o termo Dioniso, enquanto ligado a uma nova concepção trágica da existência não será citado nenhuma vez e desaparece da obra publicada para só ressurgir nas publicações de 1886, depois do *Assim Falou Zaratustra*. Algumas ocorrências fortuitas aparecem na primeira edição de *A Gaia ciência* mas não se encontram conectadas com uma significação filosófica relevante.

Apesar dos aspectos corrosivos do livro que proponho como fundamental para o entendimento do que será a posterior filosofia trágica de Nietzsche, ou seja, apesar da possibilidade trágica não afirmativa que poderia ser o resultado dos escritos do *Humano, demasiado humano* tal como o próprio Nietzsche prevê no aforismo 34, encontramos aí possibilidades de um restabelecimento da cultura enquanto tessitura humana. Essa possibilidade já foi aludida quando ele diz que os homens precisam estar preparados para o domínio da terra. No capítulo quinto, no entanto, toda uma proposta de cultura superior é esboçada a partir de uma compreensão de uma moral como condição necessária para a conservação de um povo, assim como das atitudes que violam essa moral como condições para a possibilidade do novo em uma dada cultura. Sem o contínuo movimento de uma moral e de uma imoralidade não há elevação e superação de valores.

Além disso, toda a idéia de espírito científico como busca esclarecida da verdade é associada à necessidade da arte como intensificadora do prazer da existência. No segundo livro do *Humano, demasiado humano*, no aforismo intitulado "contra a arte das obras de arte" passamos a entender também o início de uma nova reflexão sobre o significado do conceito de arte para Nietzsche. Ciência e arte passarão a ser complementares, assim como descritas também no prefácio autocrítico ao *Nascimento da Tragédia* escrito em 1886: será preciso ver a ciência pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida. Se pensarmos que em, *Humano, demasiado*

humano, uma possível caracterização da ciência é dada como sendo a imitação da natureza em conceitos, podemos entender que imitação da natureza significaria possivelmente imitação do próprio movimento criador existente na vida e a ciência seria, não a descobertas de verdades absolutas e constantes, mas pura e simplesmente criação de conceitos com os quais podemos estabelecer as condições e possibilidades de uma cultura.

OBRAS DE NIETZSCHE:

Os estudos forão feitos a partir da edição alemã *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* em 15 volumes, organizada por G. Colli e Mazzino Montinari, Berlim, New York, Walter de Gruyter na edição de bolso de 1999.

Como auxílio para estudos, recorreremos à edição francesa *Oeuvres philosophiques complétes* org. por G. Colli e Mazzino Montinari, editada em Paris pela Gallimard.

Para estudos e citações em português utilizaremos todos os títulos traduzidos até agora por Paulo César de Souza nas edições da Companhia das Letras, além de *O nascimento da tragédia*, trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Mário Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 e o volume sobre Nietzsche da coleção *Os Pensadores*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1983.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Colli, Giorgio. *Écrits sur Nietzsche*. Trad. Patricia Farazzi. Paris: Éditions de l'Éclat,1996.

Descartes, René. Trad. De Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005

Douglas Garcia Alves Júnior(org) Os d*estinos do trágico* elo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007

Giacóia, Oswaldo Junior.. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000

La Rochefoucauld, François, Duc de,.*Máximas e reflexões*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

Machado, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2006.

Rousseau. Os pensandores. Trad. Lourdes Santos Machado. Editora Nova cultural. São Paulo, 1999

Schimer, Andreas. Friedrich, Nietzsche.Chronik in Bildern und Texten. Carl Hansen Verlag, München--Wien, 2000.

Szondi, Peter, *Ensaio sobre o trágico*; Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

A atualidade do belo: o jogo da verdade da arte em Gadamer

Almir Ferreira da Silva Junior

RESUMO: A presente comunicação objetiva a discussão sobre a categoria do jogo (*Spiel*) como fundamento para compreensão do problema de legitimação da verdade da arte moderna, segundo Gadamer . Mediante a crítica hermenêutica dirigida à concepção de subjetividade e metodologia científica moderna, a experiência da arte é retomada como um anúncio de verdade. Se pensá-la é tomá-la como acontecimento (*Kunstgeschehen*), a categoria do jogo constitui-se como fio condutor de sua explicitação hermenêutica, neutralizando o caráter estreito de suas ressonâncias subjetivas (vivência artística) e objetivando o seu modo de ser. Todavia, o que viabiliza a metáfora do jogo mostrar-se como fundamento hermenêutico de recuperação da verdade da arte ? Através dos jogadores, o jogo ganha sua representação (*Darstellung*) e autonomia. O pôr-se em jogo (*Sichausspielen*) implica o entregar-se à tarefa do jogo (*Spielaufgabe*), eis o que perfaz sua natureza, o movimento de sua auto-apresentação (*Selbstdarstellung*), e o coloca a serviço da verdade (*alétheia*). Pretende-se mostrar, a partir de Gadamer o mérito de uma fenomenologia do jogo para compreensão ontológica da obra de arte considerando o caráter genuíno de sua abertura e apresentação, do caráter lúdico do seu apresentar-se para alguém.

PALAVRAS-CHAVE: Hermenêutica, Gadamer, jogo, experiência da arte, verdade

1. INTRODUÇÃO

A discussão hermenêutica acerca da estética na filosofia de Hans Georg-Gadamer nos remete a distintas problemáticas a cerca do saber moderno, além de nos oferecer uma reflexão ontológica da arte enquanto uma experiência declarativa (*Kunst als Aussage*) da verdade que ao nos dizer algo revela-nos a nós e aos outros . Sua abordagem está diretamente vinculada à análise crítico-hermenêutica dirigida à subjetividade e a tentativa de impor limites ao ideal da metodologia científica moderna. No entanto, em *Wahrheit und Methode,*1960, o que confere *status* hermenêutico à experiência da arte é a recuperação da pergunta por sua verdade, o que só se torna possível no horizonte de uma ontologia hermenêutica. Tomando-se como referência *Verdade e método* e *Atualidade do belo (Die Aktualität des Schönen,1974)* a nossa pretensão é discutir a concepção hermenêutica do jogo (*Spiel*) como categoria fundamental para compreendermos a atualização ontológica da arte e o caráter paradigmático que essa experiência extra-científica revela na crítica à constituição do saber moderno.

Para tanto, tomaremos como ponto de partida a crítica hermenêutica ao processo de construção do saber moderno, cuja resultante nos insere na possibilidade de pensarmos a arte como manifestação do seu modo de ser. Posteriormente, abordaremos o significado de sua atualidade ontológica enquanto uma ontologia lúdica, a peculiaridade do seu pôr-se-em-obra como acontecimento (*Kunstgeschehen*) de verdade – o jogo da verdade da arte.

1 - A VERDADE DA ARTE COMO CRÍTICA AO SABER MODERNO

A hermenêutica filosófica propõe-se a pensar uma racionalidade mais voltada a problematização ontológica da verdade do que ao simples alcance de certezas viabilizado pelas investigações científico-modernas. Além do problema da verdade não se constituir, essencialmente, uma questão de método, este, por sua vez, não se reduz a um instrumento auxiliar externo que outorga certeza aos conhecimentos; pelo contrário, deve ser pensado para além de sua dimensão instrumental e epistemológica sob o risco de corresponder a uma simples abstração e gerar equívocos. É o próprio objeto, na especificidade de sua natureza que determina o modo apropriado de sua investigação.

A contraposição à reivindicação universal da ciência moderna, sustentada por Gadamer, implica, por conseguinte, na legitimação de experiências de verdade devidamente incompatíveis aos procedimentos da metodologia científica. Dentre essas experiências extracientíficas – mais próximas das ciências humanas – está o fenômeno da arte, cuja singularidade hermenêutica constitui-se uma referência crítica dirigida ao problema do *Verstehen* e à ciência moderna.

Com base na reconsideração heideggeriana sobre o compreender, em que a constituição do sentido não é privilégio de uma subjetividade isolada, mas só pode ser explicada tendo em vista uma relação de pertencimento à tradição, é que se torna possível identificar e comprovar o quanto de acontecimento *(Geschehen)* age em toda e qualquer compreensão humana. Nesse propósito, o testemunho da arte é especialmente reabilitado como "[...] a mais insistente advertência à consciência científica, no sentido de que se reconheçam seus limites"(GADAMER, 1975, p.2). Nela revela-se uma concepção de compreender que, todavia, não é instrumental. Se, por um lado, tornou-se evidente o domínio da ciência moderna, por outro a hermenêutica não descuida em ter presente o alcance de seus limites diante da pluralidade de experiências e da recorrência às tradições. Por isso, segundo Gadamer, em vez de a hermenêutica buscar assegurar-se por meio de regras, o que acarretaria a fragilidade de uma compreensão, seus fundamentos devem ser buscados em uma experiência de verdade que não se submeta, mas ultrapasse os referenciais de controle e vigilância da metodologia científica moderna.

Uma vez que o testemunho da arte revela uma concepção de compreender que não é instrumental, é com base nessa significação que Gadamer identifica um modo mais adequado desse fenômeno – a compreensão –, a ser desenvolvido nas ciências humanas. Dessa forma, o fenômeno da arte representaria uma tarefa de integração, de modo que o propósito de sua reflexão constitui-se bem mais em tomá-la como experiência hermenêutica do que como experiência estética propriamente dita.

Por conseguinte, perguntar pela verdade da arte é desde já tomá-la como fenômeno hermenêutico, cuja compreensão só se torna possível por meio da análise ontológica da experiência artística. O vir-nos ao encontro da obra de arte é uma provocação para nossa própria compreensão, provocação porque articula em sua linguagem o que fica reprimido em sua reflexão racional e subjetiva e o exibe na abrangência expressiva de seu aparecer. Eis aí o que testemunha a favor da primazia da experiência ontológica. É na reflexão sobre seu modo de ser que a ontologia da obra de arte constitui-se como chave decifratória da experiência hermenêutica.

Ora, o que torna hermenêutico o universo estético é o próprio caráter declarativo da obra de arte a partir do qual esta vem a nosso encontro; donde se segue que a análise sobre sua verdade não pode prescindir de sua consideração enquanto experiência (*Erfahrung*). É nessa particularidade de vir a nosso encontro que a arte ganha seu diferencial enquanto experiência de verdade. Por isso, é também enquanto experiência hermenêutica que se torna possível renovar a indagação com respeito à verdade da arte – "uma genuína experiência em obra, que não deixa inalterado aquele que a faz". (GADAMER, 1975, p.106). Apenas assim podemos entender, segundo Gadamer, o que é essa verdade que nos vem ao encontro.

Observando-se a estrutura de *Verdade e método,* podemos afirmar que a primeira parte dessa obra apresenta uma reflexão sobre a abertura da experiência hermenêutica represen-

tada pela experiência da arte; uma abertura que, como diz Portocarrero (1995, p.93) "[...] prepara [...] a disponibilidade humana para toda uma relação ao ser a partir de um enraizamento lingüístico e concreto no mundo. Contraria, por isso, frontalmente o modelo epistemológico moderno de abertura humana, cujo lema era, desde a redução baconiana da experiência, a experimentação: conhecer para melhor dominar". Reduzida à sua dimensão puramente vivencial, a consideração estética pós-kantiana é ultrapassada pelo próprio alargamento da noção de experiência. A abertura humana à arte, bem pelo contrário, implica um repúdio ao caráter de coisa e objeto, resultante de uma conformação subjetiva imposta pelos parâmetros da consciência reflexiva. É, pois, dessa forma que "todo encontro com a linguagem da arte é o encontro com um acontecer não concluído, e forma, por sua vez, parte deste mesmo. Há que tornar isso válido contra a consciência estética e sua neutralização do problema da verdade" (GADAMER, 1975, p.105)

2 - A EXPERIÊNCIA ONTOLÓGICA DA ARTE: DA APRESENTAÇÃO LÚDICA À REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

A experiência da arte a partir da qual se anuncia uma forma de verdade reivindica, desse modo, sua análise ontológica[1]. Eis a condição de possibilidade, segundo Gadamer, não só de retomarmos a função de verdade inerente a esse fenômeno, mas também de pensar a atualidade do belo[2]. A explicitação ontológica da arte, na estrutura de seu modo de ser implica pensar a experiência da arte enquanto experiência de finitude, experiência humana, experiência de *jogo*, *símbolo* e *festa*. Aqui nos deteremos fundamentalmente naquela que se constitui a categoria principal no desenvolvimento da obra de arte. – o jogo e o seu desdobramento enquanto representação simbólica.

2.1 - **A Recuperação da idéia de Jogo**

O ponto de partida para o cumprimento de tal tarefa é o conceito de jogo *(Spiel)*. Nossa exposição atém-se, inicialmente, a uma apresentação de caráter genérico dessa categoria e, posteriormente, contempla a relação específica entre jogo e experiência artística.

À concepção transcendental kantiana do gosto e suas ressonâncias subjetivas, inerentes à concepção de vivência artística, Gadamer contrapõe o fenômeno do jogo, cuja natureza

1 O que Gadamer tem em vista aqui é a abordagem da ontologia a partir de Heidegger. Não se trata simplesmente de um estudo dos entes, mas de uma *Fundamentalontologie,* que vislumbra o sentido e significado do ser a partir da análise do *Dasein*.

2 *A atualidade do belo (Die Aktualität des Schönen)* apresenta-se como uma versão elaborada do curso ministrado por Gadamer na Universidade de Salzburgo em 1974 sob o título "A arte como jogo, símbolo e festa".

fluida revela-o como uma estrutura não entitativa, nem objetiva. Eis o novo fio condutor de explicitação hermenêutica da arte, Analisar o fenômeno do jogo é, antes de tudo, ter presente a noção que essa palavra exprime no horizonte da língua e da cultura. Embora esse não seja nosso propósito, convém lembrar que estamos diante de uma categoria cuja noção não advém de um pensamento lógico-científico, mas do âmbito de uma linguagem criadora repleta de diferenciações culturais.

Se nos dispuséssemos a desenvolver um exame lingüístico sobre a noção de jogo, identificando as raízes conceituais desse termo, a amplitude de suas designações seria muito vasta e proporcional ao próprio universo das línguas e das diferenciações culturais, no modo pelo qual elas, distintamente, conceberam esse elemento espiritual básico da vida[3]. Nessa diferenciação de sentidos e significações, o jogo, além de um reflexo psicológico que se expressa por atitudes e gestos, é uma função significante e social que se manifesta por uma específica atividade de movimento, cuja natureza essencial é a fluidez, a presença não material. Apenas dessa forma, tomando-o em sua significação primária, torna-se possível identificar os laços que unem a arte a esse solo instintivo, no qual aquela tem sua origem.

A questão é que a obra de arte não pode ser considerada como um objeto posto diante de um sujeito, pois é ela mesma que se constitui como o *"subjectum"* verdadeiro da própria experiência da arte. A experiência estética não pode mais ser tomada como uma experiência da qual nos apresentamos como seus donos e senhores. Por isso o que possibilita o seu acontecer – e aqui, de modo específico, referimo-nos à experiência da arte – é o fato de nos deixarmos levar, atraídos por seu jogo. Esse deixar-se levar pela metáfora do jogo mostra-se como fundamento hermenêutico essencial para recuperar a verdade da arte.

O que constitui a natureza do jogo é que ele tem uma existência independente daqueles que jogam, já que não são mais os jogadores o sujeito do jogo, mas o próprio jogo. A subjetividade passa a desempenhar um papel de caráter inteiramente secundário. Por meio dos jogadores, o jogo apenas ganha sua representação *(Darstellung)*. O que possibilita a compreensão de sua natureza não é uma reflexão subjetiva por parte de quem joga, mas o questionamento que indaga pelo modo de ser do jogo. Eis o horizonte ontológico-especulativo a partir do qual Gadamer elucidará o modo de ser da obra de arte. Aqui, o jogo estaria a serviço da verdade.

Em seu sentido mais amplo e originário, o jogo constitui-se como "o vaivém de um movimento o qual não está fixado em nenhum alvo, no qual termine" (GADAMER, 1975, p.109). Os jogadores acham-se envolvidos por esse movimento que se repete de forma contínua, mas sem que cumpram ou obedeçam a qualquer objetivo ou fim que lhe confira sentido. O próprio

3 Influenciando notadamente a concepção de jogo em Gadamer, Johan Huizinga, em *Homo ludens (Homo ludens – vom Ursprung der Kultur im Spiel,* 1938), desenvolve uma análise sobre o jogo como um fator fundamental presente em tudo o que acontece no mundo e a partir do qual a civilização desenvolve-se. Para além de um fenômeno biológico, o jogo é um fenômeno essencialmente cultural. Em *A atualidade do belo (Die Aktualität des Schönen)* a perspectiva de abordagem do conceito de jogo é, desde o início, a cultura humana, na qual os elementos lúdicos sempre estiveram presentes.

uso lingüístico do termo, na amplitude de seus significados metafóricos, indica uma forma de movimento de caráter autotélico. O jogo é, em si, a execução do próprio movimento enquanto tal. Seu desenrolar-se como jogo *(sich abspielt)* implica a consumação do próprio movimento sem que subsista um sujeito fixo que esteja e que se porte como se ali estivesse jogando[4]. Daí habitualmente se dizer que algo se joga ou está em jogo sob a forma de impulso livre. Ora, esse movimento que corresponde ao primado do jogo ganha um novo esclarecimento, ressalta Gadamer, se observado em seu sentido mediano. Em seu caráter autotélico, trata-se de um movimento lúdico que transcorre espontaneamente, sem a exigência de esforço – uma vez desprovido de finalidade e de intenção –, assemelhando-se, dessa forma, ao movimento inerente à natureza. Em sua leveza, a ordenação do jogo solicita da parte de quem joga uma entrega sob a forma de um transcender as necessidades imediatas da vida, um libertar-se das imposições características da existência cotidiana.

Esse movimento, todavia, não corresponde a um "jogar-para-si-somente" *(kein Für sich--allein-Spielen)*. Isto porque "para que seja um jogo pode até não ser necessário que haja um outro jogando, mas é preciso que sempre haja ali um outro com o qual o jogador jogue e que, de si mesmo, responda com um contra-lance ao lance do jogador"(GADAMER, 1975, p.111). Tal dinâmica aplica-se não apenas aos jogadores em situação, mas também aos espectadores que, por sua vez, sempre jogam, participam do jogo na medida em que se mantêm atentos ao intercâmbio das jogadas..

O comportamento lúdico, em sua essência, revela-se na dinâmica do próprio movimento, o verdadeiro sujeito do jogo. Por isso, "todo jogar é um ser jogado" "(GADAMER, 1975, p.112) *(Alles Spielen ist ein Gespielt werden)* e, aí, consiste o próprio espaço livre do jogo, no qual os jogadores estão inseridos, e são arrastados pelo fascínio, pela surpresa e pelo risco, inerentes à seriedade do mesmo.

Ora, quando partimos para analisar a natureza e o significado do jogo, a relação entre comportamento lúdico e seriedade não parece ser, como observa Huizinga, uma relação de contrários, mas de uma identidade específica. A determinação do jogar implica um comportamento diferenciado em que o ser humano livra-se das tensões inerentes a seu cotidiano, transformando os fins de seu comportamento em simples tarefas. Jogar é vincular um comportamento aos fins aparentes do jogo. Não se trata, pois, de uma mera realização de tarefas, no sentido de uma conduta ou esforço orientado a realizar seus fins, mas da organização e configuração de seu próprio movimento; neste reside o fim do jogo. Afinal, para aquele que não leva o jogo a sério, dizemos que está violando as regras, como se o jogo desfrutasse de

4 Gadamer lembra-nos a advertência feita por Huizinga, em *Homo ludens,* quanto ao fato de que, embora no alemão exista a expressão *"ein Spiel treiben"* (praticar um jogo), bem como no holandês, *"een spelletje doen"*, é o verbo *"spielen"* que melhor e realmente corresponde a esse movimento, cuja ação e caráter são especiais e autônomos. O jogar não diz respeito a um fazer, de modo que, para melhor expressar o gênero desse termo, devemos repetir no verbo o conceito que o substantivo contém.

uma autonomia própria e regras específicas.Também por isso é que não tem sentido falar-se em jogo autônomo dos jogadores, mas sim em autonomia do jogo, isto é, da primazia do jogo diante da consciência do jogador.

Só na medida em que a subjetividade submete-se à lei do jogo é que ela realmente joga. Sob esse ponto de vista, mesmo parecendo redundante, é correto afirmar que aquilo que registra a peculiar leveza do comportamento lúdico é o caráter especial de sua tarefa, ou seja, o entregar-se à tarefa do jogo *(Spielaufgabe)* é desde sempre um pôr-se em jogo *(Sichausspielen)*. A seriedade do jogo sustenta-se na especificidade de sua tarefa. Em sua natureza, o jogo implica, portanto, a "'auto-apresentação' *[Selbstdarstellung]* do próprio movimento do jogo *[Spielbewegung]*. Partindo-se, no entanto, do pressuposto de que o jogo é um movimento de auto-apresentação, jogar significa então, também para os jogadores, alcançar nesta atividade seu próprio auto-apresentar-se. Dessa forma, jogar é permitir-se a tarefa lúdica do representar.

Mas, considerando o universo de discussão hermenêutico-filosófica acerca da *Verdade* do *método*, qual o mérito dessa fenomenologia do jogo, do "ser jogado", para uma ontologia da obra de arte ? Ora, é aqui, no significado dinâmico da apresentação *(Darstellung),* que parece estar, especificamente, o que justifica a importância desta categoria (*Spiel*) para a reconsideração da arte como experiência de verdade. Segundo Gadamer, o caráter lúdico da arte tem sua especificidade justificada pela significação do próprio representar, na medida em que, em seu horizonte de possibilidade, todo apresentar *(Darstellen)* implica, necessariamente, apresentar para alguém. Por isso, jogar é, desde sempre, um jogar junto, portanto, radicalmente inserir-se num movimento de participação. Convém, no entanto, ressaltar que, nessa relação de identidade jogo-apresentação os jogos não intencionam estes ou aqueles espectadores, mesmo quando diante destes.

O que perfaz a integridade do movimento da representação é a abertura *(das Offensein)* mesma para o espectador. "A apresentação *(Darstellung)* da arte, de acordo com sua natureza, é de tal maneira, que é para alguém, mesmo quando não há ninguém que sequer a ouça ou assista" (GADAMER, 1975, p.116). Daí a tese sustentada por Gadamer em *Verdade e método:* a obra de arte tem seu genuíno ser em sua apresentação *(Darstellung)* e nela a nossa participação mantém-se sempre requisitada. Ontologicamente, o modo de ser da arte, corresponde a seu representar. A referência tomada por Gadamer é buscada nas artes transitórias, como o teatro e a música, cujas apresentações e interpretações estão intimamente na dependência de seu acontecimento, de sua encenação. A poesia não pode ser distanciada de seu recital, da mesma forma que o espetáculo teatral não pode ser compreendido privando-o do seu pôr-se em cena.

Mas de que forma o jogo, na dinâmica de sua natureza, identifica o modo de ser próprio da arte. É em seu tornar-se arte, assinala Gadamer, que o jogo cumpre sua verdadeira reali-

zação. Sendo a categoria da representação *(Darstellung)* nuclear para explicitar a realização ontológica que acontece na obra de arte, sua designação hermenêutica não implica apenas a *representação de algo*, mas também *para alguém* a quem esse ser adquire forma. Por conseguinte a mesma comporta um processo ôntico de transformação, a ser desvelado. Trata-se aqui do processo ôntico de transformação em obra; na medida em que, nessa transmutação, esse movimento lúdico assume a autonomia de uma transformação em configuração[5] *(Verwandlung ins Gebilde)* de caráter repetível e permanente, isto é a arte.

O propósito de Gadamer é a substituição do conceito de obra *(Werk)* pelo de configuração/conformação *(Gebilde),* que por sua vez melhor explicita o modo de ser da experiência da arte. Na expressão "transformação em configuração" *(Die Verwandlung ins Gebilde),* merece primeiramente destaque a peculiaridade hermenêutica atribuída ao termo "transformação" *(Verwandlung)*. Não se trata da significação dialética de "modificação"; daquilo que, ao modificar-se, permanece e fixa-se como o mesmo, mas sim da autêntica transmutação de algo que, "de uma só vez e em seu conjunto, torna-se uma outra coisa, de maneira que essa outra coisa, que é enquanto transformada, passa a ser seu verdadeiro ser, em face do qual seu ser anterior é nulo"(GADAMER, 1975, p.117). A transformação, nesse sentido, não deixa subsistir a identidade daquilo que muda, mas, ao contrário, viabiliza uma verdadeira passagem à outra coisa.

Pensar a arte como *"Gebilde"* significa, portanto, compreendê-la não do ponto de vista de suas diferenciações subjetivas, das identidades daqueles que jogam, seja como criadores, atores e espectadores, mas pensá-la enquanto configuração que está aí e se faz representar em jogo. Desse sentido de transformação não se segue a transferência a um outro mundo, trata-se apenas de trazer à luz aquilo que ordinariamente se retrai, transformar em seu pleno sentido, transformar no verdadeiro. Aquilo que é representado e mostra-se, evidentemente, como algo distinto, adquire uma figura, uma idealidade, quer dizer, põe-se como uma obra de arte.

Nesse sentido, Gadamer apresenta o exemplo de um espetáculo dramático que não tolera qualquer tipo de comparação com a realidade e, tão-somente a partir de si, constitui a expressão de uma verdade superior[6]. Na representação do jogo ilumina-se o que outrora, em ocasiões ordinárias, permanecia encoberto. Conforme acrescenta Dastur (1998, p.50):

---

5 A transformação do jogo em configuração *(Gebilde)* adquire em seu caráter de obra o sentido de *"ergon"* e não apenas *"energeia",* no modo pelo qual Aristóteles desenvolveu e destacou essa distinção clássica. *"Ergon"* é um termo grego que designa algo feito ou construído, mas que é, porém, usado pelos filósofos tanto no sentido de atividade, quanto no sentido de produto de atividade. Aristóteles, em suas especulações éticas, fala-nos, portanto, de atividades cuja finalidade *(telos)* é um produto – a saúde é o *ergon* da medicina –, e outras que têm como seu *"telos"* a própria atividade. Na *Metafísica* (105a), aperfeiçoa o conceito de *"ergon"* referindo-o ao "estar em atividade" *(en-ergeia).* Tal estado é a finalidade *(telos)* do ser, quer a atividade termine em um *ergon* externo ou não (F.E. PETERS, *Termos filosóficos gregos,* p. 79).

6 Nesta passagem, Gadamer refere-se a Platão como crítico da arte, quando, em seu diálogo *Filebo,* compara a comédia e a tragédia da vida com aquelas apresentadas no palco. Ao perceber o real sentido do jogo (espetáculo) apresentado diante do espectador, o que aí se manifesta, tanto na comédia quanto na tragédia – é desnecessário diferenciá-las –, é o que se chama de "alegria do conhecimento"

"A metamorfose de que aqui fala Gadamer é precisamente esta que nos faz entrar no verdadeiro, a representação pelo jogo fazendo emergir o que é, e, assim, o suporte ao jogo. Uma tal metamorfose consiste em tomar o conjunto da realidade como um círculo fechado de significações no qual tudo é realizado completamente, no momento em que aquilo que caracteriza o ordinário da realidade é precisamente o incerto do futuro e a pluralidade de possibilidades que se delineia nele".

Compreender a transformação em configuração *(Gebilde)* como o jogo da arte é, pois, entender a realidade a partir da própria realidade do jogo. "O ser do jogo é sempre resgate, pura realização, *energeia,* que traz seu *telos* em si mesmo. O mundo da obra de arte, no qual um jogo vem à fala, pleno dessa maneira, na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado" "(GADAMER, 1975, p.118). A arte é precisamente a configuração daquilo que resulta desse sentido de transformação plena da realidade – "a subsunção dessa realidade em sua verdade (*die Kunst als die Aufhebung dieser Wirklichkeit in die Wahrheit)"(* "(GADAMER, 1975, p.118).

Dando continuidade à explicitação desse conceito de transformação, chegamos ao segundo fio condutor da explicitação ontológica da experiência da arte. Enquanto jogo, o modo de ser da arte define-se pela sua apresentação *(Darstellung),* cuja unidade e configuração dirige-se a nós repleta de sentido. Além de um movimento lúdico, o acontecimento da arte *(Kunstgeschehen)* é transformação em configuração dotada de plenitude ontológica. Em seu caráter declarativo, a arte é, também, para nós uma experiência simbólica, cuja significação nós a desenvolveremos em seu caráter complementar à noção de jogo da arte, ou mesmo da arte como *"Gebilde".*

2.2 O SIMBÓLICO E O JOGO DA VERDADE

Antes de tudo, convém mencionar, símbolo *(symbolon)* é um termo grego cujo sentido original indica, entre amigos, familiares ou membros de uma comunidade afastados, um sinal de pertencimento e de que se reconhecem entre si. São "pedaços de recordação" que deixam sobressair como presente aquilo que, embora não pareça, sempre se mantém presente. Afirmar o caráter simbólico significa para a hermenêutica filosófica não apenas recuperar o sentido originário desse termo, distinguindo-o de alegoria[7], mas também ressaltar a obra de arte como experiência de sentido que nos remete a algo que muitas das vezes não é diretamente

7 Em *Verdade e método,* na análise sobre os limites da arte vivencial, Gadamer dá ênfase ao fato de que a natureza da obra de arte corresponde a uma disposição de formas fixas de manifestar e dizer. Sob esse ponto de vista, ele desenvolve um breve histórico dos conceitos de "símbolo" e "alegoria". Seu propósito é afirmar que a contradição tão auto-evidente que subsiste entre ambos é conseqüência do desenvolvimento filosófico do século XIX e XX. Em sua origem, há um distanciamento entre ambos: a alegoria refere-se ao discurso, ao *logos,* ao deixar-se entender por outro mais compreensível, ao remeter-se a algo fora de si; enquanto o símbolo, este tem em sua presença o seu significado necessário. Ambos, entretanto, equivalem-se na medida em que são estrutura de representação. É apenas na época de Goethe e Schiller que se consolida uma nova abordagem do conceito de símbolo.

compreensível. Ao reconsiderar a obra de arte como *"Gebilde",* Gadamer adverte quanto à qualidade de configuração que "está aí" como algo consolidado. Ela não pode ser interpretada como mero suporte de sentidos, como uma simples abertura de sentido *(Offenlegung von Sinn)*. Bem mais que isso, o jogo da arte, enquanto um movimento lúdico de apresentação *(Darstellung),* constitui-se como "acúmulo de sentido" *(Bergung von Sinn)*[8], "plenitude ontológica" *(die Seinsfülle)* que vem a nosso encontro sob a forma de verdade *(aletheia)*. Mediante a transformação, aquilo que é representado não se converte em outra coisa, senão em si mesmo, naquilo que é em realidade. Mas, se esse ser apenas se revelasse por meio da obra de arte, não o conheceríamos, não fosse a própria função ontológica da arte em sua capacidade de transformar em configuração *(Gebilde)* o verdadeiro ser. Assim, essa ação ontológica da arte nos permite também entender a anterioridade de um mundo que agora se mostra transformado e acrescido e que se apresenta a nós como sinal de reconhecimento.

Articular a relação entre arte e verdade em Gadamer implica, necessariamente, a reconsideração da filosofia de Heidegger, seja em sua ressignificação sobre o conceito de verdade, ou mesmo em sua formulação denominada " pôr-em-obra-da-verdade", desenvolvida em sua obra *A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerks)*. Através desta torna-se clara a especificidade da verdade *(aletheia)* advinda da arte, ou seja um duplo movimento: revelar *(Offenlegen)* e, por outro lado, ocultamento *(Verborgenheit)* . A verdade corresponde ao desvelamento, mas também a ocultação e assim se constitui como uma experiência fundamental do homem no mundo. Pensada a partir dos gregos, a verdade *(aletheia)* é a verdade dos entes e, enquanto tal advém de uma abertura inerente aos entes que Heidegger denomina "clareira", nossa via de acesso a eles, em seus diferentes modos. Sua revelação, entretanto, pressupõe seu próprio ocultar-se, constituindo-se um jogo em que a clareira, simultaneamente, é abertura e ocultação, dissimulação *(Verstellen)* e revelação. Em sua relação com a arte, a verdade está em obra, acontece na obra; em seu tornar-se manifesto, os entes que a integram, em seu conflito recíproco – clareira e ocultação – alcançam a verdade, desocultam-se.

Compreender o significado hermenêutico da fundamentação simbólica da arte significa um retorno a Heidegger como contraponto à noção de revelação de sentido proposta pela estética idealista. O sentido atribuído ao simbólico não corresponde apenas a um remeter *(werwiesen)* a significações ou mesmo um signo recordativo. Representar *(Repräsentieren)* implica, "um tornar presente", "um fazer estar presente", porém não em seu caráter substitutivo, indireto, mas um estar-aí na representação *(Dasein in Repräsentation)*. Representa enquanto "faz as vezes do outro" *(vertritt)*. Um quadro que retrata uma personalidade pública, ao ser pendurado, ressalta Gadamer, retrata sempre um fragmento de sua presença. "A obra

8 Por meio da expressão "acúmulo de sentido" *(Bergung von Sinn),* Gadamer sustenta, antes de tudo, uma rejeição ao conceito idealista de sentido. Em sua leitura, a definição do belo artístico como aparência sensível da idéia não faz justiça à circunstância de que a obra nos fala como obra, e não como transmissora de uma verdade.

de arte não só se remete a algo, como também nela está propriamente aquilo a que se remete" "(GADAMER, 1993, p.126). Tal caráter representativo da presença constitui o que Gadamer denomina um "crescimento do ser" *(Zuwachs an Sein);* eis o que torna a obra de arte um acontecimento único.

A experiência da arte é uma experiência de conhecimento, porém, num sentido bem específico de *anamnesis*. Conduz-nos a conhecer de novo o mundo em que vivíamos como se realmente fosse nossa primeira experiência dele; mas só que agora, distanciados do caráter funcional e prático da vida cotidiana, o vemos tal como ele é. Desse modo, Gadamer atribui à experiência da arte a possibilidade de revelar-se a verdadeira realidade, um acrésimo de ser *(Zuwachs an Sein)*. É precisamente nesse sentido que os sapatos pintados por Van Gogh têm esse a mais, esse acréscimo de ser, se comparados àqueles encontrados na aldeia; em sua representação eles revelam a essência destes últimos.

Diante do exposto acima, a explicitação lúdica e simbólica da experiência artística ratifica o questionamento do caráter subjetivo da experiência estética da arte, sobretudo quando se predispõe à análise do conceito de representação *(Darstellung und Repräsentation),* próprio do modo de ser da obra de arte. Representação, cuja significação conceitual é depreendida do conceito mesmo de jogo, do próprio movimento lúdico do jogar, do qual o espectador também é parte integrante. Tendo em vista essa elucidação, pode-se melhor entender a tese gadameriana de que "o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estática, porque, ao contrário, o comportamento estético é mais do que se sabe de si mesmo. É uma parte do processo do ser da representação e pertence ao jogo como jogo" (GADAMER, 1993, p.121). Por conseguinte, torna-se inteiramente inadequada a idéia de uma diferenciação estética que põe e toma o objeto estético para si, desconsiderando as relações de circunstâncias em que a própria experiência verifica-se. Em outras palavras, isolada das condições de acesso sob as quais ela se mostra, a obra de arte resulta em abstração empobrecida; isto porque dessa forma esta nos priva do mundo a partir do qual se apresenta. À abstração da diferenciação estética, elemento constitutivo da consciência estética, opõe-se a concepção de transformação em configuração *(Gebilde),* ou seja, ao todo significante do jogo que, enquanto ser jogado, assume sua configuração e alcança sua plenitude na diversidade de seu poder ser representado, mediante seu sentido. Essa forma de oposição, Gadamer denomina "não diferenciação"[9] *(ästhetische Nichtunterscheidung)*. Não mais se constituindo como objeto de uma consciência estética, o ser da obra de arte apenas pode ser definido tendo em vista o processo ontológico da representação, e não de modo puramente estético. É somente no sentido de atividade lúdica e movimento de representação que a obra de arte

9 Em *A atualidade do belo* Gadamer apresenta a noção de "indiferenciação estética" a partir da necessidade de ser desenvolvida uma crítica à própria noção de percepção. "Perceber não é colecionar várias e diversas impressões sensoriais, mas quer dizer, como a palavra alemã mesma diz, *Wahrnehmen,* tomar algo como verdadeiro.

atinge a plenitude de seu ser. Ela não constitui um "em si", um puramente estético, que tem necessidade, para ser encontrado, de uma mediação acidental para ele, mas, bem ao contrário, é só em uma mediação *(Vermittlung)* profunda que a arte adquire seu ser verdadeiro.

Como advertência, porém, no sentido de uma melhor compreensão sobre essa questão, diz-nos Grondin (2003, p.71): "Quando Gadamer fala aqui de uma 'não diferenciação estética', então sabe perfeitamente que a não diferenciação inclui em si conjuntamente à distinção, melhor dizendo: o caráter distinto da arte". A arte, enquanto um acontecimento único e essencial, convida-nos sempre a permanecermos nela, e, portanto, não deve ser diferenciada do mundo. Numa ponderação eminentemente subjetiva da consciência estética, realça-se unicamente essa diferenciação, em detrimento de sua relação necessária com o mundo. Ao nos proporcionar um crescimento do ser *(Zuwachs an Sein),* a obra de arte revela o mundo em sua específica pretensão de verdade.

Assim, por meio dos conceitos de jogo *(Spiel),* transformação em configuração *(Gebilde)* e símbolo inerentes à experiência da arte, Gadamer intenta mostrar que o fenômeno da representação, seja a execução da poesia, ou de uma música é qualquer coisa de essencial, e não de acidental. Enquanto jogo, o ser da obra de arte é experiência de abertura e, ao mesmo tempo, unidade de sua própria configuração. Enquanto configuração está sempre vinculado a possibilidades de representação tendo em vista o caráter simbólico do reconhecimento. Por isso, o jogo da arte corresponde a esse movimento lúdico que envolve a obra – *Gebilde* – em sua totalidade, ou seja, a obra em sua presença objetiva e o horizonte de sua assimilação.

A partir dessas considerações, a poesia, a música, o quadro, eles nunca existem no caráter objetivo e absoluto. A poesia é sempre poesia que se recita e se entende, de modo que sua palavra tem sempre a pretensão de uma resposta, de um diálogo. E, assim como ela, também o quadro, embora não pronuncie, necessariamente, a linguagem das palavras, pretende ser interpelado, contemplado. Da mesma forma, "escutar uma música é também fazer sua melodia vibrar internamente, mesmo que não haja um acompanhamento desse ritmo musical, seja com os dedos ou com os pés (GADAMER, 1993, p.56). Esse jogar junto da obra de arte é pura interpelação que nos transforma e nos põe diante de nós mesmos.

Ademais, o caráter ontológico de seu movimento de re-presentação *(Darstellung)* também permite que, enquanto experiência, as obras ultrapassem seu lugar de origem e, atravessando o tempo, instalem sua contemporaneidade em todo e qualquer presente. A experiência ontológico-hermenêutica da arte constitui-se ainda a experiência em jogo no transcurso de sua própria temporalidade histórica.

REFERÊNCIAS:

DASTUR, Francoise. **Esthétique Et hermenéutique. La critique de la conscience esthétique chez Gadamer**. Phénomenologie ET esthétique. Paris:encre marine,1998

GADAMER**, H.-G. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.** Gesammelte Werke 1, Hermeneutik I. Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), 1975, 4ª ed

_____. Ästhetik und Hermeneutik, **Die Aktualität des Schönen** in: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Gesammelte Werke 8. Tübingen: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), 1993.

_____. **La actualidad de lo bello.** Trad. de Antonio Gómez Ramos. Buenos Aires: Paidós, 1998.

GRONDIN**, J. Introdução à hermenêutica filosófica.** Trad. de B. Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

_____. **Introducción a Gadamer.** Trad. C.R. Garrido. Barcelona: Herder, 2003.

PORTOCARRERO. Maria Luisa **O preconceito em H.-G.Gadamer: sentido de uma reabilitação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1977

VATTIMO**,** G**. Para além da interpretação.** Trad de R. Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

A obra de arte enquanto obra da verdade em Heidegger

João Bosco Batista

INTRODUÇÃO

Veremos em rápidas linhas a tese de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, segundo a qual a verdade acontece na arte, fazendo-se obra. O presente escrito de Heidegger, resultado de uma conferência proferida em 1935, é permeado por um caráter eminentemente ontológico, no qual o tema central é o tratamento da história da verdade do Ser.

Primeiramente perguntamo-nos pelo termo "origem", tal como aparece no título da conferência. Origem significa aquilo "a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é" (Heidegger, 1989, p.11). Em outras palavras, o termo origem significa a essência originária que, no caso, deve constituir a obra de arte. Busca-se abordar, portanto, a essência da arte e o sentido da obra enquanto arte e da arte enquanto obra.

A OBRA DE ARTE COMO OBRA DA VERDADE

Como dissemos, Heidegger elabora uma reflexão de cunho ontológico-hermenêutico e existencial do tema da essência da arte. Não se trata de um capítulo da disciplina estética, e muito menos de uma análise metafísica da beleza, tal como foi desenvolvida por Platão. Diz Heidegger que "a obra de arte abre à sua maneira o ser do ente"(Idem, p.30). Com isto quer o autor afirmar que na obra de arte está em jogo "a verdade do ente". Deve-se entender o termo verdade em seu sentido grego de *Alétheia* que originariamente é o (des)ocultar do ente. Neste sentido, na obra de arte, a verdade do ente põe-se em obra na obra (de arte). Em outras palavras, a arte é o "pôr-se-em-obra da verdade".

O que interessa de fato a Heidegger é questionar o sentido da verdade do ser enquanto expressão na obra caracterizada de artística. A obra de arte é na verdade a obra da abertura do ente. Esta afirmativa revela a superação da perspectiva transcendental de *Ser e Tempo*, e mais ainda, o caráter antropológico da Estética. Ele diz: "não somos nós que pressupomos a desocultação do ente, mas é a desocultação do ente (o ser) que nos determina numa essên-

cia tal que, na nossa representação, permanecemos inseridos, ficamos sempre a reboque da desocultação" (Idem, p.41. Mais adiante, ele continua:

> Nós e todas as representações adequadas não seríamos nada e não poderíamos sequer pressupor que estivesse já manifesto algo a que nos ajustássemos, se a desocultação do ente não nos tivesse já exposto na clareira, onde todo o ente se salienta para nós, e a partir da qual todo o ente se retrai (Idem, p.41).

Ora, afirma ainda Heidegger que "só esta clareira confere e garante a nós homens, um acesso em direção ao ente, que nós próprios somos" (Idem, p.42). Mas não nos esqueçamos que a verdade como alétheia é ao mesmo tempo ocultação: "a verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio da proveniência do ainda-não-(des)-ocultado" (Idem, p.48).

Para o filósofo alemão a verdade como a clareira e ocultação do ente, acontece na medida em que se poetiza. "Toda a arte, enquanto deixar-se acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia" (Idem, p.58). A verdade dá-se num "projeto poemático". Evidentemente, a poesia, tal como aventada pelo pensador, tem um significado eminentemente ontológico, que ultrapassa o sentido literário. A linguagem poética é enaltecida por Heidegger, pois, segundo ele, encontra-se na proximidade da verdade originária do Ser. Tal linguagem oferece a oportunidade necessária para se achegar ao pensamento originário que perpassa a obra de arte.

O problema ontológico da linguagem está no bojo do pensamento heideggeriano. Tal problema, por sua vez, encontra-se imbricado com a linguagem poética em sua originariedade. A origem do dizer poético está na profundidade fértil do silêncio. Em concordância com determinada abordagem, podemos afirmar que o ser do homem é essencialmente poético. Isto quer dizer que a poesia é entendida como o momento primordial da instauração da verdade. Poesia é *Poíesis*, isto é, o instaurar da obra enquanto projeto. E o projeto verdadeiramente poético é a abertura do ente, na qual se revela o caráter ontológico da palavra como expressão do jogo de velamento e desvelamento do ser.

É no poema, enquanto obra de arte, que a linguagem patenteia a relação originária do homem com o Ser. O poema como obra da verdade determina a relacionalidade existente entre homem e Ser: deste, o homem é um poema começado.

Para não gerar mal entendido a respeito da reflexão de Heidegger sobre o caráter ontológico da obra de arte que privilegia a poesia como linguagem fundante da abertura do ser do ente; é bom que se desfaça algum possível equívoco que possa ocorrer por alguém ao interpretar o presente ensaio do pensador. A arte constitui-se em verdadeiro enigma. Tal enigma é indecifrável pela representação estética. A tarefa que nos cabe é "ver" (fenomenologicamente) o enigma.

Explica Heidegger que desde que se despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. Ora, é preciso convir que a estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da *Aístesis*, isto é, da apreensão sensível em sentido lato. Hoje é comum denominar tal apreensão de "vivência". Desta forma pensa-se que o modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave para a compreensão da essência da arte. Sendo assim, pondera Heidegger, neste modo de conceber a arte, a vivência se torna a fonte determinante para a apreciação da arte e também para sua criação. Pode-se resumir tal pensamento no seguinte "slogan": "Tudo é vivência".

Heidegger é contundente em sua crítica: "Talvez a vivência constitua antes o elemento em que a arte morre" (Idem, P.65); ainda que isto leve séculos. Na verdade esta maneira de conceber a obra de arte é resultado de séculos de história da metafísica, que desenvolveu no âmbito da arte a disciplina estética. Para o pensador é preciso ao "destruir" a metafísica, "desconstruir a estética". A questão que se deve levantar para julgar o papel que representou a história metafísica na arte é a seguinte: "É a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal?" (Idem, p. 66).

É preciso que a obra de arte seja pensada em sua origem, ou seja, em sua essência ontológica, enquanto fundadora da história da verdade do Ser. Isto é o mesmo que trazer à luz o caráter de obra da obra de arte.

CONCLUSÃO

No "Suplemento" do presente ensaio, acrescentado em 1956, Heidegger é enfático ao afirmar que "Todo o ensaio *A Origem da Obra de Arte* se move conscientemente no caminho da pergunta pela essência do ser. A meditação sobre o que a arte *é* está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do ser" (Idem, p. 72). É importante atentar ainda mais para estas palavras do filósofo: "A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao **Acontecimento** *(Ereignis)*, a partir do qual se determina somente o sentido do ser" (Idem, p. 72).

Por fim podemos dizer com Heidegger que a compreensão da obra de arte como "pôr-se-em-obra-da-verdade", só pode ser pensada a partir do Acontecimento. A partir de tal premissa é possível dizer que devido o paradoxo inerente à própria compreensão da Verdade do ser (como Alétheia), a arte é o trabalho humano de criação e salvaguarda da verdade do Ser.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BEAINI, Thais Curi. **Heidegger:** Arte como cultivo do inaparente. São Paulo: EDUSP (Nova Stella), 1986

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Alétheia.** In: Heráclito de Éfeso. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os Pensadores – Pré Socráticos).

_____. **Sobre a essência da verdade.** São Paulo: Abril Cultural, (Col. Os Pensadores), 1984.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia:** o pensamento poético. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. **Passagem para o poético:** filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, , 1986.

SADZIK, Joseph. **La estética de Heidegger.** Barcelona: Luiz Miracle, 1971.

A questão da "Morte de Deus" e suas conseqüências estéticas

Kirlian Siquara

Em um livro de 1946[1], o teólogo protestante suíço Karl Barth faz a seguinte pergunta "Por que Hegel não se tornou para o mundo protestante aquilo que São Tomás representa para o Catolicismo Romano?", para em seguida responder que a razão provável seria o fato de "o Deus vivo de Hegel" ser de fato "o homem vivo". Aparece aqui todo o escopo da crítica do teólogo suíço àquilo que ele chamaria por toda a vida de caráter *antropocêntrico* do pensamento moderno, o que implica, por sua vez, a modernidade ela mesma. Já Hegel, por outro lado, não deixa por menos. Em suas *Lições sobre a Filosofia da História*[2] afirma: "Reportei-me, com a menção do reconhecimento do plano da Providencia divina, à pergunta acima, de capital importância em nossos tempos, qual seja, a possibilidade de reconhecer Deus, desde que deixou de ser uma pergunta, que se tornou preconceito de ensino: a de que é impossível conhecer Deus. Exatamente o contrário do que na Sagrada Escritura é imposto como o sumo dever: não somente amar a Deus, mas também reconhecê-lo" (HEGEL, 1995. p. 20).

Ou seja, Hegel não tem problema algum em encarar Deus face-a-face. O que já aponta a questão definida pela posição de Barth: somente em uma época que postula o sujeito como *única* instância da aferição de verdade pode tal enunciado ser proferido. Houve momentos em que o homem se curvaria frente à chama divina, desviaria seu olhar..., esse momento parece ter passado.

No entanto, Hegel não foi escolhido à toa por Barth para alvo de sua crítica: assim como talvez devamos a Hegel a mais sofisticada teoria da consciência promovida pelo pensamento moderno, talvez devamos também a ela (sua teoria) um certo assassinato bastante afamado.

Em um outro texto[3], desta vez escrito por Georg Picht, professor de Filosofia da Religião da Faculdade Teológica de Heidelberg, comenta-se a existência de um bilhete achado em um casaco de Pascal por seu criado uns poucos dias após sua morte. O bilhete continha a seguinte

1 *Protestant Theology in the Nineteenth Century*.
2 Tradução brasileira das *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*.
3 PICHT, Georg. *The God of the Philosophers*. Journal of the American Academy of religion. n. 48, vol. 1. 1980.

inscrição: "FOGO. Deus de Abrahão, Deus de Isaac, Deus de Jacó, não o Deus dos filósofos e dos homens sábios". Aquilo que a filosofia nomeia como sendo a Deus não é necessariamente o Deus da religião. Na medida em que o Deus da religião é objeto de crença – e, na medida em que, assim como a filosofia é ocidental, este Deus é o da tradição judaico-cristã – sua essência se mostra na revelação escatológica, em seu poder soberano sobre o mundo, mundo este que foi criado por ele e será consumido pelo fogo no dia do Juízo. Como está escrito no bilhete de Pascal, a essência do Deus da religião é fácil de ser reconhecida: FOGO; mas e a do "Deus dos filósofos e homens sábios"?

Um ponto importante é que até 1831, ano da morte de Hegel, a filosofia não parecia ter problemas em referenciar-se como justamente a apresentação deste Deus dos filósofos – que em Hegel é concebido como sendo o "espírito absoluto" segundo Picht – no entanto, a filosofia hoje não parece mais ter essa convicção e, nesse sentido, ao Deus dos filósofos cabe a constatação de ser uma questão de matéria histórica, de um tempo que passou e que carregou junto com o Deus dos filósofos também a idéia de metafísica: o direito a ser a "ciência da ciência" que em seu início à filosofia lhe foi outorgado e que não era nada menos que acessar o horizonte em que o conhecimento de qualquer coisa poderia se dar, ou seja, o espaço da verdade em si mesma – e que Picht percebe como sendo isto que Platão quer significar com a definição do Bem no *Górgias*: o "em prol do que", o "pelo bem de"; aquilo a que toda ação, todo esforço, todo tornar-se almeja, se direciona.

O grande ponto de inflexão na história do Deus da filosofia será, com toda certeza, a obra de Nietzsche e sua descrição da "Morte de Deus". É importante reter aqui que para Picht Nietzsche está enunciando um *fato histórico*: em um certo momento da história do discurso filosófico – que, por sua vez, está sempre conectado a uma dada configuração sócio-histórica – o espaço concedido a esse Deus da filosofia foi eliminado do pensamento. Isto abre campo para duas questões imediatas: a primeira, entender o que significa esse evento para a filosofia (e que implica entender, afinal, o que é esse Deus da filosofia) e a segunda, entender em que medida isso afeta outras regiões da vida humana, tais como as esferas da cultura, do direito e da arte; e isto porque, para Picht, Nietzsche – em um campo epistêmico constituído por Hegel, mas não à maneira hegeliana – também apreende a experiência humana já enquanto experiência necessariamente histórica. Ou seja, de nenhuma maneira o evento da "Morte de Deus" se presta à função de metáfora.

Nesse sentido o que pode ser essa condição, esse evento histórico que Nietzsche descreve como "Morte de Deus"? Para Picht, o que Nietzsche quer indicar com isso é a passagem para uma verdadeiramente liberta história do homem, uma história em que agora o homem pode "produzir a si próprio como uma obra de arte"[4] e ser o seu próprio demiurgo. Se tivermos em mente a filosofia da história pensada por Hegel como um curso guiado pela "astúcia da

4 Picht, p. 66

razão" veremos que não há aqui homologia possível, pois a razão é astuciosa porque sempre acerta, mesmo quando o homem erra. Obviamente, para Nietzsche o fato de que o homem seja agora senhor de seu destino não quer dizer que não vá errar. Ao contrário, quando o Deus dos filósofos morre desaparece não apenas um conceito ou uma crença, mas a própria estrutura daquilo que se pode chamar de transcendência e seu arco de elementos incondicionados – o *eidos*, a Idea, o Bem. Agora que o homem "apagou o horizonte" só lhe resta a vida, ou seja, a história, agônica e implacável. Quanto aos valores, "desvalorizados" estão e a sociedade burguesa reinante se encarregará de destinar-lhes a mais-valia correspondente.

De fato, a posição nietzschiana reage com uma imaginação de ferocidade única em seu tempo, mas não deixa claro como tal situação veio a existir; e, se mantivermos a posição de que não se trata de metáfora aqui, talvez necessitemos de um espírito semelhante ao seu para dar chão histórico à constituição de tal atenção-a-si. Precisaremos então, de Max Weber.

Talvez a melhor descrição da constituição do estado de coisas que permitiu a aparição da teoria da "Morte de Deus" seja de fato o notório processo histórico de racionalização do Ocidente; e suas circunstâncias derivadas: o *desencantamento do mundo* e a autonomização das esferas de valor – o modo como Weber determina o *agon* valorativo da modernidade. Este processo de racionalização que permitiu ao Ocidente identificar-se com o domínio sobre a natureza e com a instauração da verdade do sujeito tem uma formulação inicial dupla, uma inflexão e uma mediação. A formulação inicial em dupla chave são os dois tipos de racionalismo que aparecem na Antiguidade: o racionalismo religioso (judaísmo antigo) e o lógico (Grécia antiga). No caso do Judaísmo, Weber observa reiteradamente sua rejeição da magia sacramental como uma via de salvação – e a instauração de um Deus monoteísta inteiramente transcendente com relação àquele que nele acredita. No caso da Grécia, a passagem do *mithos* para o *logos* será o detalhe fundamental. A inflexão será a Reforma Protestante que tanta fama dará ao Seminário Teológico de Tubingen – que, a despeito da causticidade nietzschiana será também sua régua e compasso. E a mediação será a conduta racionalizante instituída pelo calvinismo e que, talvez, possa ser descoberta por trás de certo imperativo categórico pietista. Nesse sentido, após Lutero não há outro caminho: apenas a subjetividade existe entre o crente e seu Deus.

O desencantamento do mundo, por meio de seu vetor triplo – religião, ciência e direito – transforma o mundo em um puro mecanismo causal e a religião, reduzida à esfera privada, não mais se mostra como o tronco de onde antes partia o leque de variadas produções humanas – direito, ciência, arte – mas, agora, apenas mais uma esfera valorativa que deve adentrar a arena do campo de forças da modernidade: os deuses retornam sob as máscaras de esferas impessoais e escolher a um deles implica rejeitar o outro. Ou arte ou religião, ou ciência ou política e assim por diante. Daí a formulação weberiana do "politeísmo de valores" a emergir com a modernidade.

Falamos até aqui da possibilidade de conjugação de duas teorias que nos parecem complementares: a nietzschiana "Morte de Deus" e o weberiano "desencantamento do mundo". E a arte, como ela pode ser endereçada nesse contexto? Também ela sofre a racionalização ou a "decadência"?

Começamos com uma referência a Hegel, terminaremos com ele: a tese do "fim da arte" ganhou força recentemente com os trabalhos do filósofo estadunidense Arthur Danto e principalmente com sua obra *After the End of Art* de 1997. Em um texto de resposta a seus críticos[5] presentes a um colóquio em sua homenagem patrocinado pela revista *History and Theory*, Danto reitera e fortalece sua teoria de que a partir das transformações no mundo da arte ocorridas em meados do anos 60 – basicamente Pop-Art e Minimalismo – um período histórico chegou ao fim: o período da história da arte. A partir do momento em que a produção artística colocou o problema por ele denominado de "contrapartes indiscerníveis"[6] a arte tornou-se conceito de fato – no sentido em que o que define a arte da não-arte não são as propriedades sensíveis do objeto – o que demanda um resposta também conceitual (visão interpretativa) e, portanto, não há mais *uma* direção apenas que a arte possa seguir. Chegamos ao fim da história da arte.

O que é interessante nisso é que o diagnóstico de que a arte é coisa do passado foi feito também por Hegel ali por 1828 e o ponto era o mesmo: Hegel *grosso modo* considerava arte como algo pertencente à esfera da sensação e, nesse sentido, o que importava era que ela desse forma sensível a "realidades mais altas" que ela mesma – daí sua conjugação com a religião – e à medida que ela vai sendo colonizada pela conceituação, seja da crítica, seja da filosofia, nós passamos da esfera da arte para a esfera da *ciência* da arte, onde, com toda certeza, pinta-se o cinza sobre o cinza.

Danto deixa claro que sua teoria do "fim da arte" é uma teoria da consciência. Será a teoria da "Morte de Deus" também uma teoria da consciência? De qualquer maneira, o antropocentrismo da modernidade continua a se mostrar aqui e a manter em Hegel seu ponto de inflexão.

5 DANTO, Arthur C. *The End of Art: A Philosophical Defense*. History and Theory. Vol. 37. N.4. 1998.

6 O fato de que um artista possa produzir um objeto (ou simplesmente tomar um já produzido) idêntico a um outro e apresentá-lo como um objeto artístico – como a *Brillo Box* de Andy Warhol que nada mais é do que uma caixa de sabão em pó – levanta o problema das "contrapartes indiscerníveis": o que distingue o objeto artístico do não artístico não são as propriedades sensíveis de ambos – visto que estas são idênticas.

A teoria da escrita filosófica em Schiller e Benjamin

Pedro Süssekind

Tradicionalmente, considerações teóricas sobre a forma da escrita pertencem ao campo da poética ou da retórica e não constituem propriamente um tema filosófico. Essa separação pode remeter, por exemplo, ao velho debate em torno da recepção da obra de Platão, no qual a tentativa de estabelecer uma doutrina filosófica se opõe, muitas vezes, a discussões sobre o caráter literário ou teatral dos diálogos. Seria o diálogo apenas um recurso de divulgação, um modo de apresentar aos não-iniciados os problemas discutidos na Academia? Ou a forma de exposição por meio de personagens que debatem as questões é essencial no pensamento platônico?

O exemplo indica que a questão da escrita está ligada a uma contraposição entre dois modos de pensar a própria filosofia: um deles privilegia sua relação com a ciência; o outro, seu vínculo com a poesia e a literatura. A filosofia como doutrina científica implica um uso rigoroso da escrita, concebida como instrumento adequado para apresentar as cadeias de argumentos, os passos que, desdobrando e articulando conceitos segundo as exigências da lógica, permitem chegar a conclusões verdadeiras. A filosofia como criação discursiva lida com os limites e as potencialidades da escrita, com a atividade da reflexão em suas tentativas, em seus ensaios de elaboração e desenvolvimento de determinados temas.

São bastante conhecidas e estudadas as discussões da forma de escrever filosofia no século XX, nas teorias da escrita e do ensaio desenvolvidas por autores como Lukács, Benjamin e Adorno. Destacam-se, nesse contexto, o prefácio da tese sobre o drama barroco alemão, que Benjamin concluiu em 1924, e "O ensaio como forma", texto da década de cinquenta em que Adorno retoma e elabora o tema da escrita. Nas três abordagens, a definição de uma forma ensaística do exercício filosófico se contrapõe às pretensões epistemológicas, ou científicas, dos textos de filosofia do passado e do presente. Como afirma Adorno, em relação ao procedimento científico, o ensaio "tira todas as conseqüências da crítica ao sistema".[1] Por outro lado, o desenvolvimento do estilo e a preocupação com a escrita – elementos literários – ganham o estatuto de problemas genuinamente filosóficos.

1 Adorno. "O ensaio como forma", p. 24.

No prefácio à tese sobre o drama barroco alemão, um dos mais importantes textos metodológicos de Benjamin, é exatamente essa a contraposição central. Ao defender que a questão primordial de um texto filosófico é a sua *apresentação*, ele inverte o tradicional desprezo pela aparência no campo do conhecimento. A estratégia desconcertante adotada nesse texto toma a doutrina platônica, que está na base da tradição filosófica, como referência para uma crítica das pretensões sistemáticas e científicas do pensamento moderno. Segundo Benjamin, a teoria das idéias evidencia que "o objeto do saber", tema de uma investigação científica, "não coincide com a verdade".[2] Nos sistemas filosóficos e científicos modernos, a verdade seria concebida como um somatório de conhecimentos, expostos com o rigor de um método didático e coercitivo de demonstração.

Segundo a tese defendida no *Prefácio*, a verdade não se reduz a um particular, nem pode ser desvinculada de seu modo de apresentação, nem capturada de fora, e com isso ela se esquiva de qualquer tipo de projeção no reino do saber. Como apresentação da verdade no exercício de sua forma, na elaboração paciente da linguagem, a tarefa da filosofia se opõe, assim, à pretensão científica de um conhecimento universalmente válido, demonstrável segundo um modelo matemático. Em sua crítica do sistema, o *Prefácio* toma como modelo o *tratado escolástico*, exercício da forma filosófica que trata dos objetos da teologia "sem os quais a verdade é impensável". Benjamin descreve assim a natureza básica do tratado, em seu movimento de apresentação da verdade:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois, ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.[3]

Voltado para o exercício da contemplação, não para a demonstração coercitiva ou didática dos sistemas, o tipo de escrita do tratado serve de referência para a forma contemporânea do *ensaio*, tal como é desenvolvida no próprio prefácio benjaminiano. E, desde a epígrafe desse texto, a oposição entre filosofia e ciência tem como referência à arte. A citação de Goethe escolhida como epígrafe termina justamente com a frase: "...devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade."

No início do prefácio, essa noção de uma totalidade alcançada pela arte aparece na analogia entre o tratado, modelo do ensaio filosófico, e os mosaicos das igrejas. A imagem é usada para esclarecer o exercício da *contemplação*, que com fôlego infatigável, com seu esforço de recomeçar sempre a partir de cada ideia, seguindo o ritmo intermitente e descontínuo do pensamento, executaria um trabalho microscópico semelhante à composição de um mosaico.

2 Benjamin. *Origem do Drama Barroco*, p. 52.
3 *Ibid*., p. 50.

Para Benjamin, "A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material".[4] É na composição elaborada e paciente da forma, portanto no exercício da escrita, que se delineia a imagem do todo, a apresentação da verdade.

Essa aproximação entre a tarefa da filosofia e a criação artística que Benjamin indica na analogia com o mosaico reaparece na consideração que ele faz sobre o diálogo *O Banquete* de Platão. Ao pensar a relação entre a verdade e a beleza de um modo que valoriza a *visualidade* do mundo das idéias a ser descrito pelo filósofo, o *Prefácio* adota uma perspectiva que contraria a tradicional condenação da arte atribuída à doutrina platônica. Pois, para Benjamin, a compreensão das teses sobre a relação entre a verdade e a beleza no *Banquete* teria "importância capital não somente para qualquer filosofia da arte, como para a própria determinação do conceito de verdade".[5]

Trata-se aqui de duas teses: "*a verdade é o conteúdo essencial do belo*" e "*a verdade é considerada bela*". A primeira se revela no discurso de Sócrates, a beleza é descrita como aparência que, na busca amorosa, seduz o amante e provoca o desejo somente enquanto permanece como brilho, enquanto mantém o seu mistério. Se a verdade é bela, interpreta Benjamin, o brilho e a fulguração não se opõem ao conteúdo verdadeiro, nem são negados pela obtenção do saber. Assim, o movimento de busca da verdade não consistiria em desvendar um conteúdo por trás das aparências sensíveis, mas numa perseguição amorosa, na qual "a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça".[6]

***

Entre as reflexões sobre a forma do texto filosófico que antecipam as discussões do século XX sobre o ensaio, encontra muitos pontos de aproximação com as reflexões de Benjamin uma polêmica do final do século XVIII, entre Schiller e Fichte. Esse debate, que opôs o autor das cartas *Sobre a educação estética do homem* – um poeta e dramaturgo que escrevia ensaios filosóficos – ao principal representante do Idealismo Alemão naquela época, talvez possa ser considerada um primeiro passo na abordagem da forma de apresentação do pensamento como uma questão decisiva para própria filosofia. Ricardo Barbosa, em seu comentário "Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica", chega a afirmar: "Schiller foi o primeiro a tratar o problema da forma de exposição da filosofia como um autêntico problema filosófico".[7]

4 *Ibid*., p. 51.
5 *Ibid*, p. 53.
6 *Ibid*.
7 BARBOSA, Ricardo. "Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica", p. 16.

Refletir sobre a forma e elaborar uma teoria da escrita, nesse contexto, foram consequências de uma polêmica que teve início com a recusa do artigo "Sobre espírito e letra na filosofia", enviado por Fichte em meados de 1795 para a revista *As Horas*. O artigo critica a exposição dos argumentos tal como desenvolvida nas cartas sobre a educação estética, em que recursos poéticos e literários são empregados para tratar de questões filosóficas.

Schiller, editor da revista *As Horas* e alvo das críticas, considerou o texto de Fichte inadequado para a publicação, tanto por seu conteúdo, quanto pela forma da exposição. A justificativa dessa recusa é elaborada meses depois no ensaio "Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas".[8]

A questão propriamente filosófica diz respeito, aqui, à pretensão e apresentar verdades por meio de um texto argumentativo. No ensaio de Schiller,[9] quando é justificada a recusa do texto de Fichte, discute-se sobretudo sua forma de apresentação, usada para abordar justamente, como conteúdo ou tema, a questão da forma dos textos filosóficos. Haveria então um problema metalinguístico: a exposição do tema é inadequada, já que o tema é a própria maneira adequada de expor. A abordagem de Fichte exemplifica, para Schiller, como a forma rigorosa e acadêmica de apresentação das questões filosóficas, defendida pelo filósofo idealista, pode dificultar a compreensão dessas questões e, por sua rigidez, tornar-se um obstáculo com relação a seu próprio objetivo, que seria a apresentação e o debate de temas filosóficos.

Essa crítica leva Schiller a uma comparação entre a *forma científica*, rigorosa, e a *forma popular* de divulgação do saber, uma vez que Fichte o acusara de adotar uma escrita desse segundo tipo nas cartas sobre a educação estética do homem. Com a comparação, ele pretende ao mesmo tempo se defender das críticas de seu interlocutor e evidenciar os limites da exposição que serve como modelo para as críticas. A forma popular designa, em linhas gerais, os textos de divulgação do conhecimento científico ou filosófico, nos quais o autor precisa adotar uma linguagem simples e acessível para expor as questões a um público não especializado. A utilização de exemplos e analogias caracteriza essa forma, em oposição ao desenvolvimento argumentativo conceitual da forma científica.

Enquanto a apresentação dos problemas nos moldes defendidos por Fichte é sistemática e exaustiva, preocupando-se apenas com o rigor no encadeamento dos conceitos e da argumentação, a divulgação popular faz concessões quanto ao entendimento e à precisão dos conceitos. Para atrair a atenção e agradar, ela privilegia os elementos que despertem a imaginação e a emoção do leitor.[10]

8 Publicado na revista *As Horas* em setembro de 1795, esse texto foi substituído nos *Escritos menores em prosa* organizados pelo autor em 1800 por um mais abrangente, "Sobre os limites necessários no uso das formas belas", uma fusão com outro texto de 1795, intitulado "Sobre o perigo dos costumes estéticos".

9 Daqui em diante, menciona-se apenas o artigo "Sobre os limites necessários no uso de formas belas".

10 Cf. Schiller. Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, pp. 677-705.

Schiller passa então a defender uma terceira forma de apresentação das questões filosóficas, uma forma que na verdade definiria a sua própria escrita nas cartas sobre a educação estética. Com relação a Fichte, ele pretende mostrar, por um lado, que não adotou a forma popular e, por outro, que abriu mão propositalmente da forma científica. A *forma bela* de exposição do pensamento é apresentada, então, como síntese das duas outras, por ser capaz de demonstrar os argumentos, de manter o rigor conceitual e, ao mesmo tempo, despertar a atenção, esclarecer e convencer.

Como Benjamin faz em seu prefácio, Schiller já pensava, no final do século XVIII, as modalidades do discurso filosófico, ou seja, as formas de apresentação da verdade. Mais do que isso, ele privilegiava a relação entre verdade e beleza como questão decisiva para o exercício do pensamento, em contraposição ao modelo científico e sistemático. Essa consideração teórica está na base de seus exercícios de escrita filosófica, desenvolvidos sempre na forma de ensaios. Se as cartas *Sobre a educação estética do homem* motivaram o debate com Fichte, *Poesia ingênua e sentimental*, o longo ensaio posterior a essa polêmica, exercita exaustivamente o tipo de filosofia poética, ou bela exposição que seu autor defende. Nesse sentido, a obra de Schiller pode ser considerada como um marco, por se evidenciar nela, tanto em termos teóricos quanto na sua realização, um desenvolvimento precursor da concepção de ensaio desenvolvida posteriormente na filosofia alemã. Talvez possamos, nesse caso, concordar com Thomas Mann, que considera *Poesia ingênua e sentimental* "*o ensaio alemão*, no qual toda a ensaística alemã possível estava contida de uma vez".[11]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma", in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARBOSA, Ricardo. "Verdade e beleza: Schiller e o problema da escrita filosófica", in: Revista SEAF. Rio de Janeiro: SEAF/Uapê, 2004, nº4

MANN, Thomas. "Ist Schiller noch lebendig?". In *Leiden und Grösse der Meister*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1982.

SCHILLER, Friedrich. *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Weimar: Hermann Böhlaus, 1969.

_____. Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, in Theoretische Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, pp. 677-705.

_____. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

11 Thomas Mann. "Ist Schiller noch lebendig?", p. 452.

Blaise Pascal, "espírito de geometria" e "espírito de finura"

Olímpio Pimenta

Resumo Para explicitar a distinção entre as modalidades de "espírito" indicadas no título vamos esboçar, em largos traços, um desenho dos contornos do pensamento de Pascal, realçando dois âmbitos reflexivos em relação aos quais tal distinção se refere mediatamente: tratam-se de suas meditações antropológicas e apologéticas, tomadas em conjunto, e do lugar particular nelas ocupado pela "doutrina das três ordens". O esclarecimento da configuração teórica desses domínios nos permitirá estabelecer com precisão como e porque é proposto o discernimento entre geometria e finura. Consta também do artigo uma notícia biográfica do pensador, útil para referenciar algumas passagens da exposição.

Palavras-chave. Pascal, antropologia, apologética, razão, geometria finura.

Résumé. Pour mieux préciser la distInction parmi les modalités de la parole "esprit" dite dans notre titre, nous allons esquisser un contour de la pensée de Pascal, où nous ferons la tentative de réhausser les deux aspects auxquels telle distinction fait référence indirecte: ces sont ses méditations anthropologiques et apologétiques, prises ensemble, et de l'importance particulière occupée chez elles par la "doctrine des trois ordres". L'explication claire de sa configuration théorique dans son domaine nous va permettre d' établir, précisement, commment et pourquoi nous est propos le discernement entre géometrie et finesse. Dans cet article il y a, aussi, une notice biographique de Pascal qui nos sera utile afin de faire quelques references a differents passages de cette exposition.

Mots-clés. Pascal, anthropologie, apologetique, raison, geometrie, finesse.

VIDA DE PASCAL

Indivíduo excepcionalmente capaz, conforme o juízo dos próprios contemporâneos, Blaise Pascal (1623-1662) nasceu em Clermont, capital do departamento de Puy-de-Dôme, região central da França, numa família próspera. Seu pai, advogado e matemático brilhante, fez carreira a serviço do estado, embora tenha abandonado as obrigações oficiais para se encar-

regar pessoalmente da educação dos três filhos durante a infância, marcada pela morte da mãe das crianças em 1626. Pascal nunca teve boa saúde. Importa assinalar, sobre este período, que sua casa em Paris, para onde se transferiram em 1631, era freqüentada por gente do mais alto nível intelectual. O meio de sua adolescência coincide com a publicação do "Discurso do método", e sabe-se que Descartes e Pascal se encontraram umas poucas vezes anos depois, sendo a relação entre seus respectivos pensamentos ambígua, senão conflituosa. Quando Pascal conta dezessete anos, a família muda-se para Ruão, e sua permanência na província se estende até 1647. Durante esse tempo, ele trabalha arduamente sobre matérias científicas e sedimenta sua reputação de gênio em matemática, física experimental e inovação tecnológica. Ocorre, também aí, em circunstâncias prosaicas, sua primeira conversão ao jansenismo. De volta à capital aos 24 anos de idade, prossegue estudando assuntos ligados às ciências e nisto permanece até a morte do pai, seguida da entrada da irmã caçula para o convento. Passando a viver finalmente só, atravessa uma fase curta de envolvimento mundano, que lhe enseja estreito convívio com os partidários mais ativos das idéias de Montaigne—aristocratas, libertinos, espíritos fortes e ateus—, o que aguçou sua vocação religiosa. Então, aos 31, Pascal passa por uma segunda conversão—experiência de caráter místico—que marca definitivamente o rumo de seus compromissos como pensador. Embora nunca abandone a ciência ou o interesse prático pelas boas obras—dentre as quais destacam-se a implementação de um sistema de transportes coletivos e a drenagem de pântanos para efeito de saneamento básico, plantio e habitação, ambas voltadas para os pobres—associa-se à abadia de Port-Royal, aderindo integralmente à orientação do cristianismo purista que era praticado por seus adeptos. É a época em que, sob pseudônimo, dá a público as cartas "Provinciais", veículo da polêmica contra os jesuítas, e avança seu projeto de uma apologia da religião cristã, redigindo o que mais tarde seria compilado sob o título de "Pensamentos". A conversa com seu diretor de consciência, visando a estipular a superioridade do cristianismo sobre os estóicos e os epicuristas, registrada como "Colóquio com o Sr. De Sacy", data também desta etapa de sua vida, o que permite afirmar ter sido ela a mais fértil, do ponto de vista da filosofia. A intensidade dos diversos trabalhos assumidos então e a contínua automortificação do corpo conduzem Pascal a um estado de "enlanguescimento" que, aliado à tensão e ao perigo que rondavam os partidários do jansenismo, levam-no à exaustão e à morte, aos 39 anos incompletos.

ANTROPOLOGIA E APOLOGÉTICA: A "DOUTRINA DAS TRÊS ORDENS"

Por entender que o acesso racional à verdade última é impossível, Blaise Pascal nunca quis ser filósofo nem professou filosofia própria. A essa advertência, feita por Henri Gouhier no início de seu livro, cabe acrescentar, ainda conforme Pascal: sendo naturalmente humana, a razão não pode alcançar a verdade, pois desempenha suas atividades em função daquilo que

somos, o que restringe suas realizações a um âmbito ao qual a verdade não pode se confinar. O que fica evidente desde já é que no universo pascaliano os problemas ligados ao conhecimento e à verdade não têm autonomia em relação ao estudo do homem. Conhecer o que é o homem deve preceder o exame de suas razões, de modo que se perceba antes as causas que os efeitos, antes a origem e as limitações inerentes à nossa condição que as características que disso derivam para o uso de qualquer uma de nossas faculdades. Em outros termos, para um pensamento assim, preocupações antropológicas são prioritárias em relação ao debate epistemológico.

Lembremo-nos, para começar, que o contexto decisivo para a discussão sobre o alcance dos usos da razão é, antes de tudo, religioso. A polêmica levada a efeito pelos agostinianos contra os jesuítas tem como cerne a situação do homem diante de Deus após a queda, consequência do pecado original. Onde a doutrina oficial da Igreja, de inspiração molinista, vislumbrava a chance de uma acomodação entre a razão e a fé, o partido jansenista, em que milita Pascal, adota uma posição de combate, demonstrando, contra toda expectativa e à luz da autoridade histórica—a Bíblia e Aristóteles—a fragilidade das defesas do antagonista. *Grosso modo*, a questão foi posta como se segue. Para tornar palatável a ação discricionária da graça divina, em uma época orgulhosa de seu racionalismo antidogmático, sustentou-se que, antes que qualquer pecado fosse praticado, Deus já teria colocado à disposição do pecador o conhecimento do mal e a inspiração para evitá-lo. Como que coextensiva à ação do pecador, a graça poderia ser pleiteada—e deveria ser concedida—assim que ele assumisse seu arrependimento, decorrente da tomada de consciência de que agira mal. Em suma: a eficácia da graça divina consistiria num expediente que assegurava ao fiel dotado de bom senso que o mal tem remédio e o pecado, perdão, na base de um cálculo simples, que teria como condição, basicamente, a sujeição da vontade à razão. A réplica pascaliana é também muito clara. A julgar pelo que se vê por aí todos os dias, a consciência do pecado não é tão bem distribuída assim. Pratica-se o mal com alegria e repetidas vezes, sem qualquer inclinação à abstenção ou ao arrependimento. Pelo que alega seu oponente, justamente quem age assim não poderia ser tomado como pecador, pois segue tão inconsciente quanto impenitente. Só resta uma saída para este desencaminhamento doutrinal: o reconhecimento de que a atribuição da graça pela divindade é absolutamente indiferente a nossas medidas racionais de mérito, e que o único caminho para o verdadeiro cristão que aspira à redenção é a imitação de Cristo, por mais insensata que esta seja aos olhos do mundo.

Como se vê, uma determinada concepção de homem já está presente, emprestando às formulações do pensador seu horizonte de inteligibilidade e coerência. Segundo tal perspectiva, alimentada tanto por uma agudíssima observação mundana quanto por uma interpretação rigorista da Bíblia, o caos de contradições em que consistem os homens é devido à participação em seu ser de duas realidades incomensuráveis: a perfeita, sobrenatural, prelapsária, e a

corrupta, natural, após a queda. O homem é miséria e grandeza—eis o que a antropologia pascaliana quer compreender, tendo em vista, bem entendido, uma apologia da única religião verdadeira e capaz de conduzir à salvação.

O notável é que esta imagem da humanidade como caos de conflitos insolúveis não é postulada por Pascal de maneira arbitrária. Leitor atento de Montaigne e em nada insensível à experiência comum, ele entrevê em nossa situação cotidiana as marcas desta insuficiência constitucional. Cultivamos, sob a forma da curiosidade exploratória dos sentidos e da razão, uma intensa inclinação espiritual para a verdade, sempre associada a uma invencível incapacidade de provar universalmente o que quer que seja. Por que procuramos a verdade? Porque já sabemos que ela existe, já vivemos nela. Por que não a demonstramos de uma vez por todas e para todos? Pois os meios não bastam, a razão é limitada, em função de nossa circunstância existencial dilacerada. A saída para tamanha embrulhada depende de uma conversão ao conteúdo do ensinamento da tradição cristã, em termos precisos, conforme se verá adiante.

Antes disso, porém, importa firmar as coordenadas que permitem descrever o que chamou-se de insuficiência constitucional, aportando elementos que tornem plausível o entendimento do homem de acordo com a visão em exame. Articula-se, aqui, a chamada doutrina das três ordens, tema clássico da antropologia católica, cujas fontes, além de Agostinho, estão em São João Evangelista e em São Paulo. De acordo com esses autores, somos formados a partir da convergência de três concupiscências ou disposições ou ordens absolutamente diferentes entre si: a carne intemperante, que quer se deliciar, o espírito curioso, que quer conhecer, e o coração compassivo, que nos inclina para a intuição da verdade transcendente. A carne nos situa em cheio no mundo, pois fala das paixões sensuais, do desejo pela riqueza e pela glória e da aspiração à conquista da grandeza terrena. Totalmente diverso dela, sobrepõe-se no homem o espírito, que deseja a inteligibilidade das coisas, o conhecimento genuíno, provado por razões—de passagem, vale assinalar que aqui aparece o registro de referência da distinção que nos ocupará ao final desse estudo. Totalmente diverso do espírito, sobrepõe-se no homem o coração: através da caridade e da compaixão, que lhe são inerentes, esta ordem nos permite vislumbrar intuitivamente a verdade da nossa condição contraditória, que só tem chance de fazer sentido na conversão ao amor ensinado pelo evangelho.

Criados assim, os homens devem buscar o trânsito entre as ordens, esgotando suas possibilidades internas e ascendendo, por meio de conversões sucessivas, até a mais alta, se é que pretendem alguma integridade em sua vida. A oscilação entre grandeza e miséria dita o andamento horizontal da tarefa. Assim, mesmo gozando os prazeres das vivências do corpo e alcançando as dignidades civis que nos cabem, tornando-nos, por assim dizer, gente de bem, não podemos ignorar a efemeridade disso tudo. A longo prazo, a decadência e a destruição são certas. O duro caminho para o desligamento desta ordem implica a mortificação da carne, também admissível como metáfora para o desinteresse pelas realizações terrenas. Transita-

mos para o espírito, subimos um degrau: gozamos as delícias da inteligência, que nos faculta investigar as relações que estruturam a natureza—grandeza—, mas não podemos esquecer também daquela impossibilidade de nos pormos de acordo sobre qualquer verdade provada—a história do pensamento e, mais de perto, a história da filosofia, fornecem um atestado dramático dessa miséria. Quanto a isso, aliás, é oportuno indicar que muito poucos souberam explorar como Pascal as contradições e inconseqüências do ensinamento de escolas filosóficas amplamente respeitadas, antigas e modernas. Alvo de seu escrutínio em matéria metafísica, epistemológica e moral, ceticismo, idealismo, estoicismo, epicurismo e inclusive o cartesianismo podem até hoje extrair de suas críticas muito o que pensar.

Dessa falta de coerência entre os mais aturados esforços do pensamento para obter a verdade pode-se obter a disposição necessária para transitarmos até a última ordem, o coração. O fracasso como estímulo para a ascese: humilhados o orgulho e a autosuficiência dos homens—indevidamente reverenciados pela modernidade, pois tudo o que a ciência nova diz saber não vale nada diante do mistério da criação, impenetrável por nossas razões—, resta a admissão de que os textos sagrados estão com a verdade. Se a aceitação do absurdo contido na noção de pecado original é chocante para a chamada sã consciência, que outra explicação esta mesma consciência tem a dar para a loucura da existência diária? É escândalo para os bem pensantes aceitar a palavra dos profetas, que exigem renúncia ao mundo. A resposta pascaliana para isso é que os resultados do próprio bem pensar nunca justificaram, em última análise, qualquer das opções de adesão ao mundo neles apoiadas. Para um animal tão disparatado como o homem, só a loucura maior do sacrifício misericordioso por todos na cruz pode prover salvação.

ENTRE O "ESPÍRITO DE GEOMETRIA" E O "ESPÍRITO DE FINURA".

Dispomos, a partir desse longo excurso, do cenário contra o qual podemos projetar a questão com que nos propusemos a lidar de início, isto é, a distinção entre espírito de geometria e espírito de finura, depois de Pascal. Parece-nos que a pretensão mais imediata nisso envolvida está em mostrar como a razão—ou a inteligência, ou o espírito—, assim como o homem, seu detentor, é um composto de várias possibilidades. Se isto refina nossa apropriação do ponto—afinal, explorar esses potenciais diferentes, reconhecendo sua especificidade, é sinal de sensibilidade, senão de argúcia—, o objetivo de fundo é evidenciar como a razão em si mesma não constitui unidade, tornando algo como a proposição de regras universais de método um negócio inútil e incerto.

Uma designação formulada por Merleau-Ponty para o século XVII tem sabor definitivo: é a era do "grande racionalismo". Com efeito, as expectativas então depositadas nos poderes da razão foram imensas. Não apenas no que concerne à dominação da natureza, mas também no

tocante aos costumes e às paixões, apostou-se muito na libertação humana pela via da consciência, dom inato igualmente distribuído entre todos. Mediante seu exercício, uma reforma completa nas instituições e nas formas de viver poderia nos levar à construção de um mundo novo. Para tanto, porém, seria necessário homogeneizar as operações do entendimento, conferindo-lhes uma regulamentação objetiva e compartilhada por todos. É o início da época de ouro da teoria do conhecimento: se se atinasse com a determinação exata do que deveria ser feito para o saneamento das funções do espírito, bastaria a aplicação correta do procedimento para que se conhecesse até o fim tudo o que se pudesse alcançar. Ainda que se assentisse à concepção de que o universo é positivamente infinito, seria plausível sustentar que o saber tampouco tem limites porque, desde que munido de garantias epistemológicas bastantes, ele também poderia progredir devagar e em segurança enquanto existissem os homens.

Ora, o que parece generosidade humanista para uns é, para Pascal, ignorância a respeito de nossa verdadeira condição. Pois aos seus olhos, conforme já visto, não é a razão o que define o que somos. Mais importante: para que os homens de bem—os mesmos a quem Descartes dirige suas "Meditações"—concebam com justeza em que consiste seu ser, um apelo a razões análogas àquelas com que se demonstram proposições matemáticas pode ser um equívoco. Se não se perde de vista que o mais ambicioso projeto intelectual pascaliano é apologético, sua estratégia argumentativa pode ser apreciada como convém. É pouco provável que se consiga mobilizar o interesse vital de alguém ao se tentar provar a existência de Deus à moda dos geômetras—a leitura de Descartes pode servir de teste. Em contrapartida, é uma constatação quase invariável que o contato com certas passagens dos "Pensamentos"—por exemplo, aquelas em que a história da filosofia é mordazmente descrita nos termos de uma guerra eterna e insolúvel—provoca uma sensação de urgência, exigindo do leitor, sem adiamento, uma tomada de posição. Afinal, se este autor estiver certo, e a contundência de sua retórica única, de fato e de direito, estiver mesmo nos conduzindo aos limites constitutivos da própria razão, não será lógico acompanhá-lo também em seu salto de fé? Por essas e por outras, impõe-se investigar a distinção e as combinações possíveis entre geometria e finura.

Vale insistir que a tarefa em curso implica um refinamento de nossa apreensão do poder da razão, e não uma demissão em relação a ela. Ao atentar para as diferenças discursivas que é necessário ter em conta quanto ao que se quer provar e quanto a quem se dirige a prova, Pascal não pretende um retorno à eloqüência dos antigos— sua proficiência em matemática é, no mínimo, forte indício em contrário. Trata-se, bem diversamente, da oferta de uma concepção deflacionista acerca dos saberes, segundo a qual cada campo de conhecimento deve responder apenas pelos resultados que ele é capaz de firmar em termos positivos, independentemente de qualquer apelo a fundamentos últimos. Toda honra à razão, que nos distingue do restante da criação—mas: honra a suas produções efetivas, e não a suas ilusões sobre a justificação ontológica do sistema dos saberes.

Aliás, o assunto permite explorar com um pouco mais de pormenor a estranha relação entre os contemporâneos Pascal e Descartes. Se, em larga medida, tudo indica que não é de se esperar qualquer convergência entre eles, as célebres observações sobre o homem como um caniço pensante introduzem nisso alguma nuance. "Toda a nossa dignidade consiste pois no pensamento": eis uma proposição que pode ser subscrita por um cartesiano. Esta coincidência pontual radica-se no seguinte. Por um lado, a dimensão material do mundo, redutível em última análise a extensão e movimento, prevê relações puramente mecânicas entre seus componentes, o que pode levar a um desencantamento acachapante: o universo ao nosso redor converte-se em um abismo infinito que se estende em todas as direções. Por outro lado, entretanto, por ser dotado de razão, o homem tem uma vantagem sobre aquilo que o cerca: ele sabe que existe, sabe que é mortal, enquanto a matéria e o vazio restam opacos e indiferentes a si mesmos. Mesmo que não possa, como em Descartes, fundar o conhecimento da verdade de si, de Deus e do mundo na razão, o homem pascaliano deve a ela sua diferenciação relativa à ordem dos fatos brutos, e nisto reside um traço de nobreza e superioridade da sua condição. Desse modo, "trabalhar para pensar bem" é um princípio de moral que reúne um pensador ao outro, ainda que segundo motivações contrastantes.

Retomando daqui a questão central, podemos, por fim, desenvolvê-la a termo. Conforme mencionado acima, pensar bem implica, para Pascal, empregar recursos adequados tanto ao trato do objeto sobre o qual nos aplicamos quanto à comunicação com a audiência a que nos dirigimos. Pela observação, sabe-se que há dois tipos principais de espírito: um que se debruça sobre a realidade munido de princípios evidentes, embora afastados do uso comum, o que lhe faculta uma apreensão gradual e exaustiva da experiência, progredindo do específico ao geral, e outro que se ocupa com a realidade a partir de um sem número de princípios bastante vagos e de uso comum, o que lhe permite uma apreensão abrangente daquilo que experimenta, embora as etapas desta apreensão não sejam articuladas cerradamente. O primeiro presta-se a demonstrações minuciosas e tem caráter analítico, enquanto o segundo funciona bem para intuir, sem mediações e instantaneamente, o que ordena uma situação dada. Tem-se, pois, de um lado, um espírito de retidão e rigor, próprio dos geômetras e adequado para lidar com tópicos que se possa equacionar, ao passo que, do outro, tem-se um espírito perspicaz e afeito às sutilezas, capaz de propiciar a quem nele se exercita um trato conveniente com temas humanos em que o coração é aspecto relevante—sem negligenciar a acepção já marcada, na qual este termo nada tem a ver com os sentimentos, mas significa tão somente a ordem da intuição plena. Decerto os dois espíritos não se excluem mutuamente, mas é raro encontrar alguém que os maneje com igual desenvoltura.

À luz do exposto, o projeto de uma "mathesis universalis" parece periclitar. A essa conclusão, contudo, vale acrescentar uma ponderação. Não obstante a chance de uma hiperinflação discursiva, decorrente da ausência de uma autoridade apta a legislar sobre critérios para a

validação daquilo que se diz—afinal, se a recusa do cogito pode se servir de bons argumentos, a recusa das escrituras também pode, e assim por diante—, segue sendo possível separar joio de trigo com base no apelo à vivência pessoal. Como sempre ensinam os praticantes da filosofia, a moagem da vida através do crivo da investigação pode resultar em bom pão, por mais que o público costume preferir dietas mais extravagantes. Se nos mantemos capazes de eqüidistância em relação às diversas seitas filosóficas, admitindo a variedade nos modos de reflexão como espelho da variedade de um mundo em que se quer viver, podemos sonhar com uma filosofia que não seja nem dogmática nem pirrônica, nem continental nem analítica, e alie a finura à geometria.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Francesco Paolo. *Pascal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008. Tradução de Mário Laranjeira.

BIRCHAL, Telma de Souza. *Pascal e a condição humana*. In. FIGUEIREDO, Vinícius. *Filósofos na sala de aula*. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2007. (Vol.2)

GOUHIER, Henri. *Blaise Pascal: conversão e apologética*. São Paulo: Discurso, 2005. Tradução de Erica Maria Itokazu e Homero Santiago.

KOYRE, Alexandre. *Pascal sábio.* In. *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. Tradução de Marcio Ramalho.

KRAILSHEIMER, Alban. *Pascal.* Lisboa: Dom Quixote, 1983. Tradução de Maria Manuela Pecegueiro.

LEBRUN, Gerard. *Pascal: voltas, desvios e reviravoltas.* São Paulo: Brasiliense, 1983. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes.

_____. *Pascal: a doutrina das figuras.* In. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Organização da Carlos Alberto Ribeiro de Moura et al.

MAURIAC, François. *O pensamento vivo de Pascal.* São Paulo: Martins, 1975. Tradução de Sergio Milliet.

OLIVA, Luiz César Guimarães. *As marcas do sacrifício: um estudo sobre a possibilidade da história em Pascal.* São Paulo: Humanitas, 2004.

OLIVO, Gilles. *Pascal.* In. LABRUNE, M. e JAFFRO, L. *A construção da filosofia ocidental.* São Paulo: Mandarim, 1996. Tradução de Cristina Murachco.

PASCAL, Blaise. *A arte de persuadir (precedida de"A arte da conferência"de Montaigne).* São Paulo: Marins Fontes, 2004. Tradução de Rosemary Costech Abílio.

_____. *Do espírito geométrico e outros textos*. São Paulo: Escala, 2006. Tradução de Antonio Geraldo da Silva.

_____. *Pensamentos.* São Paulo: Abril Cultural, 1979. Tradução de Sérgio Milliet. (Coleção Os pensadores).

_____. *Pensamentos.* São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de Mário Laranjeira.

PONDE, Luiz Felipe. *O homem insuficiente: comentários de antropologia pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROGERS, Ben. *Pascal: elogio do efêmero*. São Paulo: UNESP, 2001. Tradução de Luiz Felipe Ponde.

SOVERAL, Eduardo Ramos. *Pascal: filósofo cristão*. Porto: Elcla Editora, 1995.

Do juízo à crítica e vice-versa: Kant na tese benjaminiana sobre os românticos

Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Vamos aqui falar do juízo e da crítica, duas palavras que soam pouco simpáticas. Mas ninguém há de negar que as duas estão ligadas de modo indissociável ao problema filosófico da recepção das assim chamadas "obras de arte", ao acolhimento destas em redes de linguagem, que lhes confere um lugar, lugar sempre estranho, e cuja estranheza alimentou e alimenta até hoje a filosofia da arte. Nossas referências serão as duas obras que mais imediatamente ligamos a estas duas palavras, ou seja, a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, e *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de Walter Benjamin. Nossa intenção última é tentar mostrar como estas duas obras, através de uma interpretação que as associe, trazem questões para a filosofia da arte e suas demandas mais atuais. Ao tentarmos começar, no entanto, nos deparamos com dois problemas, colocados pela tradição de interpretação das duas obras: em primeiro lugar, a *Crítica da faculdade do juízo* não foi concebida como uma filosofia da arte, expressão, aliás, que só viria a ser usada um pouco mais tarde, pelos filósofos da segunda fase do idealismo alemão. Encontramos também a opinião de que a terceira crítica kantiana privilegia abertamente o belo natural, dando um tratamento colateral ao problema do belo artístico. Por outro lado, nos deparamos também com o valor que costuma ser dispensado à tese de Walter Benjamin sobre o conceito de crítica, que é tomada como bibliografia secundária quando o tema na verdade é a filosofia da arte do primeiro romantismo alemão, em especial no que toca à obra de Friedrich Schlegel, e também de Novalis. Claro que não são opiniões de abrangência absoluta: há muitos que se dedicam a enfatizar a importância do tema da arte na terceira crítica kantiana, e também existem aqueles que vêem na obra de juventude de Walter Benjamin sobre os românticos um lugar privilegiado de formulação de uma filosofia centrada na crítica de arte, em especial da literatura, atividade que justamente iria marcar a obra deste pensador até o final. O livro sobre os românticos é, em si mesmo, uma etapa importante da filosofia da arte benjaminiana. É neste terreno que nos situamos. Pretendemos explorar a relação entre estas duas filosofias da arte, a kantiana e a do jovem Benjamin, e não a que existe entre os românticos e Kant.

O tipo de relação que iremos explorar se ancora numa afirmação deste último, numa carta dirigida a Gershom Scholem durante a elaboração da tese, em que ele diz que "O trabalho [de doutorado] consistiria em demonstrar que a estética de Kant é um pressuposto essencial da crítica de arte romântica."[1] Com a expressão "estética de Kant" Benjamin se referia à "crítica da faculdade do juízo estética", primeira parte da obra de 1790. É fato que este projeto do jovem doutorando foi abandonado, como muitos outros. Uma pesquisa mais detalhada pode talvez encontrar mais elementos textuais para traçar o caminho que leva Benjamin e reformular sua intenção. Mas independentemente disso, nossa aposta é a de que se este projeto não foi realizado, podemos hoje investigar, através de uma interpretação das duas obras, porque a filosofia da arte contida no livro sobre a crítica romântica pode ser lida como contendo em si esse pressuposto: a filosofia da arte da *Crítica da faculdade do juízo*. Ou, em outras palavras, a noção de crítica de arte formulada por Benjamin naquela obra desenvolve e, poderíamos dizer, radicaliza e desdobra algumas conseqüências que se podem extrair do modo como é tratado o juízo de gosto sobre a beleza artística por Kant.

Encontramos na tese sobre os românticos um conceito benjaminiano de crítica (romântica), que é, até certo ponto, um guia para os sucessivos conceitos e práticas de crítica benjaminiana posteriores. Uma leitura da introdução da tese nos sugere que Benjamin já possuía uma aguda consciência de que produzia uma filosofia da arte através de uma interpretação muito seleta dos textos dos primeiros românticos[2]. Apenas porque Benjamin estava interessado no tema da crítica, e mobilizado pelo estado em que esta se encontrava na época em que escrevia a tese, é que irá buscar elementos para uma filosofia da arte baseada na criticabilidade,: "Todo trabalho de filosofia da arte dos primeiros românticos pode (...) ser resumido no fato de eles terem procurado demonstrar em seu princípio a criticabilidade da obra de arte."[3],

1 *Briefe*, org. G. Scholem e Theodor Adorno. P. 179. Apud. Seligmann, Márcio, "A redescoberta do idealismo mágico". In Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 13. A citação completa: "Desde o romantismo, impôs-se a idéia segundo a qual uma *obra* de arte pode ser compreendida em si e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da *obra* com relação à arte, ou, ainda, sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica. O trabalho [de doutorado] consistiria em demonstrar que a estética de Kant é um pressuposto essencial da crítica de arte romântica.

2 Como quando diz, por exemplo que "as teorias da consciência artística e da criação artística, os questionamentos psicológico-estéticos são suprimidos, e da teoria estética ficam no nosso horizonte de consideração apenas os conceitos de Idéia da arte e de obra de arte." (Op. Cit., p. 21) Além disso, de modo menos claro, Benjamin assume que produziu, em sua tese, uma síntese da noção de crítica de Schlegel com os pressupostos gnoseológicos de Novalis. De fato, a importante seção da primeira parte da tese intitulada "teoria do conhecimento", se baseia fortemente em textos deste último autor. Ainda segundo Benjamin, "o problema em si [da crítica] interessou menos a Novalis"(Idem, p. 22), mas "a aproximação dos textos de Novalis com os de Schlegel justifica-se através da completa unanimidade das duas perspectivas quanto às premissas e conseqüências da teoria da crítica de arte." (Idem.)

3 Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 114.

"...o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente."[4]

Numerosas passagens da tese afirmam a diferença entre esta noção de uma critica imanente das obras de arte legítimas, e a noção de juízo, que, a princípio, poderia ser tomada como semelhante. Afinal, é através de um juízo, que a destaca e singulariza, que uma obra de arte se distingue de um artefato comum. "A simples criticabilidade de uma obra ", diz Benjamin, "representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo *factum* da crítica ... Se uma obra é criticável logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é."[5] Nesta passagem, como em tantas outras em que o texto chega a este grau de afirmatividade, as palavras muitas vezes são do autor da tese. Quando não o são, os textos citados passaram geralmente por uma rigorosa e cirúrgica decupagem. O que nos importa é que a tese propõe claramente: a noção de juízo é esvaziada pela de crítica. O discurso crítico não se funda num juízo, antes, ao contrário, o fato de ser criticável, de fornecer matéria suficiente para uma crítica, faz uma obra ser exemplar e destacada de obras que não produzem tal efeito. Benjamin por vezes chama a atenção para o fato de que os românticos usam por vezes o termo julgamento como sinônimo de crítica, ele mesmo chega a cunhar a expressão "juízo crítico"[6], mas a tônica inicial é a diferença entre os dois termos: "Apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão 'crítico da arte' em oposição à expressão mais antiga 'juiz da arte'."[7]

Quando, porém, é esclarecido quem exatamente é este "juiz da arte", vemos que se trata de uma personalidade dupla: contém os traços do avaliador que julga baseado em normas e conceitos generalizantes, extraídos de algum modelo, ou, por outro lado, apresenta o perfil daquele que avalia atendo-se à singularidade absoluta da obra, e à sua origem igualmente singular no gênio. Isto é, este "juiz da arte" ou julga em função de normas e parâmetros prévios, como era comum e até abertamente incentivado no classicismo francês e em seus desdobramentos teóricos na Alemanha, ou, ao contrário, a ação deste juiz se resume a uma mera oposição a qualquer principio e parâmetro, baseado, por sua vez, "numa crença sem limites nos direitos da genialidade"[8]. Este último é associado por Benjamin diretamente ao que ele chama de os "teoremas do *Sturm und Drang*"[9]. Benjamin então conclui o retrato deste "juiz da arte" em termos kantianos: "Aquela tendência poderia ser considerada como dogmática, esta, em suas conseqüências, cética;"[10]. Uma consideração da obra de arte nem cética, nem dogmática, seria então o que, com direito, levaria o nome de crítica, e para formular isso Ben-

4 Idem, p. 86.
5 Idem, p. 86.
6 Idem, p. 88.
7 Idem, p. 60.
8 Idem.
9 Idem.
10 Idem.

jamin recorre à analogia mais à mão em termos de história da filosofia, e ao mesmo tempo um pouco distante do tema da tese, pois remete à epistemologia kantiana, e não diretamente à *Crítica da faculdade do juízo*. Ele se refere ao desenho geral do projeto crítico de Kant, que tanto fascinou a geração à qual pertenciam tanto Schlegel quanto Novalis, tal como ele é formulado desde a primeira crítica, mas que também se aplica à terceira. Ele diz então que "era totalmente natural ambas [as posições] consumarem a superação na teoria da arte sob o mesmo nome com que Kant, na teoria do conhecimento, aplainou aquela oposição"[11]. O decisivo, porém, é que, embora ao usar a palavra crítica, na tese, Benjamin declare estar se referindo ao sentido específico de crítica de arte, este guarda algo do sentido de crítica para Kant.

Esta analogia sugerida por Benjamin, no entanto, não é de modo algum suficiente, no sentido de realizar o projeto de "demonstrar que a estética de Kant é um pressuposto essencial da crítica de arte romântica." Ela nos fornece uma base para afirmar, porém, que a noção de juiz da arte, à qual a teoria que se delineava na tese se opunha, não é facilmente identificável à noção kantiana de juízo de gosto. É a esta que ele se refere quando fala em "estética de Kant". É sabido que Kant inicialmente pretendeu escrever uma crítica do gosto, e que, percebendo aí a oportunidade de esclarecer os próprios fundamentos da faculdade de julgar, modificou seu projeto. Kant percebeu que, no modo espontâneo com que reagimos e/ou acolhemos certos objetos, aos quais atribuímos a qualidade de serem belos, havia indícios de que aí se poderia procurar a raiz autônoma da própria faculdade de julgar em geral. Esta se chamaria então de reflexiva, na medida em que daria a si mesma um princípio regulador, sem precisar tomá-lo emprestado à empiria, e este gesto reflexivo se encontraria do modo mais nítido e simples no gosto.

No entanto, mesmo sem pretender ser uma filosofia da arte, a parte da *Crítica da faculdade do juízo*, intitulada "Crítica da faculdade de juízo estética", preencheu até hoje um papel que quase nenhum outro livro chegou perto de exercer dentro desta tradição. Todos os autores decisivos que se interessaram pelo tema da experiência estética no sentido que se tornou comum depois de Hegel, por exemplo, ou seja, como filosofia da arte, tomam a obra de Kant como a principal referência, embora muitas vezes para dela se destacar com veemência. Ao longo dos sécs. XIX e XX, a "analítica do belo" da crítica do juízo é muitas vezes abordada, sem mais, segundo uma orientação um tanto parcial, pois se toma quase sempre *uma* das modalidades de juízo elencadas e analisadas por Kant como a única que seria válida para ele. A partir de então, a teoria do juízo de gosto costuma ser resumida em uma chave de leitura bastante conhecida. Tais chaves, constantemente repetidas, antes fecham do que abrem as obras às quais se referem. A teoria do juízo de gosto *puro* é geralmente convocada para representar o que Kant teria pensado a respeito da experiência com a arte, e as refutações que se seguem são tarefa relativamente fácil, uma vez que não constitui grande problema argumentar que

11 Idem.

nossa experiência com a arte é mais complexa e abrangente. Não pretendemos aqui rever estas leituras posteriores, bastante influentes, da obra kantiana, mas apenas chamar a atenção (e nisso não temos qualquer pretensão à originalidade) para o fato de que há realmente uma filosofia da arte *dentro* da *Crítica da faculdade do juízo*, de que mesmo não parecendo ser seu escopo central, Kant julgou necessário tratar detidamente do modo como reagimos diante de obras de arte. Ou seja, Kant foi o primeiro a notar que o juízo de gosto puro, completamente desinteressado e considerando apenas a forma, sem levar em conta nesta nenhum fim objetivo, não era adequado quando se tratava de uma obra de arte. Se para a fundamentação de uma faculdade de julgar autônoma bastava a forma pura do juízo de gosto, mesmo que rara, Kant não se negou de modo algum a admitir que diante de um edifício, de um poema ou de uma pintura a coisa era complexa e exigia que a teoria se desdobrasse em alguns matizes. É este desdobramento da teoria do juízo de gosto, quando confrontada com o problema da recepção e julgamento de obras de arte, que, em nosso entender, pode, de modo proveitoso, ser identificado como o pressuposto essencial do conceito benjaminiano de crítica romântica. Veremos como os temas kantianos de beleza aderente ou condicionada, e de idéia estética, se articulam bem, na qualidade de pressupostos, com os temas romântico-bejaminianos de medium-de-reflexão e de Idéia da arte.

Kant define a arte em geral (§ 43) como "a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações"[12]. Ou seja, sempre que nos deparamos com um objeto que *sabemos* ter sofrido qualquer intervenção intencional, lidamos com ele e o julgamos conforme este saber, e isto é decisivo, pois a partir de então teremos em vista não apenas a pura forma do objeto, mas também os fins que necessariamente estiveram presentes no ato de sua produção: "Se na escavação de um terreno" ele diz, " encontra-se, como às vezes ocorreu, um pedaço de madeira talhada, então não se diz que ele é um produto da natureza mas da arte; sua causa produtora imaginou-se um fim ao qual esse deve sua forma."[13] Ora, diríamos, nada impede que a observação deste mesmo pedaço de madeira talhada suscite um estado de ânimo denominado prazer, que Kant define em termos enigmáticos porém felizes como sendo um "sentimento de vida"[14], que não é determinado pelo fato de se reconhecer que ali naquele objeto deve haver uma finalidade. É sabido que o juízo de gosto diz respeito ao sujeito e ao estado de seu ânimo, e que não acrescenta em nada ao conhecimento que possamos ter do objeto. A recíproca, porém, não é verdadeira: qualquer conhecimento que tenhamos quanto à causa de um objeto, na medida em que esta é um conceito de finalidade, a menos que seja deliberadamente ignorado, interfere na pureza do julgamento. É impossível não reconhecer que um edifício foi projetado com determinado fim. Se

12 Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Antonio Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 1993. P. 149.
13 Kant, I. Op. Cit., p. 149.
14 Idem, p, 48.

este fim não é satisfeito, fica difícil sustentar que o edifício seja belo, a não ser que se execute uma daquelas tortuosas frases que tentam separar o chamado "valor estético" de tudo o mais que diz respeito ao objeto em questão, do tipo "tal edifício é inabitável, mas estéticamente falando é bonito", frases que, no fim das contas, querem dizer o estético é um quase nada que vale muito pouco. Kant sustenta, portanto, que *saber* que se trata de arte é incontornável, e que o juízo de gosto vai ser de algum modo balizado por isso.

O problema gerado pela constatação de que a beleza de um edifício pressupunha a consideração de sua finalidade introduz uma nota dissonante na expectativa criada no leitor da terceira crítica, a de que ali só irá se tratar do juízo de gosto puro a respeito da finalidade sem fim da forma. O problema, no entanto, faz sua entrada no § 16. Kant começa ali a desdobrar a palavra beleza em muitas nuances. Ele distingue de início dois tipos de beleza: a "aderente", "fixada" ou "condicionada", e a "livre", "*pulchritudo vaga*" ou "por si subsistente"[15]. O juízo que constata esta última é "puro", pois o prazer, que na verdade constitui o foco do que é expresso em qualquer juízo de gosto, não está condicionado por nenhuma consideração prévia, seja esta de ordem sensorial, como no agrado (pré-determinado pelas inclinações do sujeito empírico), seja de ordem conceitual, como no caso de um conceito de fim. Toda intuição, na medida em que é elaborada pela imaginação, torna-se uma, por assim dizer, unidade sintética de dados sensíveis, uma forma. Qualquer objeto, ao ser julgado, tem sua forma avaliada, mesmo que não se saiba que conceito de fim lhe subjaz. Alguns objetos naturais e mesmo alguns artificiais podem ser apreciados em sua pura forma, ou seja, avaliados segundo a qualidade do sentimento que experimentamos diante da participação de nossa imaginação no reconhecimento do modo como o múltiplo de seus dados sensíveis é unificado, independentemente de sabermos que conceito teria regido esta unificação: diante de tais objetos, não precisamos saber que conceito esteve na base de sua concepção, mas apenas reconhecer que há como que uma arte na conformação daquele múltiplo, uma arte não intencional, de certo modo uma arte sem arte, uma conformidade a fins sem fim.

Ora, todo o esforço inicial da crítica de Kant tinha sido a de distinguir e purificar, neste sentido sendo fiel ao sentido antigo do verbo *krínein*, destacando uma forma de juízo que em nada se confundiria com outras modalidades que, tradicionalmente teriam sido tomadas erroneamente como idênticas, em especial os juízos de agrado e de perfeição. Logo antes de começar a expor sua teoria da beleza aderente, Kant dedica três parágrafos (13 a 15) inteiros a repassar esta diferença: o juízo de gosto puro não necessita de atrativo e comoção, ou seja, os ornamentos que visam ao deleite privado e sensorial. O juízo de gosto puro tampouco se baseia em última instância na avaliação de uma conformidade a fins.

Nem perfeição da forma, nem agrado pela matéria, mas sim beleza da forma. A partir do momento em que isso fica bem estabelecido, Kant, de repente, introduz uma novidade, no §

15 Op. Cit., p. 75.

16, que nem sempre é levada realmente em consideração. Objetos artificiais podem servir a este tipo de apreciação da pura forma, ou da conformidade a fins sem fim, desde que não suscitem de modo claro uma finalidade. Certos "desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc.", podem ser ajuizados deste modo, pois, e isto é importante, estes "por si não significam nada; não representam nada."[16] Já a beleza de seres humanos, de um cavalo ou de um edifício, "pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte um conceito de sua perfeição, e é, portanto, beleza simplesmente aderente."[17]

O termo *aderente*, usado no § 16 para este tipo de beleza, pode nos levar a considerações secundárias que, a nosso ver, nos desviariam do que é fundamental, na medida em que pode sugerir uma hierarquia entre os dois tipos de beleza. Notemos apenas que, em momento algum, Kant questiona o direito deste tipo de juízo ao uso do qualificativo "belo", mesmo que, sem sombra de dúvida, ele não seja *puro*. Esta não é uma questão fácil, e Kant deixará isso em suspenso durante muitas páginas. Ele só reiniciará sua incursão pela questão da beleza da arte e introduzirá a relação desta com o gênio depois de privilegiar a beleza do tipo livre no juízo de gosto *puro* como a única que suscita um "interesse intelectual" (§ 42). À primeira vista, é rejeitado que a beleza artística[18] possa dar origem ao proveitoso pensamento de que a natureza mostra indícios de que é um campo propício à liberdade e à destinação moral do homem[19]. Ou seja, para o tipo de "interesse intelectual" de que trata o § 42, conta apenas o juízo puro sobre a beleza das coisas que, por não nos permitirem pressupor que conceito lhes serviu de base, e por isso não "significam nada, não representam nada", permitem um ajuizamento independente de qualquer noção específica de finalidade. E, por isso mesmo, significam e representam, por outro viés, muito.

Porque nos demoramos neste tema da beleza aderente, que não foi sequer mencionado na tese benjaminiana? Porque ele marca o início do reconhecimento, por parte da estética de Kant, de que na recepção da obra de arte nos encontramos sempre às voltas com significados. Como vimos, as "belezas livres" "por si não significam nada; não representam nada." A recíproca, a respeito da "beleza aderente", é verdadeira. Esta significa muito, representa muito. Embora este não fosse o escopo principal da crítica, Kant não quis que o problema da obra de

16 Idem.
17 Idem, p. 76.
18 "O pensamento de que a natureza produziu aquela beleza tem que acompanhar a intuição e a reflexão; e unicamente sobre ele funda-se o interesse imediato que se toma por ele. Do contrário resta ou um simples juízo de gosto sem nenhum interesse, ou somente um juízo ligado a um interesse mediato, ou seja, referido à sociedade, o qual não fornece nenhuma indicação segura de uma maneira de pensar moralmente boa". Idem., p. 145.
19 "...que a natureza pelo menos mostre um vestígio ou avise-nos de que ela contém em si algum fundamento para admitir uma concordância legal de seus produtos com a nossa complacência independente de todo interesse (...) assim a razão tem de tomar um interesse por toda a manifestação da natureza acerca de uma semelhante concordância;" Idem., p. 146.

arte passasse em branco, e que sua "Crítica da faculdade do juízo estético" só dissesse respeito ao ajuizamento de flores, bosques, certos pássaros, e além disso, "folhagem para molduras ou sobre papeis de parede", o que, no caso da arte, se trataria de uma autêntica "estética do arabesco"[20]. A beleza da arte é marcada desde o início pelo significado e pela representabilidade, o que inviabiliza não o juízo de gosto, mas sua pureza. Este é o ponto decisivo tanto do § 16 quanto do § 48. No § 48 vemos uma retomada da teoria da beleza aderente, embora este conceito não seja reutilizado. É feita a mesma distinção já descrita no § 16 : as coisas naturais, respeitadas algumas exceções, para serem ajuizadas no que diz respeito ao prazer ou desprazer que sentimos na observação da sua forma, geralmente prescindem que levemos em consideração a sua finalidade como algo em separado; já os produtos da arte humana, uma vez reconhecidos enquanto tais, têm sua beleza experimentada no sentimento do sujeito, tal qual na beleza livre, mas é necessário que se avalie sua perfeição, sua conformidade a fins objetiva. Esta possível co-pertinência ou cooperação entre uma avaliação formal, ao modo da "conformidade a fins sem fim", e uma avaliação da conformidade a um fim, é apresentada de modo a sugerir uma justaposição: "...assim, no ajuizamento de uma beleza da arte tem que ser tida em conta *ao mesmo tempo* a perfeição da coisa (...)."[21]

Claro que este expressão "ao mesmo tempo", que sugere uma justaposição entre dois tipos de juízo, traz consigo uma série de problemas e hipóteses de solução, que não podemos discutir em detalhe aqui[22]. Resta apenas ainda frisarmos que esta conjunção entre dois tipos de juízo, o de finalidade e de gosto, não é de modo algum vista como nociva, ao menos por Kant. Na verdade, quando os estados de ânimo decorrentes do ajuizamento da perfeição, que gera um prazer, diga-se de passagem, interessado, se junta ao gerado pelo livre jogo na contemplação da forma no mesmo objeto, diz Kant, "lucra a *inteira faculdade* de representação."[23]

Kant tenta resolver as tensões internas do conceito de beleza aderente ou condicionada, através da noção de "idéia estética". Esperamos poder mostrar que aí estamos bastante próximos da noção benjaminiana de crítica de arte romântica. A teoria da idéia estética tem seu contexto na incursão de Kant pelo tema do gênio. Kant retoma este tema, em voga no seu século, para tornar plausível que uma obra de arte, mesmo tendo sua recepção condicionada, como vimos, por algum conceito de fim, possa, no entanto, fornecer ocasião para uma recepção que seja, no fim das contas, mais semelhante do que dessemelhante à que é possível diante de um objeto natural. Por isso, ele diz que "diante de um produto da arte tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma deste tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um

20 A expressão é inspirada numa passagem de Hans-Georg Gadamer. Cf. *Verdade e método* I, p. 98.
21 Kant, I. Op. Cit., p. 157. Grifo nosso.
22 Cf., por exemplo, Guyer, P. "Free and adherent beauty: a modest proposal." In. *Values of beauty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
23 Kant. I. Op. Cit., p. 77. Grifo do autor.

produto da simples natureza."[24] Isto só e possível pela famosa participação do gênio no modo de produção natural, o que não deve ser confundido com produção mecânica ou instintiva. Natural é o modo como o gênio constrói a rede de analogias entre os elementos de sua obra, natural porque não determinado por um conceito de fim que pudesse ser plenamente exposto e transmitido. Natural porque, tal como um organismo, na obra genial a conformidade a fins nos aparece como imanente, sem que possamos representar um conceito de fim em separado do que é intuído pelos sentidos e trabalhado pela imaginação.

O § 49 é dedicado a expor o modo de produção da idéia estética, e o faz por um caminho diverso do tomado quando da exposição da beleza aderente. Ao invés de propor uma justaposição, tenta reconstituir o modo como, associando algum conceito de modo livre com a imaginação, o artista de gênio constrói uma forma sensível de apresentação deste, composta por uma tal riqueza de associações inesperadas, que alargam de tal modo a abrangência deste conceito inicial, que, para o espectador (incluindo aí o próprio artista), nenhuma expressão lingüística específica pode resumir, parafrasear ou determinar o que ela significa. Ele diz então que "Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre destas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentido vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito."[25]

Fica claro que não é uma análise lógica do conceito do qual parte que leva o artista de gênio a associar a este "atributos estéticos", compondo ligações e revelando afinidades de um modo ao mesmo tempo preciso e inesperado. Por isso, não resta alternativa senão qualificar de natural este procedimento, que, no entanto, não tem nenhuma semelhança com processos determinados por necessidade causal. Ao contrário, é natural porque, neste processo, é reencontrado o caráter inexprimível das, por assim dizer, intenções da natureza. O modelo mais próximo para exemplificar isto é a produção de metáforas e imagens na poesia: nenhuma análise de determinado conceito é capaz de acompanhar as surpreendentes correlações e analogias produzidas pelo poeta a partir deste mesmo conceito. O trabalho do poeta de gênio segue um plano formal cuja lógica é de tal modo inerente apenas àquela obra específica, que termina por produzir um texto que suscita no leitor um livre jogo prazeroso entre forma e significado, entre os domínios da imaginação e do entendimento. Este modo natural ou inexprimível de composição da idéia estética, leva quem dela participa como espectador, isto, quem julga com gosto sabendo que se trata de arte e não natureza, a se avizinhar, através da disposição interna do ânimo, de noções ilimitadas, isto é, não mais conceitos, mas idéias.

24 Op. Cit., p. 152.
25 Op. Cit., p. 162.

Kant admite diversas nuances de recepção de uma obra de arte, um leque de juízos que pode ir desde um estado incerto entre o jogo de sensações e o jogo da imaginação, muito pobre em suscitar idéias, vizinho mesmo do agrado puro e simples[26], que ele associa principalmente à música sem texto e ao que ele chama de "jogo das cores". Este leque de nuances de juízos, passando pela recepção à pintura, à escultura, até chegar à poesia, mostra que Kant está atento aos graus diversos de intensidade e tipo de jogo provocado em quem julga uma obra de arte bela. Não são todos os objetos julgados como belos que possuem a vocação de produzir uma associação livre entre imaginar e compreender, que chega a despertar a faculdade das idéias, representações do ilimitado, levando o sujeito que participa deste jogo até a vizinhança do inexprimível. Cabe notar que a noção romântico-benjaminiana de crítica está em íntima associação com a posição kantiana, que vê na poesia a arte que mais se avizinha do pensamento em sua forma mais elevada[27].

A teoria da beleza aderente propunha claramente uma justaposição, pois éramos levados a afirmar apenas que um determinado conceito de fim condicionava ou balizava nosso prazer no jogo com a forma. Tratava-se, então, de dois juízos, um referido ao prazer na conformidade a fins, o outro a um prazer livre na contemplação lúdica da forma. Na teoria da idéia estética, o estado de ânimo do livre jogo nos faz atribuir a algum artefato um sentido que necessariamente ultrapassa o que está contido na finalidade objetiva que somos capazes de reconhecer. Esta última está realizada de modo surpreendente ou original, ao ponto de que quando nos pomos a tentar *dizer* o significado do que experimentamos, nenhuma expressão lingüística é definitiva. Isto *não* nos leva, porém, a emudecer em atitude devocional. A poesia, para Kant, mais do que qualquer outra modalidade artística, seria capaz de suscitar esse jogo que inclui a razão, nossa capacidade de pensar o ilimitado, e de falar do que não pode ser encontrado na experiência comum, mesmo que ainda assim, não se trate, de modo algum de algum tipo de intuição intelectual. De qualquer modo, a poesia "fortalece o ânimo enquanto permite sentir sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento, e, portanto, para utilizá-la em vista e por assim dizer como esquema do supra-sensível."[28] Nesta passagem, fica claro que para Kant, ao menos no que diz respeito à poesia, a consideração que restringia o interesse intelectual ao belo natural é bastante desautorizada, pois na recepção da idéia estética, a natureza é reencontrada[29].

O que para nós é mais importante nisto, é que este reencontro com a naturalidade não exclui, muito pelo contrário, a dimensão da fala prosaica. A beleza artística traz em seu bojo

26 Cf., Op. Cit., p. 169-170.

27 "Entre todas as artes, a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta." Op. Cit., p. 171.

28 Op. Cit., p. 171.

29 Aqui devemos fazer referência a um texto de Virgínia Figueiredo, ainda inédito, intitulado "Liberdade da forma e forma da liberdade", que muito nos ajudou a desfazer alguns nós neste tema.

uma rede de sentidos, uma bela poesia de modo algum pode ser elencada ao lado de objetos como "folhagem para molduras, ou papéis de parede", exemplos de objetos artísticos que "não significam nada, não representam nada"[30].

Durante toda a análise da produção da arte bela, Kant nunca perde de vista o problema que guia sua investigação sobre o gosto, ou seja, aquele que julga, ou a recepção da arte. A teoria da idéia estética não se afasta de modo algum de uma investigação da recepção. O livre jogo entre as faculdades de conhecimento é pressuposto todo o tempo. "A ligação e harmonia de ambas as faculdades de conhecimento" diz ele, "(...) que na verdade não podem dispensar-se uma à outra, mas tampouco permitem de bom grado unificar-se sem coerção e ruptura recíproca, tem de parecer não intencional e assim parecer conformar-se espontaneamente; do contrário não é arte *bela*."[31] Este final significa: do contrário, não suscita o livre jogo em quem a recebe, e com isso nenhuma beleza será atribuída a ela. A noção de livre jogo é uma metáfora muito eficaz para se referir a uma dinâmica hermenêutica na qual o decisivo é a prazerosa permanência do espectador numa busca por um sentido, onde a não determinação deste sentido não é sentida como frustração. Kant, reutilizando elementos do núcleo de sua epistemologia, desenvolvida na primeira crítica, diz que a imaginação, neste caso, "esquematiza sem conceitos"[32], ou seja, a imaginação empenha-se em produzir a ponte entre a intuição do objeto singular e a noção genérica que a determinaria, mas a ponte em si mesma torna-se um fim, e não um meio para se estabelecer a comunicação entre as representações. O resultado é uma singular mistura de indeterminação e significado. "Por idéia estética", diz Kant, "entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinando, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível."[33] Acreditamos que a profusão de pensamentos que Kant afirma serem provocados quando participamos do jogo proposto pela obra possui um nexo com o fato de que a própria obra, enquanto idéia estética, é pensável. O movimento interno ao sujeito, de um livre jogo rico em significados não determinantes é provocado pela obra, e não um acúmulo aleatório. Tampouco é qualquer objeto que, indiferentemente, poderia ser tomado para tanto. Não se trata de um arbítrio do sujeito, embora, é claro, este possa cultivar a sua prática. É claro também, por outro lado, que nada distinguiria uma obra de arte de outros produtos humanos, e muito menos uma obra de arte *bela*, sem aquele que a distingue e a toma como exemplar.

30 Op. Cit. P. 75.

31 Kant. I. Op. Cit., p. 166.

32 "Ora, visto que aqui não se encontra nenhum conceito de objeto como fundamento do juízo, assim ele somente pode consistir na subsunção da própria faculdade da imaginação (em uma representação pela qual o objeto é dado) à condição de que o entendimento em geral chegue da intuição a conceitos. Isto é, visto que a liberdade da faculdade da imaginação consiste no fato de que esta esquematiza sem conceitos..." Idem, p. 133.

33 Idem, p. 159.

Ao esquema como ponte entre imaginação e entendimento corresponde à ponte entre obra e espectador: ela ganha o primeiro plano na paisagem.

Na tese benjaminiana lemos que a crítica não é "um julgamento, uma exteriorização de uma opinião acerca de uma obra. Antes ela é uma conformação, que na verdade, quanto à sua procedência, é ocasionada pela obra, mas que, em seu perdurar, é independente dela."[34] Se meditarmos com cuidado esta afirmação, veremos várias confluências com a dinâmica de recepção da idéia estética, tal como descrita por Kant. Precisamos destacar alguns pontos. Em primeiro lugar, a idéia estética não é privilégio do gênio. Ele possui sim, um dom não ensinável de, através de analogias entre palavras e seus diversos significados, ou entre sons e palavras, entre cores e desenhos, etc., produzir um objeto que, se recebido com liberdade pelo espectador ou leitor, suscitará, neste, idéias estéticas. O espectador com certeza não é o autor daquela configuração que lhe provoca este jogo interno de suas capacidades de conhecer, que o elevam, no melhor dos casos, a idéias estéticas. O espectador tampouco poderá ser imediatamente capaz de produzir algo dotado das mesmas potencialidades. Ou seja, ele não é capaz da expressão artística de idéias estéticas. Mas o espectador é capaz de realizar em si mesmo, internamente, uma reconstituição daquela configuração, através da participação ativa de sua própria imaginação livre e produtiva. É o que diz, por exemplo, uma às vezes injustamente esquecida passagem da terceira crítica:

"Ora, se no juízo de gosto tiver de ser considerada a faculdade da imaginação em sua liberdade, então ela será tomada primeiro não reprodutivamente, como ela é submetida às leis de associação, mas como produtiva e espontânea (como autora de formas arbitrárias de intuições possíveis); e embora na apreensão de um dado objeto dos sentidos ela [a imaginação], na verdade, esteja vinculada a uma forma determinada deste objeto e nesta medida não possua nenhum jogo livre (como na poesia), todavia ainda se pode compreender bem que precisamente o objeto pode fornecer-lhe uma tal forma, *que contém uma composição do múltiplo, como a faculdade da imaginação - se fosse entregue livremente a si própria - projetá-la-ia* em concordância com a legalidade do entendimento em geral. "(grifo nosso)[35]

Kant deixa claro, porém, que este reconhecimento de uma participação no modo de composição por parte do espectador só o levará a produzir algo se já possuir em alguma medida o dom produtivo do gênio. Neste caso, a obra se torna modelo, não para cópia, mas para a sucessão. Mesmo assim, isto não significa que o gênio seja o único espectador ideal da obra bela. Ao contrário, para Kant, qualquer um dotado de sensibilidade, imaginação e entendimento, e uma dose de desprendimento em relação à satisfação imediata de interesses estritamente privados, o famoso e controvertido "desinteresse", pode participar deste mesmo jogo. Ora ao contrário, ainda segundo Kant, o artista de gênio precisa, e muito, do que caracteriza

34 Benjamin, W. Op. Cit. P. 113.
35 Kant. I. Op. Cit., p. 86.

o espectador, o gosto, sem o qual seus produtos se tornariam maneirismos carentes de significado[36]. É possível encontrar, justo em Kant, as bases para relativizar a noção segundo a qual o espectador se encontra num plano muito distinto daquele do artista, as bases para a atenuação de uma dicotomia criador-receptor que transforma este num consumidor, a qual possui as mais questionáveis ramificações, inclusive políticas.

O conceito romântico-benjaminiano de crítica de arte pressupõe fundamentalmente esta aproximação. Diz Benjamin: "O fragmento 116 da Athenäum, que leva a cabo a síntese de todos os conceitos, diz: "A poesia romântica [...] quer e deve também [...] amalgamar [...] genialidade e crítica."[37] Uma crítica pode ser poética, como é defendido dentro da idéia romântica de crítica, se ela participa do mesmo princípio da poesia. A noção de genialidade pode ser despojada dos aspectos ligados ao talento específico para uma arte, e passa a significar participação no elemento essencial da poesia, que, se olhamos com boa vontade, já se encontra na recepção, no julgamento que participa ativamente da forma, reformulando-a no jogo interno do sujeito espectador. Talvez por isso a noção de gênio, no livro sobre os românticos, seja lembrada pouquíssimas vezes. O mesmo não pode ser dito se consideramos diretamente o conjunto de textos de Schlegel e Novalis, onde ela aparece com muita freqüência. Este é um dos índices mais claros do caráter autoral da tese de Benjamin. A genialidade mal e pouco é lembrada porque, entre outros motivos, de certo modo, a própria obra é um gênio, e a recepção crítica continua a genialidade da obra. Para que isso aconteça, é preciso que o leitor ou espectador participe, a seu modo, do mesmo princípio genial. Só pode ser um verdadeiro crítico quem, em primeiro lugar, é um bom espectador, a para ser um bom espectador, é necessário de algum modo se tornar uma espécie de co-autor da obra. O conceito romântico-benjaminiano de crítica, porém, traz esta dinâmica interna para fora dos limites do sujeito. A ênfase agora recai na *poiética* desta recepção, que não se satisfaz num jogo interno mas rivaliza com a obra enquanto outra obra. Por isso é citado na tese este fragmento de Schlegel, que diz: "A poesia só pode ser criticada pela poesia. (...) Essa crítica poética (...) exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado(...), irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente".[38]

Extraído da interioridade das faculdades, o processo de recepção, sem perder o que encontramos descrito por Kant, ganha contornos novos, que incluem, ao mesmo tempo, a historicidade e a infinitude. Por um lado, cada trabalho crítico nunca é o último, pois a experiência da beleza exclui esta possibilidade. Por isso, à cada leitura se segue outra, formando uma história de recepção da obra, que se colará a ela como parte sua. Uma fortuna crítica é virtualmente infinita, embora não o seja necessariamente: nada impede que uma obra seja objeto de releituras cada vez mais raras, até que por fim a cadeia se extinga, o que certa-

36 Cf. Op. cit. §§ 49 e 50, pp. 164 e 165.
37 Benjamin, W. Op. Cit. P. 113.
38 Citado por Benjamin. Op. cit., p. 77.

mente já aconteceu em muitos casos. Mas, na medida em que é efetivamente retomada, no momento de sua recepção por um leitor crítico, a obra aponta para um futuro infinito, pois no momento mesmo de formulação pelo crítico do que ela tem de específico, esta mesma formulação já pré-anuncia outras que se seguirão. O jogo interno das faculdades se transforma num jogo externo de leituras que são em si mesmas novas obras. Benjamin cita Schlegel, que pergunta: "Não existem indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?", e então continua: "Poder-se-ia certamente supor que Novalis pensa na obra de arte quando diz: 'Um indivíduo caracterizado infinitamente é membro de um *infinitorium*.'"[39] Não é necessário nem possível esperar para ver se uma obra de fato produzirá a partir de si uma tal infinitude, mas a própria dinâmica de recepção, na medida em que, em termos kantianos, a distingue como bela, a identifica, em termos românticos, com uma leitura virtualmente infinita.

Julgar ou criticar, em termos romântico-benjaminianos, seria realizar este corte e distinção do finito como infinito. Benjamin diz então que, "Neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas."[40] Esta passagem, para nós, mostra que Benjamin possuía uma clara percepção do ponto decisivo que diferencia seu conceito de crítica romântica da dinâmica kantiana do juízo. Confirma, de quebra, que em quase todas as vezes em que ele distingue crítica e julgamento através de outros aspectos, não se trata do juízo em sua versão kantiana. A grande diferença reside na expressão "medium-de-reflexão", criada por Benjamin para nomear esta "boa infinitude" instaurada pela obra de arte verdadeira. A obra de arte verdadeira, no entanto, é fundamentalmente semelhante à obra de arte bela: uma obra é verdadeira se ela, como a obra de arte bela, suscita uma recepção infinita. Se ela não suscita esta recepção, como se pode dizer que se trata de uma obra de arte? Para expressar este paradoxo, Benjamin cria a expressão "incriticabilidade do ruim". A obra é incriticável por não suscitar a reflexão, o que, até prova em contrário, se deve ao fato de que ela, a obra, não é reflexiva. Em termos kantianos, não é bela.

O medium-de-reflexão, a princípio, já está em curso quando o crítico, ao tentar formular um ou alguns dos pensamentos que Kant afirma serem suscitados pelo caráter inesgotável da idéia estética, traz ao mundo uma obra, a crítica, que se relacionará com as outras críticas sobre a mesma obra, como os pensamentos variados se relacionam entre si no interior do sujeito kantiano, cuja imaginação joga livremente sem encontrar fim em nenhum pensamento determinado. "... a obra de arte singular", diz Benjamin, "deve ser dissolvida no *medium* da arte, mas esse processo só pode ser representado de maneira coerente através de

39 Op. Cit., p. 95.
40 Op. Cit., p. 94.

uma pluralidade de críticos que se substituem, se esses forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados."[41] Estes "graus de reflexão" que se substituem são o próprio medium-de-reflexão.

O medium da reflexão não sendo mais o sujeito ou a consciência unificada pelo eu-penso, passa a ser a própria história de seu desdobramento. Há quem diga que, com isso, Benjamin realiza em sua tese uma "filosofia especulativa não hegeliana"[42], ou seja, uma filosofia que reintroduz o absoluto na experiência sem pressupor a possibilidade de apreensão final do infinito. A assim chamada "Idéia da arte", portanto, é a forma de um *infinitorium* que permanece, coerentemente, em aberto. "Schlegel indicou repetidas vezes e com ênfase", diz Benjamin, "o *continuum* mesmo das formas como uma obra. Esta obra invisível é aquela que acolhe em si a obra visível..."[43] A Idéia da arte, ou a própria arte como obra só é "invisível" porque infinita, e infinita porque incompleta. Que outra apreensão possível do infinito podemos efetivamente ter senão como incompletude radical? A obra singular quando é acolhida criticamente, exprime muito mais um projeto, uma intenção, do que uma completude, pois "...a obra é incompleta", nos diz Benjamin, e cita em seguida Schlegel: "Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado."[44]

A experiência da incompletude imanente na obra singular é algo muito semelhante ao descrito por Kant como a dinâmica reflexiva do gosto diante de uma obra, que é distinguida pelo juízo como bela e exemplar. Como o pensamento romântico-benjaminiano permite que a parte produtiva do gênio seja mais decididamente compartilhada pelo espectador, transformando-o num crítico, a obra de arte passa a ser o núcleo de um medium-de-reflexão cuja forma total é a Idéia da arte. Esta não é uma espécie de intuição intelectual, mas sim o contorno de um processo intersubjetivo virtualmente infinito. Se incluímos aí as noções de intensificação e de ironia, visualizamos a completude da teoria benjamiana de crítica romântica. Só através destas entramos num território realmente novo em relação ao descrito por Kant.

O processo aqui chamado de infinito não progride indiferentemente, mas de modo determinado. O medium-de reflexão diz respeito às leituras que de fato ampliam a obra. "O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado."[45] Este autor intensificado torna mais claro a "necessidade em si de estar *aí*" da obra de arte singular, em sua auto-reflexão e no modo como esta se conecta no *continuum* da arte. Não é qualquer leitura que produz isso. Poucas são as críticas que se tornam de fato intensificações de uma obra, e o claro indicador de que isto se deu é quando não conseguimos mais ler uma obra sem ler, ao mesmo tempo, a crítica, como acontece com a obra de Baudelaire, por exemplo, que só com esforço deliberado

41 Op. cit., p. 76.
42 Caygill, Howard. *The colour of experience*. London: Routledge,1998. P. 34.
43 Benjamin, W. Op. Cit., p. 96.
44 Op. cit, p. 78.
45 Citado por Benjamin, Op. cit, p. 76

alguém pode ler criticamente fingindo que os ensaios benjaminianos sobre aquele poeta não existem.

Este tipo de leitura que amplia e não simplesmente analisa, que pressupõe talvez o "leitor sintético" de que fala Schlegel, precisa não se deixar enredar pela teia da obra. Para tanto, ele precisa ser irônico. Há obras que já trazem em si uma tendência irônica clara, como o *Dom Quixote*, por isso mesmo muito valorizada pelos românticos, que se constrói como forma romanesca e ao mesmo tempo a destrói, revelando o seu artificialismo, impedindo a plena realização da ilusão. Benjamin dá destaque ao que ele chama de "ironização da forma", ou "ironia formal". "A ironização da forma (...) ataca a ela mesma sem destruí-la (...) Longe de expressar uma veleidade subjetiva do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica na arte."[46] Obras como o Quixote e o *Wilhelm Meister* já conteriam em si mesmos a própria crítica por serem abertamente irônicas e auto-destrutivas. A frase de Schlegel citada por Benjamin quando alude à célebre crítica ao *Meister* de Goethe fala, na verdade, em juízo: "Felizmente ele [o Wilhelm Meister] é precisamente um destes livros que julgam a si mesmos."[47] Obras irônicas são aquelas que procuram abertamente um leitor irônico, e o ensinam a ler ironicamente outras obras. Para tanto, elas tematizam a própria forma, jogam abertamente com as estratégias que deveriam permanecer ocultas, caso o fim fosse assegurar um efeito sobre o leitor. Grande parte das obras contemporâneas ditas de arte certamente se empenham ao máximo neste tipo de ocultamento. Este efeito digamos anti-irônico, em alguns casos mesmo premeditado, tolhe a liberdade diante da obra, e faz com que o espectador-leitor "goste" dela. Obras que executam este ocultamento ao extremo são geralmente pobres em fortuna crítica, embora possam contar com legiões de leitores que nenhuma obra irônica sonharia ter. Mas arriscamos afirmar que este ocultamento nunca é completo, que toda forma mostra alguma consciência do que ela é, e que portanto, o germe crítico nunca está ausente de modo absoluto. Trata-se aqui, claro, de uma posição inteiramente nossa, mas coerente, talvez, com a idéia de que uma obra, mesmo não sendo abertamente irônica, pelo fato mesmo de ser formal, já permite sua superação pela ironia.

Não estava, é claro, no escopo de Kant dar conta destas possibilidades, embora não seja ilícito afirmar que sua bela descrição da dinâmica de construção e recepção da idéia estética é plenamente compatível com a noção de uma recepção que não se deixa enredar, e portanto, não se deixa satisfazer e locupletar, que, para Kant, seria o caso do agrado, e não do belo. "O completo pode ser apenas desfrutado", já havíamos visto. Mas não podemos deixar de notar que para Kant, a noção de criticabilidade da obra bela não é uma conseqüência necessária. É bastante conhecida a afirmação de que "pode-se discutir sobre o gosto (mas não disputar)"[48] Em relação ao gosto, Kant vê apenas duas possibilidades de crítica, no que diz respeito à arte.

46 *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 91.
47 Benjamin, W. Op. Cit., p. 75.
48 Kant, I. Op. Cit., p. 183.

Uma é a transcendental, que ele chama de crítica como "ciência", e que é o que ele próprio faz, que mostra a forma interna da relação entre faculdades que torna possível o juízo[49]. A outra é a crítica como "arte", que mostra "por meio de exemplos" o modo pelo qual o "gosto efetivamente procede"[50]. Claro que isto está aquém do que é exigido e esperado da crítica pela proposta romântico-benjaminiana. Crítico é o nome do leitor que amplia a própria arte, sua obra é um elo fundamental da Idéia da arte. A ironia e a intensificação são solidárias entre si. Apenas porque é irônica a crítica pode intensificar a crítica já existente na obra criticada. A crítica pode então potenciar a própria auto-consciência irônica da obra, e assim por diante: as críticas subsequentes podem intensificar umas às outras. Irônicas, as obras privilegiadas pelos românticos mostram uma aguda consciência de si mesmas, do modo como se articulam no todo da arte, do modo como se conectam infinitamente com o *continuum* da arte. Não seria lícito ver na teorização de Kant pressupostos diretos para as noções de intensificação e de ironia.

O que se perde e o que se ganha em cada uma das posições, a kantiana e a romântico-benjaminiana, que são em grande parte solidárias? Com esta última se ganha uma noção produtiva de recepção da obra, através da ênfase na continuidade necessária da obra nos discursos a ela referidos. Trata-se do exato oposto da posição Hegeliana segundo a qual a arte definhava por depender cada vez mais da exposição crítica, e portanto, do prosaico. Esta posição possui ainda o mérito de expandir uma noção de conhecimento, uma vez que o medium-de-reflexão da arte é uma forma de resignificar a noção de experiência. Os leitores ou intérpretes se tornam órgãos essenciais do organismo arte. A Idéia de arte é a forma aberta de uma rede de leituras e de leitores. Tendo em vista o papel conferido à arte e sua recepção no pensamento posterior de Benjamin, não é difícil entender o quanto é coerente sua incursão romântica. Tratava-se já de uma escolha política. O que se perde, na noção romântico-benjaminiana, por outro lado, é a vinculação kantiana entre prazer e significado, entre jogo e busca de sentido, que se encontram entrelaçados na noção de idéia estética. Além disso, a noção de crítica é por demais exigente, a ela correspondendo um número muito limitado de iniciativas, o que pode levar a filosofia da arte a erigir modelos de experiência estética "autêntica" e contrapô-los a formas menos elaboradas, simplesmente negando essas últimas. Do nosso ponto de vista, a "estética kantiana" mostra extremo bom senso e prudência, ao de certo modo afrouxar o critério de um juízo de gosto marcado apenas pela pureza, quando trata do problema da arte. De fato, além da acima aludida associação entre o gosto e a avaliação de perfeição, na beleza aderente, que é refinada com a noção de idéia estética, Kant admite ainda outras associações. Por exemplo, quando diz: "a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia ritmada*, em um *poema didático*, em

49 Cf. Op. Cit., p. 132.
50 Op. Cit., p. 132.

um *oratório*;"[51] Mesmo a arte que ele denomina de "belo jogo das sensações", que identifica com a "música e a arte das cores", que julga produzirem um prazer sobre o "qual não se pode decidir com certeza se tem por fundamento o sentido ou a reflexão"[52], são ainda arte bela. Não podemos aqui expor isso em detalhe, mas a filosofia da arte de Kant mostra uma extraordinária propensão à adaptação do filósofo a seu tema, fiel ao conselho Aristotélico de que não se pode exigir razões de todas as coisas da mesma forma. Kant adota, por assim dizer, um tom menos transcendental e um pouco mais antropológico no tratamento do juízo de gosto em geral, em especial quando este se refere à arte. Esta atitude, acreditamos, tem muito a nos ensinar, pois se perde mais do que se ganha quando abandonamos o contato com os modos em que acontece a recepção da obra de arte em termos históricos e empíricos, e que sua efetividade social funda-se em múltiplas formas de recepção, as quais, no entanto, são sempre marcadas pelo sentimento de prazer.

Procuramos mostrar uma linha de continuidade possível entre o juízo e a crítica. Numa mirada rápida sobre a atualidade, diríamos que se o juízo é raro, visto que a educação estética vigente tem como efeito tolher qualquer traço de liberdade e atividade diante dos objetos ditos de arte, a crítica no sentido defendido por Benjamin continua tendo muito pouca efetividade. Mas a atitude crítica em sua versão mais elevada e radical certamente é necessária para a sobrevivência do organismo arte. Sem a existência da crítica dotada do mais alto grau de ironia, este organismo tende a definhar e perder envergadura, se tornando cada vez mais indistinto de outros organismos sociais. Mas defendemos que a crítica não é um *telos* já implícito nas formas de recepção menos elaboradas discursivamente, as quais poderiam então ser desqualificadas em favor da "autêntica" recepção. Para concluir, a aproximação que propusemos entre o juízo e a crítica, através de um nexo a se buscar entre o último Kant e o jovem Benjamin, se baseia no pressuposto de que não devemos desistir de procurar algum nexo entre formas de recepção a princípio muito díspares e distantes de um ideal determinado. O próprio Benjamin arriscaria algo nesse sentido, nos anos 30, quando defenderia a existência de formas muito produtivas de julgamento e crítica na recepção ao cinema pelo público massificado. Talvez ele ali estivesse, quer quisesse, quer não, sendo mais fiel ainda a alguns pressupostos de fundo kantianos, embora já, claro, muito distante da linguagem e dos conceitos românticos. Mas isso já é outro assunto.

51 Kant, I. Op. Cit., p. 170.
52 Op. Cit., p. 169.

Ficção e Ética: uma perspectiva a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur

Hélio Salles Gentil

Em ensaio intitulado "Ética e moral" – publicado em 1990 na revista do Instituto Católico de Paris e incluído na coletânea *Lectures 1* – Paul Ricoeur, depois de reconhecer a raiz etimológica comum dos dois termos, propõe reservar "o termo ética para a perspectiva de uma vida boa realizada sob o signo de ações estimadas boas e o de moral para o lado obrigatório, marcado pelas normas, obrigações e interdições caracterizadas ao mesmo tempo por uma exigência de universalidade e por um efeito de constrangimento" (*Lectures 1*, p.258). Essas duas perspectivas – a teleológica, expressa na definição de ética como "perspectiva de uma vida boa, com e para os outros em instituições justas", e a deontológica, expressa na definição de moral como "conjunto de normas, obrigações e interdições que se impõem a todos" – encontram-se no exercício efetivo de uma "sabedoria prática", implicada no exercício de deliberações e juízos em situações concretas específicas.

Com essa definição preliminar do campo da ética, incluindo as noções de moral e de sabedoria prática, vamos à arte da ficção. Na perspectiva de Ricoeur, uma narrativa de ficção é uma forma de discurso específica, uma unidade de discurso que se constitui como obra: uma totalidade delimitada com começo, meio e fim, cujo sentido advém dessa totalidade. É uma composição, resultado de um trabalho sobre a linguagem, uma configuração estruturada que, por um lado, pertence a um determinado gênero e, por outro, constitui-se como uma singularidade, é uma individualidade única.

Como todo discurso, trata-se de "alguém que diz algo sobre alguma coisa a alguém", mas como forma específica de discurso, tem características próprias. Estas podem ser definidas pelas relações que ela estabelece entre estes quatro termos – quem diz o quê sobre que coisa a quem. Tomando como ponto de partida o discurso comum, direto, entre dois interlocutores presentes um face ao outro, localizados em um contexto comum e cujo discurso refere-se, em última instância, a essa situação compartilhada, pode-se compreender a narrativa de ficção pelas transformações que ela opera nos elementos e funções desse discurso.

Como obra, texto escrito, ela ganha *autonomia* em relação às suas origens, enfatiza Ricoeur, desprendendo-se tanto do autor e suas intenções quanto do mundo no qual ele vive

e no qual ela vem à existência. Dessa autonomia decorre a definição *do que* se trata de interpretar e compreender em uma narrativa de ficção: não se trata de buscar a intenção do autor, não se trata de reencontrar o que ele quis dizer. Essa intenção é praticamente inalcançável e, mesmo que se apresente explicitada em palavras do próprio autor, a obra ganhou autonomia em relação a ela, está além dela, tem existência própria, diz mais ou diz coisas diferentes do que o autor pretendeu dizer. Ela tem uma intenção própria, propõe algo por si mesma. Propõe, nos diz Ricoeur, "um mundo possível de ser habitado", um mundo que nasce e existe a partir de sua estruturação lingüística.

Ler uma obra de ficção é entrar nesse mundo, aceder a esse mundo próprio dessa obra, habitá-lo com meus possíveis mais próprios. O que se trata então de interpretar e compreender numa narrativa de ficção é o mundo por ela proposto. Esse mundo não é o mundo original no qual o autor vivia justamente porque a ficção não é um discurso descritivo, não pretende descrever uma realidade já existente – seria então outra coisa que não uma narrativa de ficção. Enquanto tal não se refere diretamente a nenhuma realidade que possa ser apontada e observada diretamente, não pode ser lida como descrição direta sem que se perca assim o que lhe é mais próprio, sua natureza de ficção.

Um discurso descritivo direto refere-se ao mundo que circunda os interlocutores – enunciador e destinatário do discurso – mundo que eles compartilham, faz referência a esse mundo compartilhado em suas ações e em seu sofrimento, o "*mundo da ação*". Com a narrativa de ficção *suspende-se essa referência direta*, imediata, ostensiva, que Ricoeur nomeia como sendo *de primeiro grau*. Altera-se assim a função referencial do discurso.

Essa função, destaca Ricoeur, é *alterada mas não abolida*, como algumas teorias da ficção chegaram a afirmar. As obras de ficção, ao suspenderem o exercício imediato e direto da função referencial do discurso, propõem um mundo próprio, um mundo possível de ser habitado, um mundo imaginário, o "*mundo do texto*". As narrativas de ficção não deixam de fazer referência ao *mundo da ação*, mas o fazem pela mediação desse outro mundo, o do texto. Em primeira instância é a este mundo, o mundo que o texto propõe, que uma narrativa de ficção faz referência de modo imediato. O mundo que ela apresenta ou "descreve" é este *mundo do texto*, um mundo possível proposto pela narrativa, configurado pela narrativa. Mas este mundo só é compreensível, só pode ser habitado, porque, de alguma maneira, tem relação com o *mundo da ação* em que vivemos efetivamente.

Essa relação entre o mundo configurado pela obra e o mundo da ação é de *mimesis*. As narrativas são *mimesis* da ação, aprende Ricoeur com a *Poética* de Aristóteles. Uma *mimesis* que não pode ser entendida como sendo simplesmente cópia, retrato ou descrição direta desse mundo da ação. Ela se realiza através de um distanciamento, através da configuração de um mundo próprio – na verdade, através de vários distanciamentos, de que não nos ocuparemos aqui, tais como o da linguagem em geral, o da escrita, o do tempo e o da imaginação.

Abre-se assim, nesse distanciamento da realidade pela configuração de uma obra de linguagem, o reino da literatura, o reino da ficção, o reino do "*como se...*". Abre-se um espaço de experimentação de possibilidades de todo tipo, através de variações imaginativas configuradas pelo trabalho de linguagem cristalizado em uma obra. Uma narrativa de ficção pode ser entendida então como uma experimentação sobre as ações numa determinada situação, explorando as possibilidades de articulação entre as ações, seus motivos, suas conseqüências, as interações entre os agentes, os resultados desejados e os não desejados, tudo isso que o *tecer da intriga* faz "ir junto" de uma maneira articulada, inteligível.

Ora, como espaço de experimentação, de variação imaginativa, estas narrativas não estão diretamente submetidas a nenhuma norma moral, pelo contrário, estão experimentando possibilidades de normas variadas. Assim, podem experimentar as implicações dessa ou daquela norma para as ações e suas conseqüências, seja em termos da força dessa norma enquanto motivadora ou orientadora de determinadas ações e seus resultados, seja em termos de formas de interação determinadas por elas. Assim, o fato de um personagem agir de uma determinada maneira, seguindo ou contrariando determinadas normas, só tem sentido em relação ao mundo proposto pela narrativa, por aquela obra, por aquela configuração lingüística. Não se trata de um sujeito no *mundo da ação*, trata-se de um sujeito no *mundo do texto* – algo evidente, mas nem sempre reconhecido.

A partir dessa constatação, trata-se de elucidar as relações, complexas, entre o mundo do texto e o mundo da ação. Estas encontram uma boa chave de elucidação no desdobramento da *mimesis* aristotélica em três momentos levado a cabo por Ricoeur no início de *Temps et Récit*. Esse desdobramento permite superar uma contraposição simples entre realidade e ficção. Parece-nos que essa contraposição, ou melhor, uma compreensão equivocada ou simplista das relações entre o que se chama de realidade e o que se chama de ficção, torna mais difícil o entendimento das relações entre ficção e ética, entre a arte e a moral.

Esse desdobramento da *mimesis* elaborado por Ricoeur mostra como a obra de ficção é uma configuração que tem como ponto de partida uma figuração prévia – a do mundo da ação, que já é desde sempre figurado de alguma maneira, no sentido de ser articulado numa rede de significações orientadoras da ação. É essa figuração inicial que ganhará, pelo trabalho do autor sobre a linguagem, uma configuração específica, a da obra, apresentando então um mundo, o *mundo do texto*.

Dessa figuração faz parte o sistema de valores que permite e produz as avaliações éticas ou morais das ações e dos homens. É só na medida em que são realizadas no interior de um universo figurado nesse sentido, na medida em que são "imanentemente simbólicas", diz Ricoeur – isto é, simbolicamente mediatizadas em sua própria realização, no sentido de pertencerem a um sistema simbólico de caráter estruturado e público no interior do qual são compreendidas, dotadas de significação e de sentido – é que as ações são também avaliadas.

Assim, nesse mundo "figurado" dessa maneira, entende Ricoeur que "não há ação que não suscite, por pouco que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores de que a bondade e a maldade são os pólos." (*Temps et Récit I*, p.117) Isso porque, como se sabe, os "códigos culturais" exercem a função de regulação social, são "programas" de comportamento comparáveis aos "códigos genéticos", "dão forma, ordem e direção à vida". Em outros termos, os símbolos dão sentido às ações, não apenas como sua representação significativa mas também como sua orientação prática, dão "sentido" no duplo sentido da palavra: significado e direção, inseparáveis um do outro. Então se, por um lado, não há ação eticamente neutra – não há ação que não seja estimada boa ou má em relação não só a uma determinada regra moral como também em relação a uma vida boa intencionada – e se, por outro lado, não há representação da ação que não seja também uma orientação para a ação, pode-se concluir que não há representação da ação que não seja comprometida eticamente, incluindo-se aí as narrativas de ficção.

Mas a suspensão da referência de primeiro grau das narrativas de ficção *desloca* essa avaliação, transfere a avaliação para um outro território: não se trata mais de avaliar as ações deste mundo em que vivemos nós, autor e leitores, mas de avaliar as ações no mundo do texto. Um mundo cujo sistema de valores é, por definição, outro. Faz parte da configuração da obra, é próprio dessa configuração, do mundo aí configurado, em relação ao qual o mundo do autor e do leitor é apenas pré-figuração.

Nesse mundo do texto, em sua configuração através do tecer da intriga, pode o autor construir um sistema de valores radicalmente diferente daquele que organiza o seu mundo da ação. Ele pode fazer experiências com aqueles valores que permeiam as ações, pode variar as conseqüências das ações ou suas avaliações pelos personagens, pode propor outras avaliações para as ações e examinar suas conseqüências para as interações de um personagem com os outros e para a própria vida desses personagens, como pode ainda explorar diferentes possibilidades de lidar com essas avaliações. Em suma, pode explorar as implicações de diferentes sistemas de avaliação para a estruturação afetiva e para as idéias ou modos de pensar e de agir de diversos personagens.

Cumpre-se assim o que Ricoeur e muitos outros antes dele reconheceram ser "uma das funções mais antigas da arte, a de constituir um laboratório em que o artista leva adiante, por intermédio da ficção, uma experimentação com os valores".

Esclarecer as implicações ou conseqüências dessas experiências para a vida prática dos homens talvez seja uma das contribuições mais interessantes de hermenêutica de Ricoeur para a estética. No retorno desse mundo do texto ao mundo da ação, o que se passa?

É através da leitura que se dá esse retorno, é na leitura que se cumpre a função referencial do texto de ficção. Nos termos de Ricoeur, esta se realiza como *refiguração* daquele mundo pré-figurado, terceiro momento do processo de *mimesis* a que nos referimos antes. Na

expressão já bastante conhecida de Gadamer, ocorre uma "fusão de horizontes": o horizonte do mundo do texto se funde com o horizonte do mundo da ação do leitor na apropriação que este faz do texto, produzindo-se um novo horizonte para o mundo em que o leitor age. Temos então um mundo *refigurado* e um leitor transformado na orientação e compreensão prática de suas ações, agora inseridas em um universo simbólico transformado, no mínimo alargado em seus horizontes.

Como reconhecem Gadamer e Ricoeur, com ênfases diferentes, este não é um processo meramente intelectual ou sequer plenamente consciente: envolve a totalidade do sujeito, implica a totalidade de seu *ser-no-mundo*, o seu modo de ser. Um processo que mais atravessa o sujeito leitor do que se dá por seu controle e exercício consciente. Assim é a experiência estética, que tem essa dimensão já reconhecida na *Poética* de Aristóteles, quando ele inclui na própria definição de tragédia a *catharsis*, depuração ou purificação dos sentimentos de terror e piedade por ela mesma produzidos no espectador.

Essa dimensão afetiva não é estranha aos valores éticos e morais, pelo contrário, implica-os diretamente, como explicita Ricoeur, "O que restaria, em particular da piedade, que Aristóteles nos ensinou a ligar à infelicidade não merecida, se o prazer estético viesse a se dissociar de qualquer simpatia ou antipatia pela qualidade ética dos caracteres?" (*Temps et Récit I*, p.116-7). Podemos considerar que, para além desse sentimento específico, a piedade própria da tragédia – que Gadamer trata em *Verdade e Método* como sendo não um sentimento "interior", mas uma "desolação" que invade e arrasta o espectador para fora de si – toda dimensão afetiva da experiência estética está permeada pelos valores éticos do leitor/espectador e tem repercussão nesses valores, repercussão cujos modos de realização efetiva ficam por ser investigados.

Em linhas gerais, podemos pensar que, por um lado, depende desses valores o tipo de afeto que será experimentado na entrega ou confronto com a narrativa de ficção, depende deles o modo como serão experimentadas as possibilidades desenhadas pelos personagens em situação e suas ações tais como apresentadas pela narrativa. Por outro lado, essa narrativa promoverá, através da *refiguração*, como parte da *refiguração*, uma transformação desses afetos, redesenhará esses afetos, reorientará esses afetos (um sentido possível para a *catharsis* aristotélica). Ou *poderá fazer* isto, dependendo de uma série de condições, tais como a força vital da cultura na qual a obra é recebida, no sentido da "força estruturante e orientadora de seus símbolos", a maior ou menor plasticidade ou maleabilidade da figuração do mundo em que acontece essa recepção, a posição específica que o sujeito leitor/espectador ocupa nesse mundo e as particularidades do seu modo próprio de estar no mundo no momento do encontro com a obra.

Uma das principais condições de possibilidade dessa refiguração está no que Ricoeur nomeia como sendo o "caráter conflituoso das normas que a cultura oferece à atividade

mimética dos artistas", como é explícito no exemplo sempre lembrado da tragédia *Antígona* de Sófocles, principalmente a partir da leitura que dela fez Hegel. Uma cultura não é um todo homogêneo, menos ainda no mundo contemporâneo, se é que já o foi algum dia fora das nostálgicas construções de uma comunidade ideal situada num passado que pode ser dito mítico, nascidas quase sempre como contraponto a uma situação conflituosa experimentada de modo dilacerante. Assim, a figuração do mundo da ação apresenta contradições, normas e orientações contraditórias, frente às quais o sujeito acaba tendo de se posicionar ou, dizendo melhor, a partir das quais e em relação às quais o sujeito acaba por se posicionar, praticamente, mesmo quando não o faz reflexivamente, posicionando-se em suas deliberações práticas, em suas ações efetivas.

É em relação a este mundo que, como vimos, a narrativa de ficção, enquanto *mimesis* da ação, produção lingüística que se constitui como obra, apresenta um mundo que se distancia do mundo da ação, um mundo possível de ser habitado. É um mundo que, como variação imaginativa do mundo da ação, pode configurar diferentes soluções para as perplexidades e ambigüidades que a ordem simbólica da cultura oferece aos seus agentes. Estes, por sua vez, através da leitura, do mergulho nesse outro mundo, têm o horizonte de suas ações alterado por essas possibilidades abertas pela ficção, pela fusão que acontece, como marcamos antes, entre os horizontes dos dois mundos, o do texto e o da ação, com a conseqüente refiguração deste.

No entanto, a refiguração de seu mundo, esse "acontecimento" – no sentido de H.G. Gadamer – propiciado pela leitura de uma narrativa de ficção, não livra o leitor da responsabilidade pela deliberação e decisão sobre suas próprias ações, não o livra da responsabilidade por suas iniciativas e pelas conseqüências dela advindas no mundo da ação, pelas quais terá de responder nesse mundo, o da ação – ainda que "refigurado". Apenas – embora isso não seja pouco – modifica ou amplia seu horizonte, oferecendo-lhe a oportunidade de se dar conta de um campo mais vasto de ações possíveis e de experimentar, no reino do imaginário, avaliações éticas ou morais bastante diversas. O leitor pode então, através dessas "variações imaginativas", compreender melhor as possíveis implicações dessas ações e dos valores que as orientam ou julgam, suas condições de realização, seus desdobramentos no tempo e suas conseqüências – tudo isso que a narrativa como *mimesis* da ação propicia ao articular a experiência humana do tempo, como mostrou Ricoeur.

Assim, sem prescrever normas para a ação, mas oferecendo "imagens" específicas da realização dessas normas, configurando mundos por elas regidos, explorando as conseqüências e implicações de diferentes ações em situações bem determinadas, as narrativas de ficção contribuem para aquela sabedoria prática indispensável ao juízo e à deliberação em situações concretas. Fazem isso de modo muito efetivo, entrelaçando-se nas histórias de vida, como um dos fios com que se tece essa rede simbólica que constitui o mundo e nossa identidade,

articulando os acontecimentos numa história narrada, oferecendo uma certa inteligibilidade ao desdobramento temporal dessa vida.

Entre o que é e o que deve ou deveria ser, há todo o reino dos possíveis, do que pode vir a ser ou poderia ter sido, território do devaneio ou da imaginação que, materializado em linguagem, torna-se parte constitutiva do mundo humano, imaginário circunscrito, delimitado, configurado em obra.

Podemos entender então que nas narrativas de ficção esse domínio do possível é circunscrito, materializado, configurado, ganhando forma determinada em cada obra. Dessa maneira ele se faz presente no mundo da ação dos homens, na linguagem e através da linguagem, tornando-se público, participando da história publicamente, como força determinada. Participa da conformação do horizonte desse mundo da ação, oferecendo perspectivas aos homens de ação, desenhando-lhes possibilidades compartilhadas ou compartilháveis, mediando os ideais em figuras determinadas – os personagens, suas situações. E explorando-lhes as possibilidades muito além do prescrito, seja pelas normas morais, seja pelos ideais de uma vida boa. Como marca Ricoeur, lendo Aristóteles sobre a tragédia:

> "O *mythos* trágico, girando em torno das inversões da sorte, e exclusivamente da felicidade para a infelicidade, é uma exploração dos caminhos pelos quais a ação lança os homens de valor, contra toda expectativa, na infelicidade. Ele serve de contraponto à ética que ensina como a ação, pelo exercício das virtudes, conduz à felicidade." (*Temps et Récit I*, p.94)

Talvez se possa, considerando o sentido que Ricoeur dá aos termos moral e ética, entender que a literatura de ficção distancia-se radicalmente da moral – uma vez que não define um conjunto de normas de aplicação universal e de caráter imperativo – para aproximar-se da ética – como intenção ou perspectiva de uma vida boa – por examinar possibilidades e revelar que nem sempre boas intenções e boas ações levam à felicidade. Mas nos parece mais apropriado situar as narrativas da ficção na proximidade daquela sabedoria prática indispensável aos juízos em situação, sabedoria que, nos termos de Ricoeur, faz a mediação entre as normas morais e a existência concreta, tendo como horizonte a perspectiva de uma vida boa. Talvez seja ainda mais preciso situá-las além da proximidade e reconhecê-las como parte constitutiva dessa sabedoria, como um dos fios que tecem essa sabedoria prática.

Não se trata da proposição de um caminho a seguir, não é a prescrição de um caminho que os homens devem seguir. Nem se trata da descrição de um caminho seguido – esta seria a pretensão ou tarefa de uma narrativa histórica, que descreveria o curso de acontecimentos do passado, descreveria um caminho já percorrido pelas ações dos homens em determinadas circunstâncias de tempo e espaço específicas, como aponta a célebre passagem da *Poética* em que Aristóteles distingue a história da poesia e aproxima esta última da filosofia. Trata-se da exploração dos caminhos abertos à ação e suas conseqüências, incluindo aquelas que não são esperadas ou desejáveis.

Nem domínio dos fatos, nem domínio dos deveres, nem reino do ser, nem reino do dever ser, reino do "poder ser": este é o reino da ficção, domínio do "como se...", reino das possibilidades. Possibilidades entre as quais os sujeitos terão de decidir ao deliberar sobre suas ações. Entre o que deve ser e o que é, há todo um reino incomensurável de caminhos. É este reino que as narrativas de ficção exploram e tornam presente aos homens, presente ao modo de uma experiência estética, ampliando e enriquecendo efetivamente seu mundo, nosso mundo.

São Paulo/SP – Ouro Preto/MG, outubro de 2009

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 5ª. ed. revisada. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Universidade São Francisco, 2006.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2006.

Gentil, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo, Loyola, 2004.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit, t. I, t.II, t.III*. Paris, Seuil, 1983-1985.

_____ . *Du text à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil, 1986.

_____ . *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.

_____ . *Lectures 1: Autour du politique*. Paris, Seuil, 1991.

Imagens de pensamento: arte e teoria em Kant e Benjamin

Patricia Lavelle

1. A QUESTÃO DA APRESENTAÇÃO

Todo discurso teórico implica uma certa indeterminação que nasce tanto do elemento metafórico inevitavelmente associado ao trabalho conceitual quanto da poesia inerente à língua. Isto confere à apresentação do pensamento uma dimensão estética : o que ela visa não aparece na exatidão das fórmulas matemáticas, mas surge, à cada vez, numa forma historicamente condicionada. Ora, é com uma tal constatação que Benjamin abre o "Préfacio crítico-epistemológico" de seu trabalho sobre o drama barroco : "É característico da escrita filosófica confrontar-se sempre de novo com a questão da apresentação (*Dastellung*). [...] A doutrina filosófica repousa sobre codificação histórica. Assim, ela não pode ser invocada *more geometrico*. Quanto mais claramente a matemática demonstra que a eliminação total do problema da apresentação reivindicada por qualquer sistema didático eficaz é o sinal do conhecimento genuíno, mais decisivamente ela renuncia àquela esfera da verdade visada pela linguagem"[1].

Abordada por Kant, a questão da apresentação nos leva pela primeira vez à relação entre idéia e símbolo, que Benjamin retoma à sua maneira no "Prefácio". De acordo com a *Critica da razão pura*, enquanto cristalisação do desejo de infinito que caracterisa a razão humana, a idéia é um foco imaginário que, sem ser ele mesmo objetivamente conhecível, orienta toda construção conceitual visando o conhecimento[2]. Assim, as idéias não podem ser expostas de maneira direta ou esquemática, como os conceitos do entendimento nos juizos que determinam o conhecimento objetivo da natureza. No entanto, segundo o § 59 da *Crítica da faculdade de julgar* [3], elas podem sem apresentadas de maneira indireta ou analógica, isto é, por

1 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Treuerspiels*, *GS*, Band I-1, p.207, *Origem do drama baroco alemão* (tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo : Brasiliense, 1984, p.49 (tradução citada com modificações).

2 Cf. I. Kant, *Crítica da razão pura* (tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão). Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p.534 (A 644, B 674)

3 Cf. I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (tradução de Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2002, p.195-199 (§59, V 254-261).

meio de símbolos. Nessa perspectiva, todo discurso filosófico, como em geral toda construção teórica, se caracterisaria por uma atitude de ordem estética, isto é, por um movimento de simbolisação, no qual criar e compreender analogias é uma atividade indissociável do trabalho de determinação conceitual. De acordo com Kant, o elemento simbólico estaria presente tanto no momento construtivo da reflexão, que gira essencialmente em torno de símbolos, quanto na língua mesma, e portanto na propria expressão dos conceitos. Deste modo, ele aproxima dois problemas distintos : o da construção simbólica no interior dos discursos teóricos e o da dimensão simbólica das palavras que os constituem. Articulando esses dois aspectos da mesma questão, o § 59 responde indiretamente às criticas de Hamann.

Conhecido sob o apelido de "Mago do norte", esse contemporâneo de Kant, que se opõe à racionalidade da *Aufklärung* e recusa o paradigma físico-matemático de sua concepção de experiência, critica a adoção deste modelo pelo autor da *Critica da razão pura*. Ironisando a terminologia matemática da primeira critica, ele aponta um problema fundamental que impede Kant de tirar as conseqüências de sua própria filosofia, isto é, de se dar conta do caráter lingüístico do pensamento e de seu sujeito. Assim, ele propõe uma depuração do purismo da razão, o que implica a reflexão sobre a atividade esquemática da imaginação, concebida como uma "língua natural pura", ao mesmo tempo sensível e inteligível. Nesta perspectiva, Hamann indica a necessidade de pensar a relação entre esquematismo e linguagem verbal e chama a atenção para a dimensão simbólica das palavras, para àquilo que nelas não é ainda conceito, mas um esquema que permanece indeterminado, e se abre assim para uma pluralidade de significações[4].

Rompendo com o paradigma fisico-matematico característico dos tempos modernos e sem dúvida ainda da *Critica da razão pura*, a *Critica da faculdade de julgar* exclui por princípio a possibilidade de forjar uma terminologia exata para a apresentação filosófica. Assim, ela abre caminho para algo que poderiamos chamar de deslocamento estético em filosofia e que corresponde ao interesse tipicamente contemporâneo pelos recursos retóricos e pela carga poética dos textos teóricos, isto é, por sua dimensão simbólica. No entanto, como também indica a *Critica da faculdade de julgar*, o elemento simbólico, que permite ao juízo operar os desvios analógicos nos quais as idéias se apresentam, não é privilégio da teoria.

De acordo com o § 49, o gênio artistico é capaz de associar atributos estéticos aos conceitos para produzir idéias estéticas, isto é, representações da imaginação que dão muito o que pensar, mas não correspondem a nenhum pensamento determinado ou conceitualmente determinável. Kant as chama idéias, pois essas intuições interiores às quais nenhum conceito pode ser adequado tendem à algo que se situa além dos limites da experiência e procuram

4 Cf. J. G. Hamann, "Kritik der reinen Vernunft » e "Metakritik über den purismunm der Vernunft", in : *Schriften zur Sprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967. Me permito aqui enviar o leitor ao livro no qual explicito essa interpretação de Hamann numa leitura detalhada dos dois textos sobre a *Crítica da razão pura* : *Religion et histoire. Sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*. Paris : Cerf ("Passages"), 2008.

assim se aproximar de uma apresentação das idéias intelectuais das quais elas são o contrário e a contrapartida. Pois se aos conceitos da razão nenhuma intuição pode ser adequada, as idéias estéticas são intuições às quais não corresponde nenhum conceito determinado. Ocupando o lugar de uma apresentação lógica, elas dão à imaginação ocasião de se aplicar à uma multidão de representações aparentadas que animam a faculdade de julgar, abrindo-lhe uma perspectiva à perda de vista[5]. Assim, a contrapartida da tomada de consciência da dimensão estética da apresentação filosófica tematisada pelo § 59 é a identificação e a valorização dos elementos teóricos na própria arte.

Ao mesmo tempo literária e filosófica, a produção de Benjamin, na qual imagem e conceito estão intimamente ligados, se situa entre essas duas tendências : a que nos leva à dimensão estética na teoria e a que nos reconduz à teoria na arte. Como mostram Pulliero[6] e Deuber-Mankowsky[7], a formação filosófica do autor foi fortemente marcada pelo neo-kantismo que, antes de perder terreno para a fenomenologia nascente, era a corrente filosófica dominante na Alemanha na primeira década do século XX. Várias passagens da correspondência de Benjamin se referem à Rickert, cujo seminário foi freqüentado por ele no período que passou em Fribourg, entre 1910 e 1913. Por outro lado, o "Programa da filosofia vindoura", de 1917, procura reagir à obra de Hermann Cohen, cujo projeto filosofico partia da primeira crítica para pensar um modelo físico-matemático capaz de fundar o conceito de experiência sobre a exatidão do conhecimento científico. É neste contexto que sua leitura entusiastica da crítica de Hamann à Kant pode ser compreendida : "A grande transformação e correção à qual convém submeter um conceito de conhecimento orientado unilateralmente para a mecânica e as matemáticas só é possível se colocarmos o conhecimento em relação com a linguagem, como Hamann tentou fazer ainda na época de Kant"[8]. Nesta perspectiva, Benjamin se propõe a refletir sobre a essência lingüística do conhecimento para fundar, sobre ela, um conceito superior de experiência. Por um lado, isso implicaria pensar uma esfera transcendental independente dos conceitos de sujeito e objeto e, por outro, significaria explicitar o caráter lingüístico do sujeito transcendental kantiano que, de acordo com as indicações que podemos encontrar na prosa paródica e alegórica de Hamann, se identifica à faculdade de julgar, e concerne portanto o movimento pelo qual o pensamento se constitui como forma.

Se inspirando na metacrítica que Hamann queria operar no purismo da razão kantiana, a crítica que Benjamin dirige à Kant e à leitura de Kant por Hermann Cohen concerne essencialmente o paradigma físico-matemático do conceito de experiência sobre o qual se funda a *Crítica da razão pura*. É neste sentido que podemos compreender a seguinte frase do programa

5 Cf. I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, p.158-165 (§49, V 192-204)

6 Cf. M. Pulliero, « A la recherche d'une métaphysique de l'expérience », in : *Walter Benjamin et l'héritage de la* Bildung *allemande*, Paris : Bayard, 2005, pp. 1020-1032.

7 Cf. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergänglische Erfahrung*, Berlin : Vorwerk, 2000.

8 W. Benjamin, "Über das Programm der kommenden Philosophie", in : *GS*, Band II-1, p.168.

da filosofia vindoura : "[...] Kant perdeu completamente de vista que todo conhecimento filosófico tem seu único meio de expressão na linguagem, e não em formulas e números"[9]. Ora, a *Crítica da faculdade de julgar* sugere um outro paradigma, bem diferente, à partir do qual se pode compreender a relação entre o conhecimento filosófico e a linguagem : o paradigma da arte.

Teoria do conhecimento e teoria da arte se encontram em *Origem do drama baroco alemão*. Como indica a epígrafe de seu "Prefácio", tirada das *Notas para a história da teoria das cores* de Goethe, a arte é aí considerada como o paradigma para um tipo de saber que não visa o conhecimento objetivo da natureza, mais a apresentação da esfera das idéias, isto é, a verdade. Assim, a tese de habilitação de 1925 na qual Benjamin retoma e retrabalha sua teoria da linguagem de 1916, desenvolve e aprofunda certas sugestões contidas na terceira crítica. A questão da apresentação das idéias, que o autor examina na perspectiva de uma teoria da linguagem na qual o foco imaginario de que fala Kant é concebido como uma dimensão simbólica das palavras, nos leva ao problema do belo. Tematisando a relação entre verdade e beleza, Benjamin cita o Banquete de Platão, mas faz secretamente alusão ao § 59, onde Kant afirma que o belo, que conduz ao livre jogo entre nossas faculdades de conhecer, é o símbolo da esfera da liberdade ou do dominio suprasensível das idéias. Neste sentido, Eros nada mais é aqui do que uma imagem da faculdade de desejar, isto é, da razão.

Ora, em uma imagem do pensamento, onde a metáfora da relação amorosa reaparece de outro modo, o livre jogo da imaginação e do entendimento, é considerado do ponto de vista da criação, como um processo de engendramento que reúne o que Benjamin chama de elementos feminino e masculino do gênio criativo. Esse texto, que nos levará a examinar certas anotações que tematisam explicitamente o problema da imaginação em sua relação com a obra de arte, nos conduzirá ao projeto literário de *Infância berlinense por volta de 1900*, tal como ele se cristalisa em 1934, em íntima conexão com as notas sobre a faculdade mimética escritas em Ibiza em 1933.

2. BELEZA E VERDADE

O "Prefácio crítico-epistemológico parte do problema da apresentação filosófica para propôr uma reinterpretação lingüística da correlação, apontada por Kant, entre idéia e símbolo. Como a *Critica da faculdade de julgar,* esse texto de 1925 chama a atenção para um certo esoterismo que os projetos filosóficos não podem descartar, estão proibidos de negar e do qual também não devem vangloriar-se. Ora, diante da indeterminação simbólica inerente à toda apresentação teórica, podem-se identificar na filosofia contemporânea duas atitudes extremas. De um lado, pensadores que se filiam à corrente analítica se esforçam por elimi-

9 W. Benjamin, « Über das Programm », p.168.

nar a historicidade da apresentação, reduzindo a importância e a especificidade do sentido simbólico. De outro, aqueles que se inspiram na filosofia da linguagem de Heidegger ou no descontrucionismo proposto por Derrida, insistem na sobredeterminação que a dimensão poética da língua opera no interior dos discursos teóricos. A posição de Benjamin, que assume o esoterismo inerente à apresentação teórica sem no entanto hipostasiá-lo numa perspectiva ontológica, se situa a meio caminho entre esses dois extremos e é bastante próxima da que Kant sugere na *Critica da faculdade de julgar*.

Segundo Kant, é o caminho tortuoso das analogias simbólicas que leva à apresentação das idéias nos juízos reflexivos. Ora, também para Benjmain, no domínio propriamente filosófico da apresentação do reino das idéias, método é desvio, caminho indireto que inclui conceito e imagem. Definida no "Prefácio" como um poder ou uma força (*Gewalt*) que dá sua forma característica à essência da empiria[10], a verdade não é nem um objeto nem uma determinação do sujeito, mas um poder do espírito que não depende da articulação judicativa sobre a qual se funda a separação entre sujeito e objeto. De acordo com Benjamin, o ser livre de toda fenomenalidade sobre o qual reside esse poder capaz de conferir forma à realidade empírica é o nome, modo pelo qual são dadas as idéias. Nessa perspectiva, o foco imaginário que, segundo a *Critica da razão pura*, orienta todo projeto de conhecimento constituindo o horizonte noumenal da experiência, diz respeito à uma percepção originária da linguagem. Assim, se o objeto do conhecimento é determinado pela intenção do conceito, as idéias correspondem ao elemento simbólico das palavras, isto é, àquilo que, no interior do discurso, escapa à determinação conceitual.

Essas observações nos remetem à relação entre a verdade e a beleza. Segundo Benjamin, essa relação, que diz respeito à apresentação da verdade na prosa filosófica, explica o fato impopular de que sistemas cuja dimensão conceitual há muito perdeu qualquer relação com o conhecimento possam conservar sua atualidade. É nesta perspectiva, aliás, que podemos compreender sua leitura alegórica do Banquete. Segundo o "Prefácio", esse diálogo mostra que a verdade é o teor essencial da beleza e que a verdade é bela. Ora, de acordo com Benjamin, essas duas afirmações ajudam não somente à compreender a relação da beleza com a verdade, mas são igualmente fundamentais para determinar o conceito de verdade. Assim, ele procura primeiro precisar o sentido da segunda afirmação de acordo com as indicações contidas no Banquete para, em seguida, compreender a primeira. Pois, quando se diz que a verdade é bela, é preciso compreender que essa força que constitui a essência do real não é bela em si mesma, mas para aquele que a procura, isto é, para Eros. Assim, para compreender o sentido destas duas misteriosas proposições, devemos começar por nos interrogar sobre a figura de Eros, o que o "Prefácio critico-epistemologico" não faz, como se isso fosse evidente ou como se o autor quisesse apresentar alegoricamente, nesta leitura do Banquete, sua pró-

10 Cf. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p.216, *Origem do drama barroco alemão*, p.58

pria interpretação de Kant.

Segundo o mito contido no discurso de Sócrates, Eros teria como pai Poros, o intrépido filho de Idéia, e como mãe a pobre e feia Penia. Semelhante à sua mãe, ele é necessidade e penúria. No entanto, ousado e diligente como seu pai, ele tem o poder de inventar e de se dar os meios. Assim, ele ultrapassa a limitação de sua condição miserável na busca amorosa das coisas belas e boas, das quais a mais alta é o saber que desvela o ser mesmo da beleza. Ora, esse poder de querer que ultrapassa a finitude de sua própria condição corresponde sem dúvida à faculdade do espírito que Kant chama de razão. Definida em *Como se orientar no pensamento ?* pela dupla necessidade de um saber absoluto e de uma potência soberanamente livre, a razão se identifica ao desejo de ilimitado que concebe e se dá os meios para ultrapassar, no pensamento e na arte, as limitações que se impõem ao entendimento no conhecimento objetivo da natureza.

> "A beleza em geral permanecera aparente (*scheinhaft*) e palpável enquanto se admitir francamente enquanto tal. Sua aparência (*Schein*), que seduz desde que não queira ser mais do que aparência, provoca o entendimento (*Verstand*), que a persegue, e só quando se refugia no altar da verdade revela sua inocência. Amante, e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que não terá fim, porque a beleza, para manter sua aparência, foge do entendimento por medo e por angústia, do amante" [11].

No §59 da *Critica da faculdade de julgar*, Kant afirma que o belo é o símbolo do Bem, isto é, pode apresentar analogicamente a esfera suprasensível dos conceitos da razão[12]. As considerações do "Prefácio crítico-epistemológico" sobre a relação entre a verdade e a beleza parecem se acordar com essa tese. Segundo Benjamin, o elemento apresentativo da verdade é o altar no qual se refugia a beleza, seguida pelo entendimento e pela razão. Se o entendimento destrói o mistério do belo na determinação do conceito, a faculdade de desejar, que visa o infinito e o incondicionado no interior mesmo da finitude, faz justiça à sua indeterminação : amante, e não perseguidor, Eros segue a beleza numa fuga que, como a apresentação das idéias, não terá fim. Por outro lado, cabe à verdade garantir o ser da beleza, isto é, o seu carater simbólico, a sua capacidade de apresentar os conteúdos abstratos que reenviam à magia do juízo. A beleza, que só se manifesta nos fenômenos, não é uma mera aparência evanescente, mas implica a construção de uma forma na qual o conhecimento puramente abstrato do Bem e do Mal se apresenta.

3. A PURA CONCEPÇÃO E O COLOCAR-SE EM FORMA

Redigidas ao longo dos anos 1920 e 1930, em sua maior parte após a recusa da tese de

11 Idem, p.211, Idem, p.53 (tradução modificada)
12 Cf. I. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, p.197-199 (§59 V258-261)

habilitação sobre o drama baroco pela universidade, as prosas curtas de *Imagens do pensamento* podem ser compreendidas como idéias estéticas nas quais a imagem se associa ao elemento teórico-conceitual, abrindo assim, para a reflexão, perspectivas à perda de vista de representações aparentadas. Intitulada "Após a conclusão", o texto que fecha o conjunto é neste sentido particularmente significativo, pois tematisa precisamente a relação entre os dois aspectos do gênio criativo, isto é, entre a capacidade de conceber imagens no "medium" das livres associações da fantasia e a de conferir, à essa atividade espontânea da imaginação, uma forma que ultrapassa o domínio sensível da pura aparência para apresentar a esfera das idéias.

> "Com frequência se tem pensado a criação das grandes obras na imagem do nascimento. Esta imagem é dialética; abrange o processo por dois aspectos. Um tem haver com a concepção criativa (*schöpferischen Empfängnis*) e concerne, no gênio, o elemento feminino. Este aspecto feminino se esgota com a conclusão. Dá vida à obra e então se extingue. O que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida (empfangen wurde). Mas eis que essa conclusão da obra – e isto nos leva ao outro aspecto do processo – não é algo de morto. Ela não é alcansável do exterior, não pode ser obtida à força de polir e limar. Ela se consuma no interior da própria obra. E também aqui se pode falar de nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador. Não segundo a sua feminilidade, na qual ela foi concebida (*empfangen wurde*), mas diante do seu elemento masculino. Bem aventurado, ele ultrapassa a natureza : pois essa existência que ele concebeu (*empfing*), pela primeira vez, nas profundezas obscuras do útero materno, terá que agradecê-la à um reino mais claro. A sua terra natal não é o lugar onde nasceu, mas ele vem ao mundo onde é sua terra natal. Ele é o primogênito masculino da obra, que foi por ele concebida (das er einstmals empfangen hatte)" [13].

A metáfora da concepção (*Empfängnis*) aparece igualmente em uma anotação do início dos anos 1920 intitulada "Fantasia" (*Phantasie*). Como o título indica, esta nota tematisa as aparições ou formações (*Erscheinungen*) da pura imaginação ou da fantasia que, segundo o autor, não tem nada a ver com o ato de dar forma, mas apenas com a deformação ou com a dissolução do que recebeu forma : "a fantasia autêntica não é construtiva, ela é pura deformação"[14]. Ou seja, "ela é a dissolução infinita da bela aparência purificada"[15] que corresponde ao "brilho sobre as coisas no paraíso"[16]. Ela corresponde assim à linguagem dos nomes nos quais Adão traduz imediatamente a língua muda da natureza, na terminologia da teoria da linguagem de 1916. De fato, já em 1915, num fragmento intitulado "Arco Íris. Dialogo sobre a fantasia", a imagem da pura concepção [*Empfägnis*] aparece associada à imaginação

13 W. Benjamin, « Nach der Vollendung », in : *Denkbilder*, *GS*, Band IV-1, p.438. "Após a conclusão", in : *Imagens do Pensamento*, *Obras Escolhidas*, II, p.277 (tradução modificada).
14 W. Benjamin, « Phantasie », in : *GS*, Band VI, p.116.
15 Ibidem.
16 Ibidem.

passiva. Definida como a "alma do artista", também no contexto dessas anotações de juventude a fantasia não é considerada como a "essência da arte", que repousaria sobre a forma. De fato, segundo as anotações dos anos 1920, a pura fantasia, cujas formações correspondem à eterna fugacidade da bela aparência, diz respeito apenas à esfera sensível, mas é incapaz de inventar ou de criar uma segunda natureza na arte : "A pura fantasia tem a ver apenas com a natureza. Ela não cria uma nova. Assim, a pura fantasia não é uma força inventiva"[17]. A imagem da concepção, que aparece no contexto dessas considerações, corresponde portanto à uma atividade espontânea da pura imaginação ou às livres associações do senso interno que constituem a matéria prima da criação artística.

> "A pura concepção (*reine Empfängnis*) está no fundamento de toda obra de arte. E ela se orienta sempre sobre dois aspectos : sobre as idéias e sobre a natureza en deformação. Deste modo, a imaginação está no fundamento de cada obra de arte. [...] Mas ela permanece incapaz de construir uma obra de arte, pois, como elemento deformante (*Entstaltendes*) ela precisa sempre se relacionar fora de si mesma à um elemento que recebeu forma (*Gestaltetes*)"[18].

Enquanto pura concepção, isto é, fantasia, a imaginação corresponde sem dúvida ao elemento feminino do gênio criador de que fala Benjamin em "Após a conclusão". Segundo a *Critica da faculdade de julgar*, e mais precisamente o § 49 sobre as "Faculdades do espírito que constituem o gênio", a imaginação nos diverte quando a experiência nos parece excessivamente banal, pois é capaz de transformá-la, sempre de acordo com as leis da analogia, mas obedecendo por vezes também à princípios que tem sua origem na razão. De acordo com Kant, "neste caso sentimos a liberdade que temos em relação à lei da associação [...], de modo que, conforme essa lei, tomamos emprestada da natureza a matéria, mas podemos reelaborá-la para fazer algo diferente, isto é, algo que ultrapassa a natureza"[19]. Essas observações chamam a atenção sobre a atividade associativa da imaginação, tanto ao nível da pura fantasia, que transforma (e deforma) os dados da experiência, quanto ao nível da imaginação produtiva, que se articula aos princípios da razão. Tais considerações, às quais Benjamin faz alusão em "Após a conclusão", exclarecem um aspecto do nascimento como imagem da criação : aquele que diz respeito ao elemento feminino. No entanto, o segundo nascimento, que não tem lugar na obscuridade das formações do senso interno, mas no reino luminoso das idéias e que concerne o elemento masculino, permanece misterioso. Ora, se ele implica a força criadora da imaginação produtiva, diz sem dúvida igualmente respeito ao uso estético da faculdade de julgar, e concerne assim o conceito de entendimento e de sujeito que se pode pensar à partir da terceira crítica[20].

17 Idem, p.117.
18 Ibidem.
19 E. Kant, *Crítica da faculdade do juízo*. (trad. de Valério Rohden e Antonio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1995, p. 159, § 49 (V 314).
20 A propósito da distinção entre a fantasia passiva (*Phantasie*) e a imaginação enquanto força produtiva e

Segundo a hipótese interpretativa de Philonenko, a *Critica da faculdade de julgar* se funda sobre as analogias da experiência, vasto domínio definido não pela ordem do tempo, mas pelo curso do tempo que encerra as livres associações da imaginação, estas percepções confusas de onde nascem sem verdadeira necessidade os sentimentos. "Ora, é neste vasto domínio [...] que se encontram, com toda evidência, nossos juízos estéticos ou ainda nossos juízos de gosto. É, se ousamos dizer, o reino da doxa, no sentido em que Platão dá a esse termo no Banquete"[21]. De acordo com esta hipótese, partindo das analogias da experiência concebidas como o fundo do qual emergem os juízos estéticos e reflexivos, Kant opera um deslocamento no conceito de sujeito transcendental, que deixa de ser pensado como uma racionalidade abstrata para ser concebido como um indivíduo que se constitui à partir do material cultural e historicamente condicionado da opinião, isto é, que se constitui como discurso individual.

Na perspectiva da crítica de Hamann à Kant, a apercepção ou a unidade sintética do entendimento nada mais é do que o locutor dos discursos ou o sujeito abstrato que se manifesta nos juízos. Ora, à partir da interpretação de Philonenko, a terceira critica, na qual a faculdade de julgar se retorna sobre si mesma nos juízos reflexivos, indica a possibilidade de pensar esse sujeito como indivíduo, isto é, não como um sujeito empirico ao mesmo tempo fisico e psicologico, mas como discurso individual historicamente condicionado. Essa hipótese servirá de pano de fundo para a leitura da *Infância em Berlim por volta de 1900* com a qual tentaremos concluir essas considerações sobre as implicações entre arte e teoria.

4. A MUMMEREHLEN E O CORCUNDINHA

Numa passagem da *Crônica berlinense*, de 1932, Benjamin se gaba de nunca empregar o pronome "eu", a não ser em cartas, o que teria, segundo ele mesmo, conferido ao seu estilo uma certa superioridade sobre o de outros escritores de sua geração. Assim, quando uma revista lhe propôs escrever, sob uma forma livre e subjetiva, uma série de notas sobre Berlim "[...] esse sujeito, que durante anos se habituou a ficar em segundo plano, não queria se deixar expôr tão facilmente. No entanto, ao invés de protestar, preferiu recorrer à um subterfugio [...]"[22]. Que subterfugio é esse ? Quais são as "disposições tomadas pelo sujeito que, representado pour seu "eu", tem o direito de exigir não ser vendido"[23] ? E quem é esse sujeito que ao mesmo tempo escreve e se esconde na escrita que deveria expô-lo? Qual a relação entre o sujeito dissimulado no discurso e o indivíduo ? Tais questões nos desviam da *Crônica berli-*

criadora (*Einbildungskraft*), cf. W. Bock, "Fragmentos de uma teoria da cor de Walter Benjamin", in : M. A. Barrenechea (org.), *As dobras da memória*, Rio de Janeiro : 7Letras, 2008, pp.11-25.

21 Philonenko, Alexis. « Science et opinion dans la *Critique de la faculté de juger* », in : , p.72

22 W. Benjamin, *Berliner Kronik*, *GS*, Band VI, p.476.

23 Idem

nense, trabalho autobiografico que Benjamin deixa inacabado, e nos levam ao projeto, que surge por volta de 1932, de desenvolver, reescrever e reunir em livro os folhetos publicados na imprensa aos quais se refere a passagem citada.

Infância berlinense por volta de 1900. Esse título, que aparece na correspondência do autor no inicio dos anos 1930 e foi utilisado para editar postumamente a série de lembranças da infância, designava em 1934 um manuscrito datilografado que foi descoberto apenas em 1988 na cidade de Giessen e por essa razão não foi integrado nas obras completas, mas apareceu apenas em 2000 numa edição especial. A abertura desse manuscrito de 1934 corresponde ao texto intitulado *Mummerehlen* e a conclusão, ao capitulo sobre o corcundinha, que encerra as outras duas versões da coletânea, a que foi elaborada por Adorno e Rexroth e a que corresponde à um manuscrito de 1938, encontrado por Giorgio Agamben na Biblioteca Nacional em Paris. Como mostra a pesquisa filológica de Davide Giuriato sobre o longo e inacabado processo de redação de *Infância berlinense*[24], vários fragmentos preparatórios inéditos reúnem em avesso e direito palavras-chaves destinadas à redação destes dois capítulos, colocando assim em relação os dois personagens, que podem ser compreendidos como os dois aspectos da criação de que fala "Após a conclusão".

Escondendo em seu título intradusível uma alusão à faculdade mimética de que falam as duas notas sobre a semelhança escritas em Ibiza em 1933, *Mummerehlen* nos remete à imaginação, isto é, à pura fecundação que constitui a matéria da arte. O corcundinha que coleciona as imagens da infância, figura por sua vez o seu elemento formal, isto é, o horizonte conceitual, teórico, que renasce, à partir da conclusão da obra, na esfera das idéias. Assim compreendidos, os dois personagens fazem parte das estratégias e subterfúgios adotados pelo sujeito que se esconde neste discurso biográfico peculiar, onde as lembranças pessoais, associadas a outros materiais históricos-culturais que reenviam à uma certa experiência da cidade de Berlim em torno de 1900, aparecem transfiguradas ou deformadas por elementos teóricos que dizem certamente respeito à intenção contida no discurso individual, mas não concernem propriamente vivências do individuo empírico. O projeto de *Infância berlinense* não é contar a vida como ela foi, nem tampouco contá-la como ela aparece na rememoração, como em Proust, mas reconstruí-la no ato de rememorar como um conjunto de imagens do pensamento, isto é, de idéias estéticas ou alegorias. É o que tentaremos indicar.

Mummerehlen. Esse nome é o resultado da distorção de uma rima infantil que fala de uma certa "Muhme Rehlen". Ora, se "Rehlen" é um anagrama de "Lehre" (doutrina), "Muhme" é uma antiga palavra alemã que significa "tia", de modo geral uma parenta idosa ou uma velha senhora solitária. Como essa palavra nada dizia, na infância, ao sujeito que nos conta suas

24 Cf. D. Giuriato, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München : Wilhelm Fink Verlag ("Zur Genealogie des Schreibens"), 2006.

lembranças, ele teria compreendido "Mummerehlen", que torna-se assim um espírito (*Geist*), isto é, algo de espiritual que nos envia à dimensão teórica escondida na lembrança de infância. "A má compreensão desfigurava (*verstellte*) para mim o mundo. De modo bom, porém. Mostrava-me o caminho que conduzia ao seu âmago"[25]. Responsável pelas deformações que levam a criança ao âmago do mundo, a Mummerehlen é o elemento espiritual que conduz à esfera das semelhanças não sensiveis de que falam as notas de Ibiza. De fato, segundo uma carta de Benjamin à Scholem, "Sobre a faculdade mimética" (*Über das mimetische Vermögen*) e "Doutrina das semelhanças" (*Lehre vom Ähnlichen*) seriam esboços para a redação do primeiro capítulo de *Infância berlinense*. Assim, o erro de compreensão que distorce o verso infantil é aqui pleno de sentido, pois o nome inventado nos reenvia à uma miríade de significações aparentadas cujo jogo alegórico leva à faculdade mimética.

De acordo com o dicionário dos irmãos Grimm, *Mumm* é o murmúrio de alguém que não pode ou não quer falar, o balbuciar de uma criança, enquanto *Mumme* significa mascara ou aquele que esta mascarado. Assim, no verbo *mummen*, as duas significações se cruzam. Pois *mummen* corresponde à *mum mum sagen* ou à ação de murmurar, mas também a de ce dissimular ou de se colocar sob uma mascara. Descobrimos assim migalhas de significação com as quais o autor parece brincar na seguinte passagem:

> "Com o tempo eu aprendi a me dissimular (*mich zu mummen*) nas palavras, que eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças nada mais é do que um fraco resquício da antiga necessidade de tornar-se semelhante e de se comportar (ähnlich zu werden und sich zu verhalten)" [26].

Indeterminadas e evanescentes como núvens, as palavras são apresentadas como formações em constante transformação, e correspondem assim à percepção originaria da linguagem de que fala o "Prefacio critico-epistemologico" : são aparições da imaginação nas quais a criança que balbucia se dissimula e imita as coisas. Assim, significando ao mesmo tempo balbuciar e se colocar sob uma mascara, o verbo *mummen* também quer dizer aqui imitar. Não é por acaso que a passagem citada retoma uma formulação que se encontra, com algumas pequenas modificações, tanto em "Sobre a faculdade mimética" (*Über das mimetische Vermögen*) quanto em "Doutrina das semelhanças" (*Lehre vom Ähnlichen*).

> "O dom de ver semelhanças, que ele [o homem] possui, é apenas um rudimento (*Rudiment*) da antiga necessidade de tornar-se semelhante e de se comportar. Talvez ele não possua nenhuma função superior, que não seja decisivamente condicionada pela faculdade mimética"[27].

25 W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neuzehnhundert (Giessener Fassung)*, hrgg. Rolf Tiedemann. Frankfurt : Suhrkamp, 2000, p. 7. *Infância em Berlim por volta de 1900*, in : *Obras Escolhidas*, v.II (trad. de José Carlos Martins Barbosa), São Paulo : Brasiliense, p.98.

26 Idem, p. 7. Idem, p.99 (trad. modificada).

27 W. Benjamin, « Über das mimetische Vermögen », *GS*, Band II-1, p. 210.

A faculdade mimética que, de acordo com a versão da teoria da linguagem que se encontra nas notas sobre a semelhança, corresponde à dimensão nominativa das palavras, pode ser aqui compreendida como a esfera transcendental anunciada pelo "Programa da filosofia vindoura" de 1917, pois é apresentada como uma síntese arcaíca que condiciona todas as funções superiores do homem. Situada aquém da distinção entre sujeito e objeto que nasce com o juízo, é esse poder de produzir semelhanças que a torna possível. Ora, a percepção e a produção de semelhanças implica a capacidade de identificar no diverso e de distinguer no homogêneo, isto é, de generalisar e de especificar, articulando ao mesmo tempo identidade e diferença. Essa atividade concerne assim a lei da associação da imaginação ou o princípio das afinidades tal como Kant o apresenta na *Critica da razão pura*, como uma força fundamental comparativa que se manifesta na constituição da objetividade como natureza e que permite pensar o ideal da unidade da razão[28]. Poder arcaíco que, religando e distinguindo, constitui o rudimento da necessidade de ser semelhante à si mesmo, isto é, de tornar-se sujeito do discurso, a faculdade mimética de Benjamin corresponde sem dúvida à imaginação, compreendida aqui como princípio das afinidades.

"Elemento silencioso, leve, floconoso que, como uma tempestade de neve nas pequenas bolas de vidro, nubla o núcleo das coisas"[29], a Mummerehlen levava por vezes a criança ao mundo das aparições da pura imaginação que, como vimos, corresponde à matéria evanescente da arte. É o que se passava na brincadeira infantil com a aquarela :

> "As cores que eu misturava me coloriam. Mesmo antes de aplicá-las no desenho, me envolviam (*vermummten sie mich selber*). Quando, ainda úmidas, se imiscuíam umas às outras, tomava-as no pincel com tanto cuidado como se fossem nuvens se diluindo"[30].

Em "As cores no olhar da criança" (*Die Farbe vom Kinde aus Betrachtet*), um fragmento de 1914-1915, Benjamin fala de uma experiência infantil ou antepredicativa na qual as cores não são percebidas como qualidades de objetos isolados, mas como nuances em movimento, tonalidades em transformação, gradações infinitas que levam ao mundo das semelhanças. Essa experiência é colocada em relação com a imaginação, que segundo o autor só poderia se desenvolver, se satisfazer e se disciplinar na intuição não objetiva de um puro médium colorido[31]. Em um outro fragmento de 1915 intitulado "O Arco Íris. Diálogo sobre a imaginação", a experiência onírica de uma pura gradação infinita de nuances independente da percepção empírica de cores diz respeito à esfera da pura fecundação (*Empfängnis*) de que fala "Após

28 Cf. I. Kant, *Crítica da razão pura*, "Do uso regulativo das idéias da razão", pp. 533-549 (A 642, B 671 – A 689, B 696).

29 W. Benjamin. *Berliner Kindheit* (Giessener Fassung), p.10, *Infância em Berlim por volta de 1900*, p.100 (tradução modificada).

30 Idem, p.10, Idem, p.100.

31 W. Benjamin. « Die Farbe vom Kinde aus Betrachtet », in : *GS*, Band VII, p.110.

a conclusão", isto é, nos leva à alma do artista ou à imaginação como matéria da arte. No entanto, como a imagem do pensamento dos anos 1930, essa nota de 1915 chama a atenção para o elemento que confere forma à obra :

> "Criar unicamente à partir da imaginação seria ser divino. Seria criar inteiramente à partir das leis (*Gesetzen*), imediatamente, e sem se relacionar à elas por meio das formas (*Formen*)" [32].

A história com a qual Benjamin encerra o capítulo de abertura da versão de Giessen, e que o teria levado ainda uma vez, depois de muito anos, de novo ao mundo da Mummerehlen, nos remete precisamente à forma, isto é, ao engendramento que tem lugar na conclusão da obra de arte. Essa história conta sobre um pintor idoso que, ao mostrar aos amigos sua tela mais recente, desapareceu na imagem onde estavam representados um parque e um caminho estreito que terminava em frente à uma pequena porta dando acesso à uma casinha.

> "Eis que quando os amigos procuraram o pintor, este ja se fora, tendo penetrado no próprio quadro. Ali percorreu o caminho estreito até a porta, deteve-se calmamente diante dela, virou-se, sorriu, e desapareceu pela fresta" [33].

Essa narrativa nos remete à questão da conclusão da obra de arte, e portanto também à conclusão de *Infância berlinense*, de onde a figura do corcundinha contempla as imagens da infância. O pintor que desaparece na imagem corresponde ao pensamento, ao elemento conceitual que orienta o ato criativo, isto é, ao elemento masculino, na terminologia de "Após a conclusão". Penetrando na obra acabada, ele nos leva ainda ao mundo da Mummerehlen, mas de um modo diferente daquele da experiência infantil como as cores, isto é, por intermédio da forma que imobilisa a evanescência das formações da imaginação numa construção simbólica de sentido.

Essa idéia remete ainda ao fragmento de 1921 intitulado "Imaginação", no qual Benjamin afirma que a pura imaginação está no fundamento da arte, mas é sempre incapaz de construir uma obra de arte. Segundo esta nota, enquanto força deformante, ela deve se referir à algo que recebeu forma. Assim, quando esse elemento formal intervém no interior da obra, torna-se necessariamente o fundamento. No entanto, quando é mantido à uma distância "sentimental, patética ou irônica"[34] desta, as formações da imaginação fazem do mundo das formas "um texto do qual elas livram o comentário ou o arabesco"[35]. Segundo Benjamin, estas seriam menos obras de arte do que "enigmas", pois nos levam para fora delas mesmas, ao pensamento que corresponde à construção formal, isto é, ao conceito. Tal definição parece se aplicar à *Infância berlinense*, que renuncia à perfeita unidade de sentido do símbolo artistico, e nos

32 W. Benjamin, "Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie", in: *GS*, Band VII-1, p.24.
33 W. Benjamin, *Berliner Kindheit*, p.10, *Infância em Berlim*, p.101.
34 W. Benjamin, "Phantasie", *GS*, Band VI, p.116.
35 Ibidem

conduz, fora dela mesma, para a esfera da teoria. Fragmentando-se em momentos privilegiados que se apresentam como miniaturas, o discurso autobiográfico se constitui aqui como um conjunto de idéias estéticas ou de alegorias, no qual o material propriamente individual das lembranças se associa ao elemento cultural e histórico em imagens que se articulam ao conceito para oferecer, à reflexão, perspectivas à perda de vista de representações aparentadas.

Ora, o corcundinha espia do exterior, ele se mantém à distância. É a partir dos subterrâneos que ele observa o sujeito do discurso, o "eu" que rememora. E tudo o que ele olha se miniaturisa e se deforma. Miniaturizadas, as coisas ganham uma espécie de corcova que as incorpora ao mundo do homenzinho : é a significação abstrata que, distorcendo o sentido do material biográfico e cultural, o tranforma em imagem do pensamento. Assim, ele se apodera sempre da metade do que foi esquecido, pois a corcova da abstração cresce justamente na indeterminação do esquecimento. Mas afinal quem é o corcundinha ?

> "Só hoje sei como se chamava. Minha mãe me revelou seu nome sem que o soubesse. 'Sem jeito mandou lembranças' era o que sempre me dizia quando eu quebrava ou deixava cair alguma coisa. E agora entendo do que falava. Falava do corcundinha que me havia olhado. Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha[36]."

Sem jeito é o menino estabanado que quebra coisas, mas é também um outro que o observa quando ele, esquecido de si mesmo e alheio aos conteúdos abstrados da linguagem que julga, penetra no mundo da Mummerehlen. Ora, é esse outro "eu" que, "só agora", no presente da prosa, compreende o sentido oculto na frase materna. Capaz de quebrar a unidade do nome em uma pluralidade de significações que se reenviam umas às outras, *Ungeschickt*, que quer dizer desajeitado, mas também literalmente não destinado, é aquele que esconde elementos conceituais nos subterrâneos das imagens da infância.

36 Idem, p.110. Idem p.141.

O interesse mimético da imaginação na Crítica da faculdade do juízo

Verlaine Freitas

O objetivo desse texto é fazer uma análise um tanto inusitada do conceito de interesse, presente no "Primeiro momento do juízo de gosto" da "Analítica do belo", da *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant. A peculiaridade de nossa interpretação provém, inicialmente, do fato de lermos aquele conceito a partir da confluência de nossa leitura da *Antropologia de um ponto de vista pragmático* e de nossa perspectiva psicanalítica. Pretendemos mostrar como a definição de interesse na *Crítica da faculdade do juízo* – "o comprazimento que ligamos à representação da existência de um objeto" (KdU 204[1]) – deve ser substancialmente enriquecida a partir da consideração da mobilidade associativa da imaginação, e para isso nos servimos do conceito de mímesis, tal como empregado por Aristóteles na *Poética*. – Deve-se ressaltar que não apresentaremos de forma introdutória o esquema conceitual presente na "Analítica do belo", de modo que pressupomos sua leitura e alguma familiaridade com toda a 3ª *Crítica*.

Embora os comentadores da *Crítica da faculdade do juízo* dediquem algum espaço ao comentar a idéia de que todo interesse, com exceção do puro – relativo à disposição de agir moralmente –, é particular, a discussão não é aprofundada em termos de qual seria a *fonte* dessa particularidade, como no caso do juízo sobre o agradável, pois parece óbvio demais que isso já fica elucidado pela idéia de idiossincrasias, diferenças culturais, psicológicas, etc. Não se considera, também, a importância da imaginação nesse aspecto. Rudolf Makkreel, que dedicou um livro inteiro a essa faculdade na *Crítica da faculdade do juízo*, diz: "o papel da imaginação nos juízos estéticos empíricos é meramente patológico e terá somente um interesse marginal"[2]. Há que se perceber que a imaginação é falada por Kant no juízo estético puro como sendo *livre* perante as regras do entendimento e também perante a lei de associa-

1 A *Antropologia de um ponto de vista pragmático* e *Crítica da faculdade do juízo* serão citadas no texto a partir das edições originais, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* e *Kritik der Urteilskraft* (cf. referências bibliográficas ao final do texto), referidas pelas siglas correspondentes, seguidas do número de página.

2 Rudolf Makkreel, *Imagination and interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of Judgment*, p.46.

ção empírica, definida por Kant na *Antropologia* a partir do princípio de que "representações empíricas, que se sucedem freqüentemente, produzem um hábito na mente de, quando uma é produzida, deixar a outra surgir também" (ApH 176). O primeiro ponto de nossa argumentação é o de que o prazer relativo à *liberdade da imaginação* somente é entendido apropriadamente se percebemos com clareza aquilo em relação ao qual ela deixa de se vincular. Porém, interessa-nos, agora, menos o duplo constrangimento da imaginação pela sensação e pelo conceito, do que o exercido pela faculdade de desejar, ou seja, aquele relativo ao interesse que deverá ser negado (ou, como veremos, ultrapassado) na beleza.

Para definir o comprazimento desinteressado no belo, Kant mostra sua diferença perante o agradável e o bom (tanto o relativo, útil, ou o absoluto, moral). A exclusão desses dois tipos garantiria o caráter desinteressado do belo, dado que Kant assevera categoricamente que não há nenhuma outra espécie de interesse além deles (cf. KdU 205). "*Agradável* é aquilo que apraz *aos sentidos na sensação*" (KdU 205) e "*bom* é aquilo que, mediante a razão, apraz através do mero conceito" (KdU 207). É inegável que essa dupla distinção é útil para entender muito do que estorva a contemplação estética. Quando alguém ouve uma sonata de piano, por exemplo, muito de seu prazer pode ser explicado a partir do modo como ele/ela se toca pelo som do instrumento, tal como alguém pode perfeitamente se enternecer pelo timbre do violino, enquanto outra pessoa sente um enlevo profundo com a voz de uma soprano — sem que nenhum deles considere, necessariamente, a composição musical, que seria a base para o juízo estético da beleza (cf. KdU 225). Pode-se, também, sentir muito prazer com um quadro de van Gogh devido ao brilho do amarelo em seus girassóis, ou apreciar um quadro de Leonardo da Vinci pelo modo como ele nos mostra como eram os costumes da época. Em cada caso, fica ressaltado o apelo da sensibilidade ou do quanto consideramos boa a obra como uma espécie de veículo de alguma mensagem.

Consideremos, por outro lado, os seguintes casos: tem-se prazer em um objeto devido ao fato de lembrar o amor que se sente por alguém; uma imagem apraz por fazer sentir orgulho do país; gosta-se de um quadro pela esperança que suscita; sente-se prazer ao ver um riacho devido à paz de espírito que provoca. Parece intuitivamente claro que esses quatro exemplos demonstram a existência de interesses, mas a questão é: eles são bem explicáveis através de um prazer proveniente diretamente da sensação ou do vínculo dos objetos com um conceito, de modo a serem úteis ou moralmente bons? Suscitar o orgulho pelo meu país significa aprazer os sentidos na sensação ou ser útil? Recordar-me o amor por uma pessoa enquadra-se nesses critérios? — É perfeitamente possível conceder que nos quatro exemplos existe *algum elemento* de agradável, de um sentimento aprazível interno, seja no amor, no orgulho, na esperança e na paz de espírito; é também claro que cada uma dessas pessoas pode freqüentar os respectivos objetos devido ao fato de que sejam propícios, ou seja, bons para despertar esses sentimentos. Mas a questão crucial é: tais relações do sujeito com o objeto

são explicadas de forma satisfatória pela *sensação* e pela *utilidade* do objeto em provocá-la? Consideremos o primeiro e último exemplos. O prazer de se lembrar de alguém que se ama pode ser suficientemente compreendido através daquilo "que apraz *aos sentidos na sensação*"? –Além disso, o objeto é valorizado *apenas* como um mero suporte, veículo para despertar deste sentimento? Não receberá ele um investimento afetivo afim ao dirigido à própria pessoa? — Reduzir o amor à sensação e o objeto que o desperta a mero instrumento é uma redução drástica do que essa experiência significa subjetivamente. O último exemplo, do riacho, é interessante, porque foi comentado pelo próprio Kant! Para ele, as vistas panorâmicas de objetos da natureza não são propriamente belas, porque aí

> o gosto parece se ligar não tanto àquilo que a imaginação *apreende* neste campo, mas sim àquilo serve de ensejo a ela para *poetizar* (*dichten*), isto é às próprias fantasias (*Phantasien*), com as quais a mente se diverte, enquanto é continuamente despertada pela multiplicidade com que os olhos se deparam; tal como, por exemplo, a vista das formas cambiantes das labaredas da lareira ou de um riacho murmurante, que não são belezas, mas trazem para a imaginação um atrativo (*Reiz*), pois entretêm seu jogo livre. (KdU 243-4)

Essa passagem é muito significativa, pelo fato de indicar que o interesse, pelo menos nessa circunstância, não se localiza simplesmente naquilo "que agrada ao sentidos na sensação", ou "que, mediante a razão, apraz pelo mero conceito", mas sim que *apraz à imaginação através da fantasia*. Esta última é definida na *Antropologia* como "a imaginação, na medida em que produz imaginações involuntariamente (*unwillkürlich Einbildungen hervorbringt*)" (ApH 167). Kant tem em vista o que chamamos de devaneio, a produção de cenas e imagens durante a vigília (*Tagtraum*, literalmente: sonho diurno). É importante marcar a diferença e entrelaçamento entre Fantasia e Imaginação. Como diz Jean Laplanche, "o termo alemão *Phantasie* designa a imaginação. Não tanto a faculdade de imaginar no conceito filosófico do termo (*Einbildungskraft*), mas como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*)"[3]. É como se as conexões do mundo imaginário, fantasístico, movessem internamente a atividade do imaginar, seja este ligado às percepções ou ao fantasiar dos sonhos diurnos. Em relação a estes últimos, deve-se ressaltar a duplicidade dos adjetivos empregados para seu exercício: jogo livre e involuntário (ou não-arbitrário: *unwillkürlich*). Essa ambigüidade também pode ser vista quando Kant fala da imaginação produtiva,

> com a qual nós nos entretemos quando a experiência se mostra muito monótona; remodelamos a essa também com prazer; na verdade sempre segundo leis analógicas, mas também segundo princípios que residem mais acima na Razão; (…) nesse momento sentimos nossa liberdade perante a lei da associação (que é inerente ao uso empírico daquela faculdade), segundo a qual obtemos um material da natureza, mas que pode ser elaborado em direção a outra coisa, a saber, àquilo que ultrapassa a natureza. (KdU 314)

3 Jean Laplanche & Jean-Baptiste Pontallis, *Vocabulário da psicanálise*, verbete "Fantasia", p.169.

Há três tipos de vínculos para o exercício da imaginação expressos nesse trecho: lei da associação empírica, leis analógicas e princípios da Razão. O primeiro e o último são inicialmente discerníveis, mas e o segundo? Com certeza não se trata apenas de vínculo analógico com as idéias da razão, como é o caso quando se pensa no belo como símbolo do moralmente bom, mas, embora também não se restrinja à lei de associação empírica, tem uma ligação interessante com ela. Depois de definir a esta última na *Antropologia*, Kant se pergunta qual poderia ser sua origem, e diz que uma explicação do tipo fisiológico, como o conceito de idéias materiais no cérebro, de Descartes, não é adequada,

porque nós não possuímos nenhum conhecimento do cérebro e de seus lugares, onde os vestígios das impressões a partir das representações poderiam entrar em consonância simpateticamente uma com a outra (*sympathetisch mit einander in Einklang kommen*), na medida em que elas, por assim dizer, se toquem (pelo menos de modo mediato). (ApH 176)

A descrição se dirige ao que, na verdade, é recusado, uma explicação fisio-biológica, mas os termos usados são altamente sugestivos, e podem ser empregados para designar os nexos entre as representações. Como o fundamento desses vínculos é subjetivo, pois "em uma pessoa essas representações são associadas de um modo, e de outro em outra pessoa" (ApH 177), eles são realizados às vezes com muita velocidade, e, por saltarmos elos intermediários, a vizinhança (*Nachbarschaft*) entre elas se afrouxa, e nos perdemos em algum pensamento ou discurso, sem saber qual a linha de raciocínio seguíamos. Trata-se de uma ligação por afinidade, definida como "a unificação a partir da ramificação do múltiplo [proveniente] de um fundo" (idem).

A palavra afinidade (*affinitas*) lembra, aqui, uma ação recíproca, tomada da química e análoga às conexões do entendimento, entre dois elementos especificamente diversos, corpóreos, atuantes intimamente um no outro e que se esforçam para formar uma unidade, quando esta unificação produz um terceiro elemento, que tem propriedades que somente podem ser geradas a partir da unificação de dois elementos heterogêneos. (ibidem)

Kant fala várias vezes, na CFJ, de interesse dos sentidos, e já na primeira *Crítica*, de interesse da razão. Nos escritos morais, diferenciava o interesse patológico e o puro. A partir do que dissemos acima, podemos falar, agora, de um *interesse da imaginação*, qualificado por esse fio condutor do deslizamento simpatético entre as representações imagético-imaginárias[4]. Trazido à tona com especial visibilidade no caráter involuntário, não-arbitrário, dos devaneios, o princípio fantasístico de afinidade entre tais representações faz com que seu jogo seja livre apenas na superfície, pois se encontra fundado na sucessividade analógica do parentesco entre as formações imaginárias. Em vez de apenas se duplicarem, como um rebatimento monótono indiferenciado, ou como se seguissem regras abstratas, aquelas se mesclam

4 Esse duplo adjetivo para a representação visa enfatizar que não se trata apenas da unidade da percepção atual, mas também não apenas do âmbito das associações mentais em geral. Deve-se fazer um esforço de pensar o quanto uma depende da outra, sem, ao mesmo tempo, perder sua especificidade.

e se ramificavam, produzindo novos extratos de significações. Como esse fluxo não termina, enquanto perdurar a consciência (e até mesmo durante o sono, como as produções oníricas testemunham de forma enfática), podemos dizer que esse princípio de associação fantasístico é um componente forte da experiência, desdobra-se nas associações lúdicas para além da monotonia cotidiana e adquire um patamar diferenciado na produção poética. – Para ele não existe nenhuma designação melhor, a partir da história da filosofia, do que *mímesis*.

Aristóteles, na *Poética*:

Duas causas e ambas naturais foram provavelmente as que geraram a arte da poesia como um todo. Pois a mímesis é natural para os seres humanos desde a infância — e nisso eles diferem do resto dos animais por serem os mais miméticos e fazem [*poieitai*] seu primeiro aprendizado através da mímesis — como é [natural] para todos ter prazer nas coisas mimetizadas. (1448b 5-8)

Será que dizer que o ser humano difere dos outros animais por ser o mais mimético é mais uma definição para ele, além das de animal político (*Política*, 1253 a3) e animal racional (*Ética a Nicômaco*, 1098a; *Política*, 1253a 10-15)? Se é, entraria em contradição com elas?[5] Curiosamente, a duplicidade *phýsis-logos*, presente nelas, repercute na distinção kantiana entre sensibilidade e entendimento, os quais "se irmanam em sua heterogeneidade para realização de nosso conhecimento, como se um se originasse do outro, ou ambos de um tronco em comum; o que, entretanto, não pode ser, pelo menos não nos seria compreensível, como o heterogêneo poderia surgir de uma e mesma raiz" (ApH 177).

A idéia de Kant de que a CFJ fornece uma passagem sistemática entre a natureza, concebida teoricamente, e a liberdade, no âmbito prático, aponta, nessa perspectiva, para essa esfera intermediária da conexão mimética das representações imagético-imaginárias, que pode ser pensado como um desdobramento sucessivo dos ímpetos cegos de associação, que podemos chamar de *mimetismo*, até as formas mais refinadas e sofisticadas da mímesis poética. Os graus mais elementares de mimetismo já podem ser localizados na natureza, como a adaptação cromática dos animais ao meio ambiente, ou nas crianças, que aprendem a falar, andar e diversos outros comportamentos através dessa assimilação simpatética com outro. E se deveria mostrar como a experiência estética é resultado de uma elaboração extrema da mímesis. Desse modo, o âmbito da derivação multiplicada das formações imaginárias não apenas fornece a passagem entre a *phýsis* e o *lógos*, como também reflete em seu interior essa duplicidade.

Falta, ainda, algo de suma importância para caracterizarmos este interesse mimético-fantasístico da imaginação: é preciso mostrar como o ímpeto desiderativo se articula, se exprime e se realiza através dele. Ao explicar por que o agradável está ligado a interesse, Kant diz que o prazer que obtemos com um objeto nos leva a desejar outros semelhantes (*dergleichen*

5 Cf. Michael Davis, *The Poetry of Philosophy. On Aristotle's Poetics*, p.4.

Gegenständen) (KdU 207). A essa altura de nosso texto, o leitor já deve imaginar qual é o tipo de associação estabelecida por, e entre, esses objetos de prazer. Claro: associações analógicas de parentesco, afinidade e semelhança — vínculos miméticos, enfim.

Reflitamos: se a experiência de prazer, de acordo com o próprio argumento de Kant, serve como uma espécie de convite para objetos semelhantes, precisamos considerar que temos consciência de todas as associações miméticas entre os objetos que são fonte e promessa de prazer? Poderíamos dizer que a satisfação *atual* com algum objeto teria seu fundamento de determinação dado por este encadeamento mimético com os outros? Se isso procede, poderíamos ainda dizer de alguma etapa na vida que fosse a origem das formações imaginárias, derivadas, então, de uma espécie de memória primeva, mesmo que dispersa, do comprazimento com os objetos? Se existe esta fase, seria de se supor que nela a relação com tais objetos fosse desprovida substancialmente de princípios abstratos de unificação conceitual, em que o impacto das vivências de prazer seria muito significativo, uma vez que não seria ainda passível de se filtrar pela unidade abstrata do "eu penso". Sobre esse último ponto, lemos na *Antropologia*:

É curioso: que a criança que já pode falar de modo consistente, entretanto só bem mais tarde (talvez até mesmo um ano depois), começa a falar através do Eu, tendo falado de si até então através da terceira pessoa (Karl quer comer, andar etc); e que parece acender-lhe uma luz, quando ela começa a falar através do Eu: a partir de quando ela não mais retorna àquele modo de linguagem. — Antes ela apenas *sentia* a si mesma, agora ele *pensa* a si mesma. (…) A lembrança de seus anos como criança, entretanto, não alcança aquele tempo, porque não era o tempo das experiências, mas apenas de percepções meramente dispersas, ainda não unificadas sob o conceito de objeto. (ApH 128 – grifos nossos)

— Mas, será que toda lembrança se dá apenas através da "ponte" do conceito? Será que não houve uma outra forma de unificação dessas "percepções meramente dispersas" que não fosse a intelectual? Não poderia ser, digamos, imagética, imaginária, "figurativa"? E não teriam essas con-figurações um modo de derivação para o momento presente que permanecesse aquém da lembrança conceitualmente acessível? Henry Allison, de modo bem direto, a partir de sua interpretação do papel do "eu penso" como constituidor da experiência, diz: "com certeza, estas representações (intuições) não percebidas permanecem 'nada para mim', em termos cognitivos, mas elas podem, entretanto, influenciar meu comportamento"[6]. Se assim é, então dizemos que, se sentimos prazer (ou medo, orgulho, tristeza, euforia etc.) com alguma pessoa, ideal, imagem, coisa etc., isso significa que tais objetos são assimilados de um determinado modo através dessa rede associativa mimética (involuntária, não-arbitrária) do desejo.

Falta ainda, porém, responder uma pergunta de suma importância: haveria um princípio unificador de toda essa série de associações miméticas? Convergem elas para um núcleo, a

6 Henry Allison. *Kant's Theory of Taste*, p.191; Cf, também, Allison, *Kant's transcendental idealism*, pp152-8.

partir do qual a relação entre seus significados é com-preendida? "Ora, a consciência de um ser racional da aprazibilidade da vida, que acompanha incessantemente toda sua existência, é a *felicidade*, e o princípio de fazer dela o fundamento de determinação supremo do arbítrio é o princípio do amor-próprio (*Selbstliebe*)"[7]. Vejamos essa série:

Selbstliebe → Liebe für sich selbst → Liebe für das Selbst → Liebe für das Ich → Narzismus

amor-próprio → amor por si mesmo → amor pelo Si-mesmo → amor pelo Eu → narcisismo

Naturalmente, não queremos dizer que haja equivalência entre todos os termos da série, mas a afinidade é bastante expressiva. Tal como "o 'eu penso' deve poder acompanhar todas as minhas representações"[8], dizemos que o amor pelo eu acompanha todas as formas de prazer/desprazer com tais representações, conferindo-lhes um significado subjetivo, mesmo que essa atribuição seja fundada em nexos associativos que não podem se tornar totalmente conscientes. De modo análogo a como o "eu penso" não coincide com a unidade originária da apercepção, mas também não consiste na unidade empírica da consciência, sendo anterior a esta[9], o amor pelo eu, o narcisismo, possuiria um caráter "transcendental", anterior às vivências conscientes dos sentimentos. Mas a relação entre os dois não é apenas de semelhança, metafórica, mas também metonímica, de influência recíproca e/ou complementaridade, na medida em que um dos elementos fundamentais do amor pelo eu é a da manutenção do próprio eu![10]

Assim, as idéias de Henry Allison de que "o prazer no agradável precede o desejo, e não o inverso"[11], e de Paul Guyer de que "um objeto agradável apraz por meio de um puro efeito fisiológico nos sentidos"[12] são substancialmente equivocadas. Ora, nada tem significado em termos de apelo subjetivo, a não ser que se refira a experiências anteriores e, em última instância, ao amor-próprio. Um sem-número de vivências de estímulos que consideraríamos de bom grado como "agradáveis", como uma brisa, um toque de mão nos cabelos etc., deixariam de o ser em algum contexto: se estivéssemos muito concentrados e a brisa nos dispersasse, se o toque fosse irônico etc. Pense-se alguma sensação que supostamente se tem certeza que causaria prazer: pode-se imaginar várias circunstâncias, concepções de mundo, valores, traumas etc., que tornem inviável o surgimento do prazer ou forcem a emergência de outro sentimento. É precisamente essa enformação mimética pretérita do desejo que caracteriza

7 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, p.22.
8 Kant, *Kritik der reinen Vernunft B*, p.131.
9 Idem.
10 No registro da concepção kantiana, fica claro que o "eu penso" é condição de possibilidade do amor pelo eu, mas, num certo sentido, este é anterior àquele (pelo menos em termos temporais é o que podemos deduzir, a partir da passagem da *Antropologia* em que ele diz que a criança *sentia* a si mesma, antes de *pensar* a si mesma (cf. ApH 128)), ou seja, a unidade do eu seria realizada a partir do ímpeto desiderativo dirigido para ela — essa última consideração, entretanto, ultrapassaria substancialmente os quadros da filosofia kantiana.
11 Henry Allison. *Kant's Theory of Taste*, p.91.
12 Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, p.167.

o cerne do conceito de interesse: sua particularidade, que Kant reafirma ininterruptamente. Não se trata apenas de uma diferenciação fisiológica ou de conceitos, mas também — e fundamentalmente — de constituição mimética do desejo.

Assim, podemos finalmente fornecer a seguinte definição: interesse, na medida em que estipula um vínculo do sujeito em relação a objetos possíveis de prazer/desprazer, funda-se na inércia mimética do impulso desiderativo do sujeito fundado no amor-próprio, que o leva a assimilar tais objetos em função das associações fantasísticas constituídas em sua vida, particularmente na primeira infância, momento privilegiado de constituição das primeiras con-figurações imaginárias, que formarão o núcleo de uma espécie de "memória" aquém da esfera de apreensão conceitual. — É essa inércia que será desafiada na experiência estética, tanto no belo quanto no sublime, para cuja análise reservamos textos posteriores.

BIBLIOGRAFIA (RESUMIDA)

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

ALLISON, Henry E. *Kant's Theory of Taste. A reading of the critique of aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University, 2001.

BARTUSCHAT, Wolfgang. *Zum systematischen Ort der Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972.

CHÉDIN, Olivier. *Sur l'Esthétique de Kant*. Paris: J. Vrin, 1982.

CRAWFORD, Donald W. "Kant's Theory of Creative Imagination". In: GUYER, Paul (Org.). *Kant's Critique of Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp.143-170.

_____. *Kant's Aesthetic Theory*. Wisconsin: University Press, 1974.

DAVIS, Michael, *The Poetry of Philosophy. On Aristotle's Poetics*. South Bend: St. Augustine Press, 1992.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. "A subjetividade estética em Kant: da contemplação da beleza ao gênio artístico". In: *Veritas*. Porto Alegre, 2003, pp.253-276.**

_____. "O belo como símbolo do moralmente bom". In: DUARTE, Rodrigo (org.). Belo, Sublime e Kant. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.**

_____. Para uma dialética da alteridade. A constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Th. Adorno. Tese. Inédita.**

(** Disponíveis em nosso site pessoal: www.verlaine.pro.br)

FREUD¸ Sigmund. *Der Dichter und das Phantasieren*. Gesammelte Werke, vol.VII Frankfurt am Main: Fischer, 1999, p.213-226.

GASCHÉ, Rudolf. *The idea of form. Rethinking Kant's aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

GUYER, Paul D. "Formalism and the theory of expression in Kant's aesthetics". In: *Kant-Studien*, 68. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1977, pp. 46-70.

_____. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

_____. "Kant's principles of Refecting Judgment". In: GUYER, Paul (Org.). *Kant's Critique of Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp.1-61.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 2001. [Foram consultadas as traduções de Valério Rohden, pela Forense Universitária, 1993, de James Creed Meredith, pela Encicolpaedia Britannica, 1972 e a parcial de Rubens Rodrigues Torres Filho, pela Abril Cultural, 1985.]

_____. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1998.

_____. *Kritik der praktischen Vernunft*.*

_____. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.*

_____. *Die metaphysik der sitten*.*

_____. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*.*

_____. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*.*

(* Todos esses textos foram consultados através da edição eletrônica da obra completa de I. Kant, pela Karsten-Worm InfoSoftWare, 1996-97, baseada na edição dos *Kants gesammelten Schriften*, Bd. I-IX, editados pela *Preußischen Akademie der Wissenschaften*, 1902-1923.)

KEMAL, Salim. "Aesthetic Necessity, Culture and Epistemology". In : *Kant Studien*, 74. Jahrgang, Heft 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1983, pp. 176-205.

KNELLER, Jane. "Imaginative Freedom and the German Enlightenment". In: GUYER, Paul (Org.). *Kant's Critique of Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp.181-99.

MacMILLAN, C. "Kant's deduction of Pure aesthetic judgments". In: *Kant-Studien*, 76. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1985, pp. 43-54.

MAKKREEL, Rudolf A. *Imagination and interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

PIEPER, Hans-Joachim. "Einbildungskraft, Phantasie und Protention. Zur Produktivität der Einbildungskraft in der *Kritik der ästhetischen Urteilkraft*". In: GERHARDT, Volker *et alii* (Org.). *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Internationalen Kant-Kongress*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, pp.443-453.

TERRA, Ricardo. R. "Kant: juízo estético e reflexão". In: *Artepensamento*, org. por Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 113-126.

WENZEL, Christian, *Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils bei Kant*. Berlin: Walter de Gruyter, 2000.

WILLBUR, J. B. "Kant's criteria of art and the Good Will". In: *Kant Studien*, Bonn: H. Bouvier, 1970, pp. 372-380.

ZUIDERVAART, Lambert. "'Aesthetic Ideas' and the Role of Art in Kant's Ethical Hermeneutics". In: GUYER, Paul (Org.). *Kant's Critique of Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp.199-208.

A arte comprometida
Arte e política na década de 1930

Luís Crespo de Andrade

Na década de 1930, assistiu-se um pouco por todo o lado a uma transformação profunda das relações entre a actividade artística e os termos da intervenção cívica dos intelectuais.

Se os anos da década de 1920 se tinham caracterizado pelas vanguardas artísticas, os anos 30 destacaram-se pela tónica política, que sujeitou frequentemente a geração imediatamente anterior a crítica cerrada – por formalismo, alheamento social, elitismo -, em nome da responsabilidade cívica e política de artistas e de escritores, bem como dos restantes homens de cultura, face aos dilemas do seu tempo.

Prefigurar-se-iam, no essencial, duas encruzilhadas: a primeira, entre o mundo burguês, tido por decadente, e o mundo socialista, cuja efectivação plena se imaginava próxima; a segunda, entre a indiferença face à ameaça civilizacional representada pelo nazismo e pelo fascismo e o combate antifascista, desde logo em defesa da cultura e do património artístico (de que o Congresso Internacional dos Escritores em Defesa da Cultura, realizado em Paris, no Verão de 1935, com a participação de numerosos escritores consagrados, entre os quais mais de uma dezena premiados com o Nobel da Literatura, foi um momento simbólico).

O trânsito nos termos do relacionamento entre vanguarda política e vanguarda artística que então ocorreu deixa-se descrever com clara vantagem, caso se atenda aos limites de um texto necessariamente sintético, pela metáfora do deslocamento presente no título do Congresso, isto é, pelo confronto entre a tónica de partida e a tónica de chegada de argumentos, atitudes, circunstâncias e produções.

Consideremos, de forma panorâmica, dez tópicos axiais nos deslocamentos então ocorridos, tidos como marcantes e claramente significativos.

Um primeiro movimento resultou da conjugação da perturbação dramática da vida social, económica e política do início da década de trinta com a atracção que a União Soviética passou a exercer junto de muitos intelectuais europeus e americanos. Jean-Paul Sartre testemunhou de forma sucinta as causas e a consequência deste estado de espírito atormentado: "a partir de 1930 – escreveu - a crise mundial, o surgimento do nacional-socialismo, os aconteci-

mentos da China, a guerra de Espanha abriram-nos os olhos; parecia-nos que a terra iria faltar sob os nossos pés (...) num momento, sentimo-nos bruscamente situados: o sobrevoo que os nossos predecessores tanto gostavam de praticar tinha-se tornado impossível"[1]. O planar referido respeitava ao estatuto dos intelectuais *au-dessus de la mêlée*, isto é, do intelectual de tradição *dreyfusard*, que intervinha na cidade, investido da representação simbólica do saber e da cultura, em nome dos grandes valores civilizacionais – da verdade e da justiça, no caso de Zola, do tempo de *J'accuse* – e à margem dos jogos políticos. Estar situado, face a conflitos concretos e avassaladores obrigaria a tomar outro tipo de atitude e de intervenção: a favor da integridade da China; contra a invasão da Abissínia; em defesa dos artistas e intelectuais alemães e austríacos perseguidos e presos; em oposição aos acordos de Munique e à tibieza da reacção das democracias à ameaça nazi. A Guerra Civil de Espanha, entre 1936 e 1939, condensou em si esta necessidade de tomar partido. "O sangue espanhol – escreveu Pablo Neruda, a propósito do conflito que observou muito de perto - exerceu um magnetismo que fez tremer a poesia de uma grande época (...) apesar da sua grandeza, apesar da sua crueldade incomensurável, apesar de tanto heroísmo derramado, a Segunda Grande Guerra nunca chegou a embargar, como no caso da Guerra Civil Espanhola, o coração colectivo da poesia"[2]. André Malraux, Wyston Hugh Auden, George Orwell, entre muitos outros, pegaram em armas; Ernest Hemingway e Georges Bernarnos, a par dos já referidos, descreveram-na literariamente; Pablo Picasso e Robert Capa, acompanhados por muitos outros artistas, converteram-na em figurações simbólicas: da barbárie que arrasou a cidade sagrada de uma nação, do voluntário camponês ou brigadista que morreu de pé face a face aos legionários militaristas; das canções do povo que erguia voz e apontava as armas nas barricadas de Madrid. Com a inquietação social e política veio a radicalização de escritores e artistas: "defini-me – testemunhou igualmente Neruda - perante mim mesmo como comunista durante a Guerra Civil Espanhola"[3]. O comunismo reuniria, à luz dos homens de cultura, dois atributos fundamentais. Por um lado, trazia consigo a promessa de um mundo novo, justo, de plena realização humana, de que a realidade vivida na URSS seria a antecâmara. Por outro lado, mostrava-se incólume às crises económicas e intransigente contra o fascismo e o nazismo (pelo menos até o Pacto Germano-Soviético, assinado em Agosto de 1939, ter lançado a perplexidade junto de muitos homens das letras e das artes)[4].

Uma segunda deslocação relevante para o estatuto dos artistas que não se alhearam do

1 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Éditions Gallimard, 1948, pp. 242 e 243.
2 Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias.,* Barcelona, Planeta Internacional, 1989, pp. 177 e 178.
3 *Idem*, *ibidem*, p. 186.
4 Sobre as causas e os contornos da "radicalização dos intelectuais nos anos 30", *vide* Eric J. Hobsbawm, "Gli intellettuali e l'antifascismo", *in* Eric J.Hobsbawm *et alii* (org.), *Storia del marxismo*, Turim, Giulio Einaudi editore, 1981, v. 3, t. II, pp. 443 e ss.

contexto histórico dramático da época foi consequência da revisão da orientação política comunista face aos intelectuais, em geral, e aos escritores e artistas, em particular. Em movimento complementar à inserção obrigatória dos intelectuais nos dilemas políticos do seu tempo, referida por Sartre, os partidos comunistas aproximaram-se dos homens da cultura, que passaram a receber e para os quais definiram orientações políticas e criaram organizações específicas. Lenine, o fundador do modelo de partido dos comunistas, que com a bolchevização do final dos anos 20 se generalizou a todas as outras secções nacionais da Internacional Comunista, não só tinha insistido desde sempre num partido formado majoritariamente por proletários como também colocara os intelectuais invariavelmente sob suspeita. Não teriam a determinação que só o sofrimento proletário conferiria, seriam pequeno-burgueses politicamente muito instáveis, teriam hábitos de vida liberais, inerentes a quem vive do fruto de talentos pessoais (que cultiva e que vende, de forma mais ou menos venal, a quem lhe paga). Porém, desde finais dos anos 20, com o fim da política de "classe contra classe" e a sua substituição posterior pela política de "frente única antifascista", assistiu-se a tentativas sucessivas de chamar os homens da cultura à causa comunista. Anatoli Lunatcharski, o comissário do povo para as questões culturais que Lenine havia nomeado, sublinhou, então, a necessária "adição prática e logicamente organizada do elemento intelectual e artístico à estratégia da Internacional"[5]. Em finais dos anos 20, foi criada a União Internacional de Escritores e Artistas, com secções nacionais em França, Alemanha, Inglaterra, Espanha, México, Argentina, entre outros países, num movimento político-cultural com vultuosa e singular expressão internacional. Todas estas organizações tiveram órgãos de imprensa, agregaram escritores e artistas, fizeram intenso proselitismo político e intelectual. Na medida em que a generalidade dos intelectuais marxistas teria, então, "dois países, o seu próprio e a França"[6], como referiu Eric Hobsbawm, um destes homens de cultura e um importante historiador da sua geração, a Association des Écrivans et Artistes Révolutionaires, sediada em Paris, acabou por ganhar uma relevância significativa, assim como a sua revista *Commune*, dirigida inicialmente por Henri Barbusse, André Gide, Romain Rolland e Paul Vaillant-Couturier, o mesmo acontecendo com as suas iniciativas, designadamente aquela que deu lugar ao volume *La querelle du réalisme*, em que participaram Fernand Léger, Le Corbusier, Paul Signac, Max Ernest, Robert Delaunay, Raoul Dufy, Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Amédeé Ozenfant, Antonio Berni, entre muitos pintores e escultores. A relação entre os homens de letras e das artes e o comunismo conheceu, então, um conjunto muito variado de modalidades: a dos intelectuais que fizeram a célebre "opção de classe" e integraram as fileiras comunistas; a dos *compagnons de route*, que sem serem comunistas participaram regularmente nas suas jornadas políticas e cívicas; a dos artistas e escritores *engagées*, expressão criada na época, enquadrados por organi-

5 Citado por Yves Santamaria, "Henri Barbusse", *in* Jacques Julliard e Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des Intellectuels français*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 109.

6 Eric Hobsbawm, *Interesting times. A twentieth-century life*, Londres, Penguin Books, 2002, p. 386.

zações revolucionárias ou, depois, antifascistas, específicas; a das figuras proeminentes que emprestaram o seu prestígio a iniciativas comunistas, entre as quais se destacou o já referido Congresso dos Escritores em Defesa da Cultura. No seu conjunto passaram a permitir que os comunistas se apresentassem como o partido da cultura viva, da *intelizentia* esclarecida, responsável e interveniente.

Um terceiro deslocamento determinou a alteração do estatuto do intelectual, entendido este último como o homem de cultura que em função da competência própria, científica, académica, literária ou artística e do valor simbólico que a comunidade lhe confere entrevem individual e colectivamente na vida da cidade. A ética própria dos intelectuais como cidadãos particularmente qualificados para exercerem ascendente moral e cívico sobre a vida comunitária, corrigindo as vicissitudes inadmissíveis a que os jogos e o exercício do poder dariam lugar, como fora o caso do anti-semitismo xenófobo que conduziu à condenação do tenente Alfred Dreyfus e da razão de estado que resistiu à revisão do processo, foi liminarmente rejeitada. Os intelectuais não só não constituiriam qualquer grupo acima das classes, dos seus interesses e antagonismos, como também a autoridade racional e moral que a si próprios conferiam não seria mais do que uma expressão refinada de individualismo burguês. Mesmo o papel que haviam desempenhado no passado próximo, como autores da teoria revolucionária que permitira ao proletariado passar de *classe em si* a *classe para si*, ao reconhecer a sua natureza e o seu papel histórico, pertenceria ao passado. O sujeito teórico, a capacidade de associar saber e acção, na sua relação dialéctica e fecunda, teria transitado para o Partido Comunista. Como Louis Althusser escreveu, um pouco mais tarde, acreditava-se que "*o partido está condenado à verdade*, está condenado a descobrir a verdade, a apoiar-se nela, a conceber a sua acção segundo a verdade, a mostrar, a demonstrar aos homens a verdade para que os homens saibam que fazer com as suas duas mãos"[7]. No mesmo sentido, Jean-Paul Sartre sublinhou: "conduzido pela história, o PC manifesta uma extraordinária inteligência objectiva; é raro enganar-se, faz o que é necessário"[8]. Juízo geral que não se aplicaria necessariamente aos homens de cultura que nele se encontrassem integrados: "essa inteligência [do PC] – que se confunde com a *praxis* – não encarna, muitas vezes, nos seus intelectuais"[9], escreveu igualmente Sartre. A transferência do sujeito teórico para a direcção dos partidos comunistas e, entre estas, em grande medida, para o politburo do Partido Comunista da URSS foi rica em consequências. Entre as que nos interessam, neste momento, há duas a destacar. Em primeiro lugar, a de os intelectuais deixarem de ser encarados como produtores dos instrumentos de interpretação do mundo e da vida para passarem a ser vistos como propagandistas do saber prático e revolucionário cuja produção teórica lhes passou a escapar, ou que,

7 Louis Althusser, "Lettre à Jean Lacroix", *in Écrits Philosophiques et Politiques*, Paris, Éditions Stock/Imec, 1994, t. I, p. 312.
8 Jean-Paul Sartre, *Situations, VII. Problèmes du marxisme 2*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 110.
9 *Idem*, *ibidem*, pp. 110 e 111.

no mundo ocidental, produzem limitadamente, em margens deixadas livres pelo discurso oficial. A segunda, é a da intervenção intelectual criativa se ver transferida dos domínios do pensamento para o âmbito da literatura e da arte. Daí, o facto de o debate comunista sobre a responsabilidade dos intelectuais se ter transposto para o conflito entre a arte social e a arte pela arte, correlativo, aliás, à constituição das associações nacionais e internacionais que não se dirigiram indiscriminadamente aos homens de cultura em geral mas especificamente a escritores e a artistas.

Um quarto deslocamento consistiu na passagem das modalidades de relacionamento variadas e complexas entre cultura e política para o tom obsidiante da leitura estritamente ideológica de toda a produção cultural, desde logo das obras literárias e artísticas. O compromisso entre ideologia e arte atravessou, como se sabe, as diferentes épocas históricas. O relacionamento entre arte e revolução foi muito vivo ao longo do século XIX, especialmente depois dos acontecimentos de 1848. Porém, este último apresentou-se como arte de tendência, como expressão artística de uma perspectiva transformadora do mundo, sem que este contributo fosse levado a excluir todas as outras expressões de sensibilidade e gosto, tidas como igualmente estimáveis. Ora, a discussão sobre a magna questão do compromisso social e político dos escritores e dos artistas revestiu-se, na década de 1930, pelo contrário de um tom obsidente, na expressão de Benoît Denis, que a "colocou no coração do debate literário do século XX e que a constituiu como seu eixo estruturante maior"[10], opinião convergente com a que René Remond manifestou ao afirmar que o "marxismo-leninismo levou até ao limite a noção de compromisso"[11]. Em nome do significado ideológico de toda a produção ideológica e em contraste com o teor das antologias de referências à arte e à literatura por parte de Karl Marx e de Friedrich Engels então compiladas e editadas, em que a arte e as letras eram vistas simplesmente como reflexos das respectivas épocas, o mérito de qualquer obra artística passou a ser avaliado à luz da justeza conceptual e política da sua mensagem, isto é, da utilidade que lhe é imputada. A posição interventiva do artista não é aferida pelas posições que assume face a questões concretas e independentemente das suas escolhas estéticas, mas pelo teor do conteúdo imputado à sua obra, pela capacidade que revela de produzir beleza dita útil, seja

10 Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 19. O autor aponta como sendo determinante, para o surgimento "da literatura comprometida na configuração específica que ganhou" ao longo do século XX, a conjugação de três factores: "o surgimento, por volta de 1850, de um campo literário autónomo, independente no seu princípio e no seu funcionamento da sociedade em geral e das instâncias de poder que a regem, não se submetendo os escritores, a partir de então, senão à jurisdição dos seus pares (...); o surgimento, na charneira dos séculos XIX e XX, de um novo papel social que se situa nas margens da literatura e da universidade, o do intelectual (...); o terceiro factor que provoca o surgimento da problemática do compromisso é a revolução de Outubro de 1917, [que] se revela decisivo, na medida em que se trata de um tipo de acontecimento absoluto e fundador, cujo poder de atracção se exerceu de imediato sobre o mundo literário e intelectual entre as duas guerras" (*op. cit.*, pp. 20 a 22).

11 René Remond, *in* Jean-Pierre A. Bernard, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire 1921-1939*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1972, p. 3.

por reproduzir a percepção marxista do mundo, seja pela pertinência do seu rasgo face aos combates sociais e políticos em desenvolvimento. Este tom intransigentemente ideológico era acompanhado por expectativas elevadas acerca da capacidade da arte moldar os tempos. É necessário, porém, não perder de vista que o discurso ideológico obsidiante sobre a arte valia igualmente pela rejeição que trazia consigo, pela recusa da diferença e da pluralidade culturais, pela vocação hegemónica na produção artística.

Um quinto deslocamento respeita à ortodoxia estética, reflexo artístico e literário específico da identificação do sujeito teórico e do agente político na direcção internacional do movimento comunista. Se entendermos por ortodoxia, de acordo com Roger Callois, "uma verdade apoiada por um poder político e sujeita a obrigações políticas"[12], verificamos que saber e poder se legitimaram reciprocamente. Embora se pudesse supor que o movimento de recíproca aproximação entre intelectuais e comunistas poderia envolver abertura e plasticidade por parte destes últimos tal não se verificou. Pelo contrário, a diversidade artística e literária que tinha caracterizado as artes e as letras soviéticas de vanguarda posteriores a Outubro, foi contrariada, tendo o Comité Central do PCUS chamado a si, em 1932, a missão de definir uma orientação estética oficial, consagrada dois anos depois, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, que teve lugar em Moscovo, no Verão de 1934, de que saiu o Realismo Socialista como orientação estética oficial e a Associação dos Escritores Soviéticos como órgão destinado a aplicá-la. Os "engenheiros das almas", segundo a célebre expressão de e Estaline então cunhada, passaram a ter um programa específico, internamente vinculativo e com rápida repercussão através das associações locais de artistas e escritores comunistas e filocomunistas. Por seu intermédio, a ortodoxia estendeu-se à padronização da sensibilidade e do gosto, criando, assim, de acordo com Herbert Marcuse, "um instrumento de controlo social na derradeira dimensão ainda inconformista da existência humana"[13]. Obviamente, quem tinha admirado a URSS, ainda que sem encantado deslumbramento, e assistiu ao apertado controlo político da produção artística e literária protestou, o que lhe valeu, aliás, estigmatização definitiva: "A partir do momento – escreveu André Gide, no famoso *Retour de l'URSS*, primeiro momento intenso de tensão entre *compagons de route* e comunistas - que a revolução triunfa e se instala e estabelece, a arte corre um perigo terrível, um perigo quase tão grande quanto o que lhe fazem correr as piores opressões do fascismo: o de uma ortodoxia. A arte que se submete a uma ortodoxia, mesmo que seja a mais sã das doutrinas, está perdida. Soçobra no conformismo. O que a revolução triunfante pode e deve oferecer ao artista é antes de tudo a liberdade, sem ela a arte pede significação e valor"[14].

Um sexto deslocamento diz respeito à linguagem ambígua da letra do programa artístico comunista. Encontra-se, desde logo, um fundo paradoxal na própria expressão "realismo

12 Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 105.
13 Herbert Marcuse, *Le marxisme soviétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 179.
14 André Gide, *Retour de l'URSS,* Paris, Éditions Gallimard, 1936, p. 89.

socialista". Como notou Matthew Cullerne Bown, "o termo 'realismo socialista' é uma expressão dialéctica: isto é, uma encenação de duas partes que se posicionam em algum contraste uma com a outra"[15]. Este desajuste nos termos foi acompanhado pelo desencontro nas representações. Régine Robin, em estudo sobre os documentos preparatórios e as actas do I Congresso dos Escritores Soviéticos, considerados em toda a sua extensão, foi clara: "até ao fim, não se saberá se o realismo socialista é um estilo, um método, um dos métodos (...) uma corrente, uma forma, uma temática, e qual a relação que estabelece com o antigo realismo, o naturalismo, o modernismo, (...) e como integra, na sua estética, um certo romantismo, o regresso do épico e do monumental"[16]. Também no debate entre os artistas franceses, pareceu não vingar a clareza do novo programa estético, pois, como Antoine Perrot, a propósito de exposição relevante acerca das posições artísticas face à história contemporânea, assinalou, "os pintores definiam o realismo, de que se reclamavam, pela enumeração daquilo que ele não era"[17]. Entre Abril de 1932, ocasião em que foram dissolvidas, por decreto, as organizações literárias e artísticas existentes, e Agosto de 1934, quando teve lugar o I Congresso dos Escritores Soviéticos, a direcção do PCUS efectivou a revisão da política para a literatura e as artes soviéticas, estabelecendo o realismo socialista como orientação oficial. A sua definição encontra-se nos Estatutos da União dos Escritores Soviéticos. Ainda que extensa, merece ser transcrita, por o tom apologético que lhe preside e a relativa indeterminação estética que a caracteriza serem esclarecedores do seu sentido geral. "O realismo socialista, método de base da literatura soviética e da crítica literária, exige – lê-se nos Estatutos referidos - do escritor sincero uma apresentação historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Assim, a veracidade e o aspecto historicamente concreto da representação artística da realidade devem aliar-se à tarefa de uma mudança ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. O realismo socialista assegura ao artista criador uma possibilidade extraordinária de manifestar toda a iniciativa artística e uma escolha de formas, de estilos e de géneros variados. A vitória do socialismo, o incremento impetuoso das forças produtivas, nunca visto na história da humanidade, o processo crescente da liquidação de classes, a supressão de todas as possibilidades de exploração do homem pelo homem e a supressão dos contrastes entre a cidade e o campo, e, por fim, o progresso da ciência e da cultura, criam possibilidades ilimitadas para um acréscimo qualitativo e quantitativo das forças criadoras e para o desabrochar de todos os géneros de arte e de literatura"[18].

Um sétimo deslocamento respeita à crítica do modernismo, à reserva face à redescoberta da sensibilidade que acompanhou a renovação das linguagens. A referência ao realismo

15 Matthew Cullerne Bown, *Socialist realist painting*, New Haven – Londres, Yale University Press, p. 139.
16 Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 72.
17 Antoine Perrot, "Impasse et seuil: figures du réalisme dans les annés trente"*in* Jean-Paul Ameline (org.) *Face à l'Histoire 1933-1996*, Paris, Flammarion – Centre Georges Pompidou, 1996, p. 135.
18 Citado por Régine Robin, *op. cit.*, p. 40.

comporta-o. Ainda que o conceito de realismo se tenha distinguido pelo seu teor vago evoca claramente a tradição oitocentista, a sua matriz como descrição verosímil da sociedade e dos homens, alicerçada em perspectiva que se queria científica, como ocorrera com o naturalismo, e assente nos protocolos de gosto então criados. O realismo faria transparecer a vida, o amor à realidade, a energia criadora, em registos de pronta comunicação e de acessibilidade fácil. Corresponderia, mesmo, a uma passagem de testemunho, da burguesia progressista, simples e directa, ou proletariado progressista, afirmativo e revolucionário, oposta ao que entre os modernistas é sensibilidade ensimesmada, linguagem rebuscada e sintaxe desconcertante. Porém, a recusa das novas linguagens não foi taxativa, Vladimir Maiakowski não deixou de ser considerado o grande poeta da Revolução, Sergei Eisenstein o encenador dos mitos nacionais, Dimitri Shostakovich o cantor da batalha de Stalingrado. As novas formas poderiam ser úteis desde que não caíssem no chamado formalismo e servissem adequadamente os fins da beleza útil.

Um oitavo deslocamento assinala o propósito declarado de substituir a arte própria da cultura decadente da burguesia pela arte inerente à nova cultura da classe ascendente. O tópico é esquemático e maniqueu, mas poderoso. Enquanto mediação conceptual e imagética toda a cultura seria ideologia. Representaria a cosmovisão em que os diferentes grupos sociais se reconhecem e revelam. Neste aspecto, os defensores do realismo socialista não defenderam a cultura como legado e realidade plurais, complexos e contraditórios. Pugnaram por uma nova cultura, oposta à cultura burguesa, supostamente herdeira de todas as criações progressistas da humanidade. No centro desta representação esteve a divisão do ciclo histórico de classe social em duas etapas, uma afirmativa, combativa, revolucionária, descrita como ascendente, a outra, defensiva, fechada e mistificante, descrita como descendente. A projecção destas duas vertentes no plano cultural, daria lugar, primeiro, a um período de manifesta racionalidade, inovação e vocação solar, contrastante, mais tarde, na fase decadente do ciclo, com o imobilismo metafísico, o afastamento do mundo concreto e próximo, o culto do mistério. O marxismo como a formulação científica mais relevante da história da humanidade, no dizer de Lenine, seria a base de uma nova cultura, que levaria a explicação materialista e dialéctica a todos os domínios do saber. A arte não escapava a este conflito. A ordem social vigente no mundo ocidental, uma vez transposta para obras de ficção, apresentaria uma imagem tão descomposta e aviltada, que, segundo Andre Djanov, o representante da direcção do PCUS no Congresso dos Escritores Soviéticos, "as 'celebridades' da literatura burguesa, desta literatura que vendeu a pena ao capital, são hoje os ladrões, os delatores, as prostitutas, os mirones", ao mesmo tempo que "os representantes da literatura burguesa (...) são invadidos pelo pessimismo, a incerteza do dia de amanhã, o gosto das trevas: preconizam o pessimismo como teoria e prática da arte"[19]. Pelo contrário, do lado revolucionário e soviético estaria o "entusiasmo

19 Andrei Djanov, *Sur la Litterature, la Philosophie et la Musique*, Paris, Les Éditions de la Nouvelle Critique,

e a paixão do heroísmo", como seria próprio de uma escrita e, por extensão, de uma arte "optimista na sua essência, porque é a literatura da classe ascendente, do proletariado, a única classe progressiva, de vanguarda"[20]. A par do realismo socialista caminharia mesmo um novo romantismo, feito da épica própria dos arautos e dos construtores da sociedade futura feita à medida das finalidades humanas. Esta linha de argumentação justifica três considerações. A primeira está contida no influente *A arte e a vida social*, de Georges Plekhanov e resume-se à descrição da chamada arte pela arte, isto é, da produção artística que esgote em si a sua finalidade, como expressão de desfasamento face ao mundo, como recusa de viver e dialogar com a realidade próxima. Ora, este juízo negativo vale pelo seu inverso, a arte social representaria o homem todo, a vida intensa, a transposição para a produção artística da comunhão com os homens, bem como da própria alegria de viver. Seria uma arte consciente, livre, solidária, que recebia da vida e do povo a sua verve criativa. Por este motivo, a arte realista, próxima da realidade, comportaria um imaginário de personagens individuais e colectivas vigorosas, activas, hirtas, decididas, edificantes e heróicas. Exactamente aquelas que vemos nas figurações artísticas.

Um nono deslocamento vai de Paris aos cacoais e à estiva portuária. Ainda que em nome do internacionalismo, a arte socialista recusa o cosmopolitismo. Envereda, na aproximação à vida proletária e popular, pela valorização de idiossincrasias regionais e colorido próximo, como no Brasil e no conjunto da América Latina ficou bem sublinhado. Recusa o abstracto universal, ou melhor, só o considera tangível através da sua incidência local. A dimensão nacional e patriótica tornou-se igualmente vinculativa. Foram tempos em que Machado de Assis correu o risco de ser encarado como autor que versa temas da subjectividade individual segundo modelos literários importados. A fórmula artística geral, decalcada da consigna política correspondente, ficou célebre: nacional na forma e socialista no conteúdo. Esta aproximação ao quotidiano trouxe frequentemente consigo algumas questões complexas, pois nem sempre o dia-a-dia se deixava descrever pelo olhar ideológico que pretendia abarcar a sua natureza última. Muitas vezes o pobre substituiu o proletário. O pequeno-burguês o operário fabril. O povo romântico a classe dita ascendente. A denúncia da miséria aviltante, resignada e impotente, a dialéctica transformadora do mundo.

Um décimo movimento foi do atelier à rua. A chave da criatividade genuína e necessária estaria na vida entre o povo, na compartilha do sofrimento, das angústias, da energia, da dignidade, dos anseios, da sua capacidade de lutar correntes e comuns. O inquérito, muitas vezes de fundo etnográfico surgia como método que possibilita definir personagens, poses, cenários, conjuntos e tramas simultaneamente fidedignos, intensos e compartilháveis. O realismo dependia deste trabalho prévio. Jorge Amado – que foi um dos grandes emblemas interna-

1950, p. 13.

20 *Idem*, *ibidem*, p. 14.

cionais do realismo socialista, consagrado, aliás, com o Prémio Staline - assinalou-o, logo na conhecida abertura do seu primeiro romance, *Cacau*, publicado em 1933: "tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?" O inquérito não conferia, obviamente, talento a quem não tinha, mas encaminhava e ajudava quem dele dispusesse. Simultaneamente, a arte devia regressar ao povo, ser-lhe acessível e marcar simbolicamente o seu imaginário. As grandes obras murais são exemplo deste regresso, como se o povo se revisse a si próprio, numa tomada de consciência da dignidade que lhe assistia e da justiça que lhe faltava, que assim a cidade reflectiria na sua própria pele.

Em última instância, seria esta aproximação entre o artista, o povo e a história que permitiria superar o antigo realismo. Vencer, pela dialéctica dos combates comuns, pelos novos conteúdos e através de novos criadores, os limites dos géneros e das formas artísticas anteriores, provisoriamente pedidos emprestados ao passado, mas certamente muito distintos no futuro que se julgava não estar muito distante.

Concluamos, com a evocação de Honoré Balzac, símbolo estimado do realismo enaltecido, ainda que autor politicamente conservador: uma razão que se supõe plena converte-se em ideia de absoluto e esta pode passar por toda a parte como um incêndio.

Arte como exercício experimental da liberdade

Noéli Ramme

Resumo: A famosa expressão "Arte é o exercício experimental da liberdade", criada por Mario Pedrosa, foi repetida diversas vezes por Helio Oiticica e Lygia Clark como uma proposição que sintetizava o caráter experimental e participativo das suas poéticas, bem como aquele momento histórico de superação do modernismo na arte. No trabalho desses artistas, o caráter racionalista do construtivismo brasileiro na arte anterior aos anos 50 foi de alguma forma subvertido com a proposta de uma vivência sensorial na qual todo o corpo do espectador (agora participador e co-autor da obra) seria incluído. Neste sentido, pretendo argumentar a favor da relevância e pertinência da expressão de Mario Pedrosa como uma conceitualização da arte adequada ao modo como a arte brasileira se desenvolveu a partir dos anos 60 até hoje. Tomando esta expressão como um conceito de arte, pretendo explicar os vários aspectos deste conceito, ou os seus subconceitos, tais como "probjeto", "antiarte", "apropriação", "participação", etc. no modo como estes foram apresentados e ampliados por Helio Oiticica. O objetivo é revelar uma outra face do artista: a de um filósofo da arte que, com seus escritos, não buscava apenas conceitualizar e criar sua própria obra, mas também pensar a sua produção e a de seus contemporâneos dentro do contexto mais amplo do desenvolvimento da arte brasileira e internacional. Helio não escrevia só como crítico e teórico da arte; nos seus textos podemos perceber um interesse em formular e responder questões de natureza filosófica: o que é arte? quais são as relações entre arte e estética e entre a arte e a vida?

Palavras-chave: Arte como experiência; participação do espectador; ética e política.

A expressão de Mario Pedrosa, muitas vezes repetida por Helio e Lygia Clark, aparece pela primeira vez em um artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, em março de 68. Neste artigo, Mario Pedrosa fazia referencia à então recente passagem pelo Brasil do crítico de arte francês Pierre Restany citando algumas passagens do seu "Manifesto pela Arte Total" que, de modo bastante iconoclasta, inicia com uma saudação à arte do futuro: ainda em 1968, Restany despede-se já do século XX, que ele via como esgotado e completamente superado pela arte que estava surgindo. O que tinha chegado ao fim era a aventura do

modernismo (e sob ele a influencia perene do romantismo, que se presentificava no lirismo, na arte entendida como "manifestação do ser em movimento").[1]

À uma noção subjetiva da arte, tomada como expressão de uma personalidade individual, Restany contrapõe uma arte objetivada, uma espécie de síntese coletiva, ancorada sobre as trocas sociais e mais adequada ao que ele chama de período da Segunda Revolução Industrial, que teria gerado uma sociedade da automação e do lazer. Essa arte do futuro seria como uma festa do espírito e dos sentidos, uma metamorfose coletiva em benefício do maior número, o "catalisador da sensibilidade coletiva e da emoção compartilhada"[2]

Apesar de não compartilhar do otimismo de Restany, Mario Pedrosa concordava com sua visão do modernismo como uma força reativa e identificava na sua proposta as linhas mestras daquilo que ele mesmo definia como arte pós-moderna: uma arte que, após ter rompido com a estética expressionista e individualista, está perfeitamente conciliada com a técnica e com os modos mecânicos de reprodução. A unicidade da obra de arte é abandonada sem lamentos ou nostalgia. No seu lugar a idéia da arte como manifestação coletiva, ou, nos termos que entraram para a história: o exercício experimental da liberdade.

Que tipo de conceitualização é esta? Em primeiro lugar, não é uma definição tradicional, como a de arte como imitação ou expressão. Ela não aponta critérios estéticos, como propriedades que as obras de arte deveriam possuir. O foco deste conceito não são as obras como objetos acabados, mas sim o processo, ou melhor, o exercício, a experiência da criação, ou invenção - ou, como Helio repete muitas vezes: "experimentar o experimental". A arte seria então o exercício prático e existencial da liberdade, sem restrições e limites para os modos pelos quais essa experiência pode se dar. O que este conceito apresenta é, portanto, um projeto ético, existencial e político. É uma conceitualização funcional e, por que não dizer, pragmática.

*

Apresento a seguir uma investigação sobre os múltiplos sentidos deste conceito, a partir dos textos de HO. Minha leitura será feita a partir de uma pré-seleção dos textos. Como sabe qualquer pessoa com o mínimo contato com os seus escritos, "Hélio escrevia muito, desde adolescente escrevia poemas, contos, traduções, crítica literária, manifestos conceituais."[3] Ele

1 Ver Pedrosa, M. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva. 1986, p. 237.

2 *Idem*, p. 239.

3 Para quem se surpreende com a ideia de um HO escritor e filósofo sugiro a leitura da tese de Frederico Coelho sobre os escritos novayorkinos de HO 71-78, na qual ele diz que seu maior espanto foi descobrir com a obra textual que a obra de Helio é muito maior do que sua já conhecida e monumental obra plástica. In: Coelho, F. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Helio Oiticica (1971-1978)*. Tese (Doutorado em Letras) PUC-Rio. 2008.

foi talvez o único pensador brasileiro que realizou até o seu limite máximo a antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Seu método de escrita partia da leitura e da seleção de textos que lhe interessavam. Não se tratava de mera citação ou de busca de referências teóricas. Ele selecionava os textos com os quais sentia que poderia dialogar, que, de certa forma expressavam também o que também seu próprio pensamento. Era, como nota Frederico Coelho, usando uma expressão de Roland Barthes, um leitor que *lia levantando a cabeça*, isto é, fazendo anotações, comentários, traduções e críticas, usando tudo que interessava no seu próprio processo criativo. O universo de autores com os quais HO conversava era bastante amplo, incluía filósofos como Bergson, Suzanne Langer, Nietzsche, Merleau-Ponty. Escritores e poetas como Gertrude Stein, Souzândrade, Mallarmé e os Irmãos Campos que, diga-se da passagem, foram completamente incorporados na sua escrita a partir da década de 70. E artistas como Mondrian, e depois Duchamp, que exerceram uma influência muito profunda no desenvolvimento da sua obra, bem como no seu modo de pensar a arte, no seu destino e na sua função social.[4]

Para meus propósitos então, escolhi mostrar o itinerário reflexivo que levou HO a escrever em 67 o texto "Esquema geral da nova objetividade" que acompanhou a exposição do mesmo nome realizada no MAM e que pretendo analisar com mais detalhes em um próximo artigo. Considero este texto um ponto de inflexão na sua obra. Mostra um escritor/artista no auge da sua maturidade intelectual, além de apresentar de uma forma bastante clara e organizada a sua formulação conceitual. É uma espécie de verdadeiro começo, pois nele HO abandona de vez certas idéias ainda influenciadas pelo modernismo que aparecem em textos anteriores.

Podemos dizer então, que há na trajetória do pensamento de HO um período inicial de adesão à estética do modernismo seguido da sua superação, no qual ele reformula seus conceitos artístico-filosóficos fazendo a passagem do moderno ao pós-moderno do mesmo modo que na sua obra plástica, faz a transição do quadro para o espaço. Este momento é ao meu ver, o mais rico em termos de reflexão filosófica, pois nele HO encara corajosamente os conflitos e as contradições de uma estética em decadência e cria os conceitos e os princípios básicos que vão permitir simultaneamente, o desenvolvimento da sua reflexão e da sua obra plástica posterior, que o tornam um dos mais importantes teóricos da arte que viria a seguir.

Quais seriam então estas contradições? Todas elas têm a ver com o esforço de compreender o desenvolvimento do seu próprio trabalho e colocá-lo em sintonia com o contexto maior da arte e do pensamento. De certa forma, a pesquisa de HO é uma investigação sobre conceitos, pois os problemas surgem da adequação ou não das palavras à sua prática. Termos comuns da estética modernista como transcendência, subjetividade, estética. espaço/tempo

4 "A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia". In: Oiticica, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. São Paulo: Ed. Rocco, 1986. p. 107.

são problematizados até que, ao se perceber o alcance das revisões, fica claro que o próprio conceito de arte precisa de reformulação.

Uma das questões presentes nas primeiras anotações de Hélio é a questão da experiência estética. Em uma entrevista de 61, na qual ele fala da recente *Exposição Neoconcreta*, onde apresentou o *Projeto Cães de Caça*, ele diz que o trabalho estava "destinado unicamente à participação e à contemplação estética" e que seu objetivo era "elevar o espectador a uma participação estética integral"[5]. A experiência estética é entendida aqui em termos kantianos, como o oposto do utilitário. A arte deveria elevar o indivíduo à uma dimensão transcendente: "o indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estéticas, como se fosse algo "mágico", capaz de levá-lo a outro plano que não o cotidiano."[6] Em outros textos da época HO enfatiza a idéia de que a arte é destinada à "pura"contemplação estética. Mas, a contradição está latente aqui, pois, o projeto *Cães de caça* era um projeto arquitetônico que, para ser vivenciado exigia do espectador algo mais do que a "pura contemplação". Por exemplo, para "ver" o *Poema Enterrado*, que estava no núcleo da ambientação, era necessário abrir um alçapão, descer uma escada, abrir uma porta, caminhar até um cubo vermelho, levantar a tampa deste, depois do cubo verde que estava dentro dele, depois do cubo branco que estava dentro do verde para enfim ler a única palavra do poema: "rejuvenesça". O *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim, outro trabalho dentro do projeto *Cães de caça*, é descrito por Helio como um teatro que pede uma participação-movimento.

Já em 65, quatro anos depois, HO mostra que caminha para uma nova concepção do que seria a "vivência" da obra. Ao falar dos *Bólides*, que tinham sido apresentados na *Bienal de 65*, ele nega que esteja construindo uma "nova estética", ao contrário diz ele:

> A arte muda sim, mas faço questão de frisar que não concebo uma 'nova estética', mas justamente o contrário: elaborar, definir o que conceituo como anti-arte. Para mim, os conceitos de arte como uma atitude fixa, contemplativa, acabaram – não podemos mais conceber "estéticas", mas sim um *modus vivendi* do qual se erguerão novos valores ainda nebulosos. (...) Não se trata, pois, da "arte" como objeto supremo, intocável, mas de uma criação para a vida (...).[7]

Neste momento a recusa da estética tem a ver com a negação de que a arte deva estar separada da vida cotidiana, justamente o oposto do que ele havia afirmado antes. De fato, em um de seus primeiros escritos, ainda em 59, HO diz que "a posição da arte em nosso século tende totalmente para o *Metafísico*. É inútil achar-lhe outro caminho"[8]. Afirma também nessa ocasião que essa arte que tende para o *Metafísico* expressa o Silêncio e o tempo como dura-

5 Oiticica Filho, C.; Vieira, I.; Cohn, S. (orgs) *Helio Oiticica*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 17
6 *Idem*. p, 30
7 *idem*. p. 37
8 *Aspiro ao grande labirinto*. p,15.

ção. Percebe-se logo a influência de Bergson, pois a noção desse tempo como duração, diz Hélio, provém da intuição, enquanto que a de espaço, que neste momento não é problematizado, é considerada secundária com relação ao tempo, viria da razão[9]. Nesse período, palavras como criação, pureza e ordem cósmica, aparecem constantemente nas suas anotações, no sentido em que o artista deve superar sua individualidade, e buscar uma significação universal. A arte, diz ele, atinge o puramente transcendental. A influência dos escritos místicos de Mondrian é bastante clara.[10]

Nos textos do começo da década de 60 aparece claramente uma contradição entre a idéia de que a experiência estética deve ser contemplativa e levar a transcendência e a idéia oposta, de que ao espectador deveria ser proposta uma participação integral e ativa. Mas é interessante observar que HO não via nenhum problema em encontrar contradições nas suas conceitualizações, pois ele sabia intuitivamente que elas seriam resolvidas na prática. E, de fato, as contradições vão desaparecer completamente quando a transição do quadro para o espaço for consumada. Isso vai acontecer por volta de 65, e quando o processo termina, ele vai afirmar claramente a superação, de forma bastante irônica: estética é coisa das *beaux arts*...[11]

Helio entendia que a eliminação do quadro era a continuação da eliminação da figura, feita pelo modernismo. A transformação da pintura em objeto ocorre quando se elimina a figura e também a moldura que a separa do espaço exterior. Mas este foi apenas o primeiro passo, o quadro ainda guarda o sentido de imagem, pois ainda há frente e costas. Helio via que faltava ainda completar o processo, pois "o quadro é um espaço contemplativo por excelência, é um suporte passivo da expressão e ainda carrega o sentido anterior de ser um espaço

9 Todas estas questões a respeito do tempo e do espaço estão conectados com uma questão fundamental dentro da poética do artista: a cor e aquilo que HO chamava de cor-tempo, ou cor-duração. A cor e o plano, ou os planos de cor, são os elementos estruturais básicos das suas obras e podem ser vistos desde os *Metaesquemas*. São estas "placas de cor" que saem do quadro e vão para o espaço constituindo sucessivamente os *Monocromáticos*, os *Bilaterais*, *Núcleos*, *Bólides-caixas*, *Penetráveis* e *Parangolés*. De certo modo, pode-se dizer que quando HO soluciona o problema da "cor durando no tempo" ele encontra o espaço como obra. O encontro do tempo com o espaço marca o momento da passagem do moderno ao contemporâneo. O problema da percepção do tempo e do espaço remete a Kant para quem o tempo era o sentido interno e o espaço o sentido externo. A partir daí podemos dizer que o tempo corresponde à arte moderna, à música e a idéia de uma experiência estética subjetiva, e o espaço ao contemporâneo, à arquitetura, à participação coletiva à interação com a obra. A oposição transcendência/ imanência também pode ser retomada aqui. Nas anotações dessa época HO se pergunta, por exemplo, se sua obra é mais musical e arquitetônica. Esse conflito, que ele chama de dialético, é visto como positivo.

10 Aliás, em 1959, HO anota uma profecia de Mondrian: "O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem que permanecer dentro do seu campo e, como conseqüência, caminhar em direção à sua arte. Essa conseqüência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas se realizará mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de 'arte muralista' ou 'arte aplicada', mas sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza". In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. p. 17

11 In: *Helio Oiticica*. Série Encontros. p. 44. Em 2 de dezembro de 1960, HO anota uma frase de Goethe: 'Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte'.

de ficção"[12]. O final desse processo aproximaria a pintura da arquitetura. Esse seria um processo dialético, pois o que aconteceu nele foi a inclusão do espaço externo à obra. Isso começa nos *Monocromáticos* e se consolida nos *Núcleos* onde a pintura se funde com a arquitetura. Neste momento, o espectador será fisicamente incluído na obra, e os *Núcleos* transformam-se rapidamente nos *Penetráveis*, onde a participação é total.

É bastante compreensível que estas reflexões surjam junto com a invenção dos *Bólides*, feitos a partir de objetos encontrados na rua e apropriados pelo artista.[13] Os *Bólides* transformam a cor-luz em matéria, dão corpo à cor e instauram a sensorialidade na poética de HO. A transição da cor para o espaço e a sua materialização nos *Bólides* leva à novas formulações sobre o objeto, que passa a ser conceitualizado como não-objeto, transobjeto ou probjeto. HO observa sobre esta questão:

> O conceito de objeto, a sua formulação, é, antes de mais nada intelectual: digo mais, de origem filosófica, nascida de um pensamento teórico que se originou desde cedo na arte moderna, e é na sutileza de seu campo que deve ser resolvido. Ele é puramente teórico. (...) uma verdadeira dissecação teórica do próprio conceito de "obra de arte", do seu porquê, do seu "estar", do seu modo, etc. [14]

Para esta discussão sobre o estatuto do objeto contribuíram especialmente Ferreira Gullar e Rogério Duarte. O bastante conhecido texto de Gullar, "Teoria do não-objeto" traça uma genealogia do mesmo, mostrando como ele surgiu do abando da representação e da forma

12 In: *Helio Oiticica*. Série Encontros. p. 21. "Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. [...]. In: 'A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade'. p. 82.

13 "Na minha experiência tenho em programa e já iniciei o que chamo de "apropriações": acho um 'objeto' ou 'conjunto objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma - acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação; esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral - essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma, premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua conseqüência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições. [...] Pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de "exposição" - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. O museu é o mundo [...]. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

14 Oiticica, H. "O objeto: instancias do problema". In: Ferreira, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 26.

bidimensional e o define não como "um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende a síntese de experiências sensoriais e mentais".[15]

Rogério Duarte, por sua vez, cria o termo *probjeto* e com ele pretende significar objetos com estruturas abertas e criadas na hora pela participação. Os *probjetos* teriam como função facilitar a passagem a uma arte coletiva, plenamente participativa, o que, profetiza HO, é o destino inexorável para a vanguarda brasileira a partir de então.[16] O *probjeto* indica que agora a obra vai além do objeto, incorporando o espaço exterior e a participação do público que passa a ser co-autor. Ele transforma também o artista, que passa a ser chamado de propositor. A ênfase agora é no processo, na vivência, na criação coletiva. O não-objeto é o abandono definitivo da idéia de experiência estética como sendo contemplativa e da arte como transcendência, como algo que levaria para uma dimensão além da vida cotidiana.

Esta nova visão do trabalho de arte leva à concepção da arte ambiental. E isso é tão diferente do que entendia inicialmente por arte que ele passa a chamá-la de anti-arte. "Exercício experimental da liberdade" significa aqui dar ao público a oportunidade de experimentar a criação. Experimentar o experimental, a liberdade, diz Helio, é viver em estado de invenção. O público vai experimentar a criação em primeira mão e não através da ficção que é a obra enquanto objeto para um sujeito. A leitura da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty foi fundamental para conceitualizar essa vivência total, para que o corpo pudesse ser incluído inteiro no trabalho de arte.

Mais tarde, em 69, no catálogo da exposição em Londres, HO, chama essa vivência total de *supra-sensorial*, criando também um outro conceito, o de *crelazer*. Em "Aparecimento do Supra-sensorial", de 67, Hélio Oiticica define essa "proposição artística" a partir de um "novo comportamento perceptivo", ou seja, a ação do participador. O "supra-sensorial" prescinde do objeto: são "exercícios criativos", dirigidos aos sentidos do indivíduo para desalienálo do condicionamento do cotidiano. A improvisação e a expressão corporal têm um papel decisivo. O objetivo é "dilatar a consciência do indivíduo" não mais através do intelecto, mas da vivência da liberdade.

O conceito de *crelazer* deriva do de *supra-sensorial*, pois, segundo ele, a passagem do enfoque da arte do campo visual para os outros sentidos (olfato, gosto, audição e tato) requer uma "consciência da totalidade". *Crelazer* concentra também a busca por um lazer não-repressivo. Com *Crelazer*, HO chega na impossibilidade de expor objetos relativos à experiências. Surge então uma insatisfação com as noções tradicionais de espaço expositivo,

15 Gullar, F. "Teoria do não-objeto". In: Amaral, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. RJ: MAM; SP: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 85

16 "PN são penetráveis: de 1960 em diante: contato não-contemplativo: espectador transformado em participador: proposições em vez de "pieces": propor propor: práticas não-ritualísticas: o artista não mais como criador de objetos: propositor de práticas: descobertas apenas sugeridas em aberto: proposições simples e gerais não ainda completadas: situações a serem vividas".Cf. subterranean TROPICÁLIA PROJECTS, N Y, 1971. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

donde a necessidade de propor "células-comunidade" ou "comunidades experimentais". Nesse momento, HO incorpora os valores da contracultura, cuja ênfase residia na proposta radical de mudança de comportamento, proporcionado também pelo uso de drogas alucinógenas. É a era do sexo, drogas e rock'n roll.[17]

Para HO, o ponto de mutação, de tomada de consciência das mudanças ocorre em 66, e esse momento é narrado em um pequeno texto chamado "Vivência do Morro do Quieto".[18] Nele, ele comenta que um trabalho de Antonio Dias chamado "Nota sobre a morte imprevista", apresentado um ano antes, condensa todo o "drama de passagem" vivenciado por ele e Lygia. Na experiência de Antonio Dias, todos os aspectos da transição da pintura para o objeto teriam sido vivenciados conjuntamente: tanto as questões estruturais quantos as de ordem ética e social. Depois de uma análise do modo como estas questões foram resolvidas no trabalho de Dias, HO conclui que elas correspondem de modo muito profundo ao que ele mesmo estava propondo com o conceito de *Nova Objetividade*.

Nesta experiência de Dias, diz HO, também foi uma questão ética que gerou a necessidade de uma nova estrutura. E ao perceber esta coincidência ele se dá conta de que não era uma vivência só dele, mas que estava aflorando em várias experiências ao seu redor. A percepção do alcance da revolução que estava em curso, que ocorre em um momento bem determinado, justamente enquanto percorria as quebradas do Morro do Quieto, chega a lhe provocar uma "vertigem". É como se nesse instante, HO se desse conta de que algo realmente novo estava acontecendo na arte brasileira. Dessa vivência resultou o *Esquema geral da nova objetividade*, escrito meses depois.

Logo nas primeiras linhas HO alerta que não se trata de um manifesto, de mais um "ismo", mas pura e simplesmente da descrição do estado da arte brasileira de vanguarda. Não seria um ponto partida, no sentido de propor mais uma nova forma de arte, mas uma chegada,

17 "O Éden é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas - humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um - por isso, proposições 'abertas' são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o 'fazer coisas' que o participador será capaz de realizar. Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de 'Supra-sensorial', e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida." Catálogo da exposição "Hélio Oiticica", Galeria Whitechapel, Londres, 25/02 a 6/04 de 1969. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

Crelazer. [...] propor propor já em 1966-67 era a condição primeira de tudo: TROPICÁLIA foi a proposição de uma condição aberta de descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um complexo ambiente-comportamento—a idéia de BARRACÃO absorve, como o super-mataborrão, estrutura e participação-proposição, no que chamo comportamento-estrutura: a descoberta do crelazer como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas. "Barracão", 19/08/1969. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

18 In: Basualdo, C. (org). *Tropicália: uma revolução da cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 219.

uma agregação de várias tendências, unidas por alguns traços em comum.". Essas tendências são apresentadas em seis pontos extensamente explicados e exemplificadas por HO. São os seguintes: 1. Vontade construtiva geral; 2. Tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete; 3. Participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.): 4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. Tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós--moderna de Mário Pedrosa"); 6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.[19]

Era simplesmente a constatação que um novo tempo havia começado e que não havia mais retorno, o que HO expressa repetindo outra frase famosa de Mario Pedrosa: "o Brasil é um país condenado ao moderno", moderno significando aqui não o modernismo, o qual já tinha sido superado, mas a modernização, o advento de uma nova era na arte. Na verdade, não só na arte brasileira, mas na arte mundial. E de fato, a *Nova Objetividade* é o primeiro movimento a inserir o Brasil no panorama artístico internacional, como nota Guy Brett, em um livro escrito em 1968, no qual os artistas brasileiros são colocados lado a lado com artistas internacionais como iniciadores daquilo que ele chama de a linguagem do movimento. É equivalente ao que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos com o *Novo Realismo*, o *Fluxus*, o *Minimalismo* e a *Pop*. Isso já se prenunciava no *Neoconcretismo*, é claro, mas foi a *Nova Objetividade* que rompeu realmente os laços com o *Modernismo*.

19 Ver: "Esquema Geral da Nova Objetividade". In: Ferreira, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 154.

BIBLIOGRAFIA

Basualdo, C. (org). *Tropicália: uma revolução da cultura brasileira* [1967-1972]. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Bishop, C. *Participation: Documents of contemporary art*. London: Whitechapel e Cambridge, Mass: MIT Press, 2006

Brett, G. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. *Kinetic art: the language of movement*. London: Studio-Vista; New York: Reinhold Book Corporation, 1968.

Brito, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte. 1985

Coelho, F. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Helio Oiticica (1971-1978)*. Tese (Doutorado em Letras) PUC-Rio. 2008.

Ferreira, G. (org). 2006. *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Funarte: Rio de Janeiro

Figueiredo, L. (org). *Helio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Realização Projeto Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte. 2008.

Gullar, F. Teoria do não-objeto. In Amaral, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962). Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85.

Lima, M. A. (org) *Marginalia: arte e cultura "na idade da pedrada"*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

Oiticica, H. "O Objeto: instancias do problema do objeto". Revista Gam, n 15, 1968.

_____. A transição do quadro para o espaço e o sentido de construtividade e Esquema geral da nova objetividade. In: Ferreira, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

Oiticica Filho, C.; Vieira, I.; Cohn, S. (orgs) *Helio Oiticica*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Pedrosa, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1986.

Programa Helio Oiticica - Itaú Cultural.

In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

Nota sobre a Morte Imprevista, 1965
Óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira
195 x 176 cm
Coleção: Acervo do Artista
Foto: Vicente de Mello

UM BREVE RELATÔRIO SOBRE O PRIMEIRO DE UMA SÉRIE DE
ACONTECIMENTOS POÉTICO-URBANOS NO RIO DE JANEIRO: KLEEMANIA 18 dez. 79
parte do programa
Hélio Oiticica in progress CAJU

Desse primeiro ACONTECIMENTO tomaram parte as seguintes pessoas com as respectivas atividades por elas propostas:

MARCOS BONISSON q filmou em Super 8 durante várias atividades; LAURO CAVALCANTI construiu uma RODA INFINITA PARA OS BO,consistindo de uma trilha de cal com forma de infinito sobre o chão de uma vila de casas abandonadas; MAURÍCIO CIRNE, uma montagem de um conjunto de fotos desmontadas chamada CAOS-COSMO (referência e paralelo poético entre o caos do CAJU e a abordagem cósmica de KLEE ao caos da natureza); LUCIANO FIGUEIREDO tomou parte em diversas atividades e está escrevendo um relatório-texto sobre as mesmas (ou inspirado nelas); RONALDO GOYANES, paisagista, fez fotos; DINAH GUIMARÃENS fez fotos e também levou a cabo o primeiro dos seus ABANDONOS, q consiste em abandonar em lugares públicos peças (objetos ritualísticos) de sua exposição experimental (feita em 78 no MAM) PROJETO PARA UM ESPAÇO CARIOCA: desta feita abandonou na PRAÇA COLÔNIA Z5 sobre um pedestal uma pomba-gira (ela deverá fornecer texto sobre o assunto); SONIA MIRANDA fez um video-tape q deverá ser continuado, e inaugurou também seus LANDSCAPES (ver fotos e texto anexos) em diferentes localidades do CAJU: consistem em telas de nylon brancas presas a sarrafos q são carregados ou fincados ao chão em combinações diversas; HÉLIO OITICICA, primeira versão de um programa-obra in progress DEVOLVER A TERRA À TERRA (ver fotos e texto anexos); TÂVINHO PAES, apropriações de objetos achados e um rápida performance poética no aterro de lixo do CAJU (O REI DA MAMONA); LYGIA PAPE, uma reexentagem fotográfica de um desenho de KLEE chamado ZEICHNUNG ZU "STERNBEHÄLTER" (DESENHO PARA O "CONTEMPLADOR DE ESTRELAS"); LUIS OTÁVIO PIMENTEL: a palavra INSEPULTÁVEL escrita como signo-palavra-poema sobre tábuas do piso de uma casa abandonada na mesma vila mencionada acima; JORGE "SWING" SALOMÃO fez um poster-estandarte com as palavras CAJU KLEE e flechas, e também uma performance no aterro de lixo q consistiu de um texto poético q foi dito repetidamente enquanto desenrolava uma estrutura de cartões de cor justapostos (ver fotos e texto anexos) chamado UMA SANFONA COLORIDA PARA KLEE); ANDREAS VALENTIN fez fotos de todos esses acontecimentos.

Kleemania. Acontecimento Poético-Urbano. Rio de Janeiro. Dez. de 79. In: In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

Experiências urbanas: a impropriedade da arte pública

Ines Linke

A dimensão pública da arte tornou-se um debate central nas últimas décadas em muitas partes do mundo. Teóricos e críticos começaram a abordar a arte urbana e práticas artísticas que enfatizam situações que operam dentro da esfera social e analisar as diferentes estratégias com as quais artistas se relacionam com um contexto sócio-cultural específico. Mas há pouco ou nenhum consenso sobre uma definição de arte pública. Hoje, o termo é utilizado para referir-se tanto aos ornamentos e enfeites arquitetônicos, monumentos históricos e memoriais oficiais, as esculturas modernistas nos espaços urbanos, eventos comunitários, feiras de arte na rua, *cow parades*, projetos como o *ArteCidade* em São Paulo, como também as práticas dos *stickers* e graffiti. O que parece estar em jogo nas discussões são os diferentes aspectos que o termo arte pública pode assumir quando se considera o tema, processo, resultado, desafio ou o papel do Estado, das instituições governamentais e das políticas culturais, a especificidade do local, a participação do público e a recepção. Afinal, trata-se de qualquer manifestação artística no espaço externo, de uma arte para todos, de uma promoção de fins ideológicos ou de uma outra coisa? Como falar de arte pública hoje? Usando como exemplo o contexto do projeto *Lotes Vagos* serão tratados aqui diferentes noções de arte pública. O texto realiza um diálogo entre parâmetros pertencentes a diferentes períodos históricos e o projeto de arte urbana realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil. Esse diálogo estabelecerá uma relação entre as categorias de monumento, antimonumento, sítio de resistência e prática relacional.

Historicamente a arte pública sugere monumentos ou construções majestosas destinadas a transmitir a memória de um fato ou de uma pessoa notável. Esses monumentos, formas sólidas feitas de materiais duráveis, facilmente cuidadas e instaladas em espaços urbanos participaram num culto da memória e da permanência, na invenção de uma consciência coletiva e na construção do chamado espaço público. Monumentos eram relacionados ao discurso ideológico ou institucional e erguidos dentro dos critérios normativos vigentes da qualidade artística. Construídos, preservados e valorizados como fatores essenciais para a experiência de sítios, cidades, países eles eram reconhecidos socialmente como marcadores permanentes

da identidade local e nacional. Em sua volta criaram-se mitos culturais [artificiais] que tiveram efeitos sociais a médio e longo prazo[1].

Os monumentos no século XX extrapolaram a representação de fatos históricos e incluíram outras manifestações comumente chamadas de obras de arte. Conforme Aloïs Riegl, uma obra de arte abrange "toda obra tangível e visível, ou audível, que apresente valor artístico[2]". Assim, as obras são encenações do sujeito social e reflexo de fatores econômicos – o sítio principal da produção simbólica. Monumentos e obras de arte que expressam valores sociais denominados "públicos" são indivisíveis da esfera político-econômica. Eles produzem o real [reproduzindo os valores dos sistemas vigentes].

Nos grandes centros urbanos, os lotes vagos se apresentam como memoriais não-intencionais, advertências sobre o estado das coisas e alertas sobre o sentido da história. O vazio se apresenta em sua dimensão monumental. Qual "real" é evocado? Lara Almarcegui, no seu trabalho *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo* para a 27ª Bienal, cria uma reflexão sobre a ausência de uma intenção desses lugares e o projeto do abandono. Trata-se de uma coleção de anti-paisagens, de locais que situam-se fora do contexto da cidade cotidiana. No Brasil, os

1 "Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do home e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos)." (Riegl, 2006. p.43.)

2 Riegl, 2006, p.44.

lotes vagos são onipresentes nas grandes cidades. Na área metropolitana de Belo Horizonte existem aproximadamente 70.000 áreas desocupadas, vagas, abandonadas, residuais, cheios de lixo, cobertos de mato, terrenos com edificações inacabadas, ruínas ou casas desabadas. São lugares contraditórios considerando o grande número de moradores de rua, as reivindicações dos movimentos de moradia popular, dos sem-tetos e sem-terras. Os lotes vagos são monumentos da desigualdade social que nos remetem à origem da palavra privado [*privare* do latim: roubar]. São memórias das capitanias hereditárias, das cinco famílias que eram proprietários das terras do *Curral del Rei* onde hoje encontra-se a cidade de Belo Horizonte com mais de três milhões de habitantes, da herança pós-colonial e da legislação em defesa da propriedade privada. São áreas vagas, abandonadas ou inacabadas, sem nenhum valor artístico. Somente lotes urbanos com um cartaz no muro: *Lote vago: adequado para ocupação temporária*.

Os modernistas recusaram a longa tradição de monumentos artísticos ou cívicos e os valores artísticos vigentes. Na primeira metade do século XX, os atos transgressivos das vanguardas históricas anunciavam alternativas artísticas que prometeram destruir os fundamentos conservadores e produzir trabalhos fora da esfera da ideologia oficial. Os monumentos tradicionais continuaram a serem erguidos e obras continuaram a serem criadas, mas estabeleceu-se um sítio da contestação por meio do culto à autonomia do trabalho e da figura do artista. No lugar da permanência, pensou-se o trabalho como instrumento de mudança, encenação

das contradições sociais, dos pontos de vistas pessoais, como catalisador de transformação individual e coletiva e como crítica das representações sociais oficiais. Os praticantes da antiarte buscavam atacar ao sistema de valores em vigor, denunciar o mundo degradado e pretendiam desmascarar a política das representações oficiais e a determinação simbólica dos mitos culturais.

Criaram-se estratégias contra a hegemonia das representações e a comodificação cultural. Segundo Hal Foster, essas estratégias recusaram unir o imaginário e o simbólico para evocar a condição do sublime e provocaram o retorno aos encontros traumáticos. Procura-se o real "atrás das aparências", questionando os valores da representação e criticando sua ordem simbólica. Ao contrário dos monumentos feitos pelo poder público para estabelecer domínio por meio da construção simbólica, a política do sujeito autônomo, na sua forma mais radical, visava criar um espaço para o real e para os verdadeiros interesses pessoais, para o fim das práticas artísticas e o início do exercício da vida. Os experimentos das vanguardas históricas não obtiveram uma grande recepção do público geral e nem o efeito emancipatório desejado, mas criaram uma ideologia da experiência imediata em nome da união entre arte e vida. Também não obtiveram sucesso em coletivizar a produção cultural e fracassaram em destruir as categorias tradicionais da arte e fundir a transgressão estética com a revolução social.

Lotes vagos destacam-se do seu entorno, do tecido urbano planejado e dos espaços inseridos na vida cotidiana. Não fazem parte da rotina do dia-a dia e da experiência da cidade ou da formação da identidade. Lotes baldios parecem ser lugares sem nenhuma importância histórica ou com nenhum apelo monumental. São lugares ordinários, invisíveis. O ato de atribuir um valor estético ou um valor de uso a esses espaços vagos torna esses espaços visíveis. O projeto *Lotes vagos*[3] inspirou-se na coexistência entre cidade formal e informal observada nas regiões periféricas das cidades brasileiras e no urbanismo espontâneo das favelas. Sua proposta inicial remete os jardins de Epicuro e as iniciativas de sustentabilidade e uso coletivo de bens públicos dos terrenos vagos da Alemanha pós-guerra, onde os lotes foram subdivididos em pequenas parcelas[4] que eram alugados por preços simbólicos e cultivados como jardins nutritivos dentro do perímetro urbano. Uma ocupação coletiva de espaços vagos forma áreas onde as noções entre o público e o privado são desestabilizadas.

Os cartazes afixados nos muros de lotes em diversos bairros de Belo Horizonte divulgam uma idéia e chamam as pessoas para projetar-se no lote, para sair das suas casas e para ocupar os espaços vazios; para praticar ações no lote ao lado da sua casa, enfrente ao seu prédio ou perto do trabalho ou da escola. Essas apropriações se apresentam como anti-obras; são pequenas expansões do cotidiano, idéias, impulsos, situações vivenciais, que reinventam as rotinas do dia-a-dia, os comportamentos das pessoas na cidade [e também o valor do objeto

3 O projeto foi idealizado por Louise Ganz e Breno Silva em 2004.

4 Os *Schrebergärten*, utilizados para o plantio e para o descanso, existem até hoje em muitas cidades alemãs.

ou da obra de arte e dos belos monumentos históricos].

A crise dos modelos utópicos da arte e do funcionalismo da arquitetura gerou a necessidade da revisão das práticas modernistas. Nos anos 50, estratégias artísticas incorporaram a experiência subjetiva urbana em que o corpo se tornou um paradigma da participação estética. Nas derivas e psico-geografias, os integrantes da Internacional Situacionista perseguiram uma relação entre um olhar ativo, o corpo e os lugares da cidade. Visava-se criar situações no espaço urbano para liberar e desenvolver a criatividade das pessoas, estratégias e técnicas para uma nova percepção do contexto urbano que reconciliaria o sujeito, os objetos e lugares. Queria-se recuperar um valor utilitário na cidade despersonalizada. Os procedimentos da deriva e da psico-geografia foram desenvolvidos como pontos de partidas possíveis para a superação da alienação e da passividade do sujeito permitindo a reconstrução da cidade por meio das percepções e usos individuais. Para os Situacionistas a humanização da cidade e a formação de subjetividades dependiam da reinvenção dos espaços públicos, das praças, das ruas e das áreas vazias. Também no Brasil, as áreas abertas e espaços públicos eram vistos como lugares para praticar a espontaneidade, para expressar-se, para unir as pessoas em torno de uma experiência real onde poderia se viver a liberdade espontaneamente e ativar a percepção em um nível fenomenológico. Recuperar uma espontaneidade perdida era considerado ser capaz de ativar a cidade e viver a verdadeira vida em que os sujeitos passivos seriam transformados em participantes ativos. A idéia da liberdade do sujeito e a valorização

da espontaneidade e da presença refletem as ambições dos movimentos das neovanguardas. Criaram-se gestos instantâneos, situações precárias e efêmeras. Usaram-se as paisagens e os elementos urbanos como suporte das experiências estéticas, como lugares capazes de provocar simultaneamente estruturas perceptivas e imaginativas.

Nos anos 60 as neovanguardas elaboraram as questões das vanguardas cientes dos seus problemas [ideologia do progresso, hermetismo elitista, presunção de originalidade e exclusividade histórica, apropriação da indústria cultural, etc.] e transformaram a indiferença estética das vanguardas históricas [antiestética] em um novo sistema de valores artísticos; as experiências investigam os parâmetros perceptuais, cognitivos, estruturais e discursivos vigentes e retomaram o fracasso de significação das vanguardas históricas para elaborarem suas possibilidades enunciativas contra a situação política. Na tentativa de restaurar a integridade radical do discurso [*conceptual art*], a ideologia da experiência imediata foi agregada a uma consciência sócio-politica do contexto histórico. Dessa forma recusou-se a falta de contexto presente da maioria das obras vanguardistas e o não-enquadramento dos seus atos. Re-posicionou-se os trabalhos de arte dentro do presente, porém recusando a idéia da arte pura e a idéia de um futuro utópico. O interesse em processos da *body art, performance, do site-specific* enfatizaram a presença capaz de produzir uma situação real, mas também a presença que suspende o aqui e agora da realidade existente.

Os artistas neoconcretos transformaram a discussão racionalista do construtivismo para reinventar a relação entre a pessoa e o seu contexto em termos fenomenológicos. Como os Situacionistas, eles buscaram a reconciliação entre pessoas e seu habitat; a esfera pública era vista como um complexo campo de interesses individuais, um campo de guerra contra a ditadura e a repressão policial que era uma cena constante nas cidades brasileiras. Criaram-se trincheiras, lugares de resistência, refúgios. Arte num processo de crítica social, uma ação política capaz de revelar, atacar e destruir. Estabeleceu-se um sitio de resistência, um estado de liberdade e experimentação.

Para Hélio Oiticica, o espaço vivido e a atividade estética estavam ligados ao ambiente urbano. Os *Penetráveis* de Oiticica transformam o espaço plástico de seus trabalhos anteriores5 em um ambiente a ser experimentado. Os ambientes de Oiticica são espaços virtuais que simulam espaços públicos e jardins. Inserindo-se neles o espectador experimenta a relação entre homem e o mundo. Entra-se em uma situação ambiental, na qual a ordem ainda não tinha sido instalada e as coisas surgiam de acordo com a necessidade criativa das pessoas envolvidas. Isso permite que o espectador improvise e descobre seus limites e desejos. Para Oiticica, ser um sujeito significa assumir a falta de um lugar social e encontrar sua posição marginal. Vistos dessa maneira suas manifestações ambientais eram lugares de transgressão

5 Invenções e Núcleos.

nas quais os sinais de utopias se materializavam6, de gestos instantâneos, de acontecimentos, de experiências incondicionadas. A reinvenção de um momento vivido.

Um acontecimento paradigmático da arte Brasileira no contexto das neovanguardas e da aproximação entre arte política e urbanismo foi o evento *Do corpo à terra*, que teve lugar em 1970 no Parque Municipal, nas ruas e em outras áreas urbanas de Belo Horizonte. Devido à situação política dos anos 1960 e 70 os artistas relacionaram questões da arte conceitual, de *happenings*, *land art* ao mesmo tempo em que criaram metáforas de liberdade por meio de experimentações físicas do corpo e situações participativas e, em outros casos, praticaram arte de guerrilha7. Os artistas lidaram com as questões políticas em obras como *Monumento a Tiradentes* e *Trouxas ensangüentadas*, entre outras. Em *Monumento a Tiradentes* Cildo Meireles queimou galinhas amarradas em volta de um totem-monumento em protesto à construção de uma imagem de um passado heróico e dos homicídios políticos praticados pela ditadura militar. Na mesma coletiva, sem deixar explicito que se tratava de uma intervenção artística, Arthur Barrio jogou 14 trouxas de carne, ossos e sangue no rio Arrudas, o rio/esgoto da cidade, lembrando os desaparecimentos de pessoas. As ações no contexto *Do corpo à terra* tiveram um apelo político, eles comentaram e encenaram os assassinatos do regime militar e os grupos de extermínio. *Do corpo à terra* foi uma manifestação que incorporou aspectos geográficos, ecológicos, urbanísticos, políticos e históricos. Era um evento composto por ações que visavam desorganizar e desestabilizar o sistema totalitário, deslocando as ações condicionadas da vida cotidiana e criando desordem. O aspecto experimental do evento e da arte brasileira dos anos 60/70 era uma combinação perturbadora de arte e política que justapos o primitivo, a nostalgia, o moderno, o nacional e o internacional. Praticou-se uma síntese antropofágica do presente usando uma mistura de alegoria e ironia para praticar um ato político de critica social.

A ideologia da experiência imediata das vanguardas históricas e a dimensão enunciativa dos trabalhos neovanguardistas não aboliram as identidades tradicionais da arte, mas testaram formatos, molduras e sistemas da experiência estética. No lugar da reconciliação romântica entre arte e vida parece que se optou por continuar a explorar e denunciar os limites da arte para produzir alguma coisa que podemos chamar de vida. A arte pública poderia ser percebida como uma experiência coletiva que nega a autonomia e a auto-expressão do artista. Vivenciam-se situações ou momentos de arte em conjunto, dentro de um contexto maior. Os trabalhos situam-se dentro do mundo de objetos reais que são definidos em termos do lugar de inserção e o tempo de relação. Eles acontecem na interface física com o exterior e com o espaço mental de cada espectador. Em 1964 Harold Rosenberg inventa o termo 'objeto ansioso' para referir-se a trabalhos que parecem minar seu próprio estatuto de arte para perturbar a percepção visual convencional.

6 FAVARETTO, 1992, p.121.
7 Termo escolhido por Frederico de Morais para referir-se à alguns trabalhos do evento.

Depois de perturbar a visualidade convencional da cidade por meio da ocupação inusitada, qual é a imagem que se gostaria colocar no lugar dos lotes vagos? É interessante estabilizar esta visão? Como criar "ações ansiosas" que perpetuam ou prolongam a desestabilização entre o privado e o público?

O projeto *Lotes vagos: ação coletiva de ocupação experimental* transformou lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários em Belo Horizonte, Minas Gerais (2006) e em Fortaleza, Ceará (2008) e resultou no documentário *Metros quadrados* (2006). No projeto os proprietários emprestaram lotes para a execução de diferentes ações que eram concebidas a partir de discussões entre arquitetos e artistas sobre vago, propriedade e sustentabilidade. O desenvolvimento das propostas dependia de diálogos e negociações em diversas instâncias envolvendo diferentes pessoas no planejamento e na implementação dos projetos. Algumas propostas tinham em vista a permanência e integração da comunidade local e outros a intervenção e interrupção da vida cotidiana. Reativou-se um tipo de atitude e atenção infantil, uma espontaneidade ou um espaço para a projeção de desejos ou de uma lembrança agradável. As maneiras de organizar essas experiências passaram por diferentes instâncias informativas, negociação, conversas e momentos de justificativas. O projeto convidava ao diálogo, a uma proposição aberta, a construir uma visibilidade ou um uso. O espectador era chamado a participar de uma ruptura na ordem do visível e do pensável, do realizável e a re-visitar seu próprio comportamento. Os artistas e arquitetos propuseram uma idéia que foi desenvolvida em conjunto com proprietários, moradores, comunidade, transeuntes, vizinhos, etc. As pessoas eram chamadas para inventar práticas que ainda não existiam e projetar suas idéias, vontades e esperanças.

Nos anos 60 e 70, os artistas incorporaram elementos e dinâmicas urbanas. Práticas artísticas eram baseadas na combinação de partes heterogêneas e na interação de pessoas. A participação era vista não somente como processo de criação, mas também como resultado. Arte como encontro entre pessoas, engajadas em diálogo. Criaram-se discursos que substituíram o aspecto revolucionário e a atitude de confronto das manifestações anteriores por uma idéia de uma convivência benigna e harmoniosa das diferenças. Termos como *escultura social* e *estética relacional* refletem em uma concepção contemporânea de arte pública. Processos dialógicos que valorizam as questões éticas, a coletividade, a participação ativa e, em alguns casos, a anulação do artista. A idéia da *estética relacional*, criada por Nicolas Bourriaud, coloca a distância ou proximidade entre o artista, o observador e o trabalho artístico no centro das atividades. Na criação coletiva, artistas e espectadores respondem aos estímulos que provém da percepção do entorno em relação ao próprio corpo. A partir dessa experiência corporal individual-coletiva estabelece-se um sentido que provém das possibilidades de afectar e ser afectado. Através da percepção sensível das coisas e do ato como potencial de diferenciação e de invenção interfere-se no sistema vigente, nas formas constituídas e representações esta-

belecidas. As práticas da experimentação e da conscientização do exterior criam um mundo em obra.

O projeto *Lotes Vagos* permite formas de utilização ou ocupação temporária de espaços urbanos por meio de processos dialógicos. São revelados conflitos que permeiam as relações entre o público e o privado. Conflitos que muitas vezes geram ações e ocupações inusitadas como uma praia no centro de Belo Horizonte ou redes de descanso no centro comercial de Fortaleza. A aparição de ocupações transitórias na cidade promovem uma discussão sobre as várias facetas da esfera pública. Arte pública neste contexto se manifesta como urbanismo provisório que amplia a cidade em suas dimensões físicas e estruturas imaginárias. O projeto *Lotes Vagos* cria transgressões no cotidiano, comportamentos impróprios e possibilidades de interação entre grupos locais heterogêneos. Apoiado em diferentes sujeitos forma-se uma nova cena local durante o desenvolvimento de uma proposição ou a implementação de uma ação em conjunto. As ações são resultados das demandas e desejos dos habitantes, apoiados pelo capital cultural e simbólico dos artistas.

A ordem ambiental das ocupações acontece no domínio da experiência cotidiana, criando um estado de invenção. O corpo é convidado a uma postura ativa, não-estática e propositiva. Uma postura ativa em relação à construção de espaços possibilita estar consciente, criticar a situação presente e pensar em outras maneiras de se viver. As derivas, as intervenções e os deslocamentos contribuem para promover, segundo Jacques Rancière, uma ação política pelo

deslizamento da norma hegemônica. Um exercício contra as representações fixas e repetições; ao se transformar em praticante a pessoa afirma o lugar singular que ocupa no mundo. A colaboração entre as diferentes pessoas envolvidas depende da ativação recíproca e da interação do espaço físico e do espaço imaginário. Os lotes se transformam em lugares reais e imaginários8 e são capazes de simultaneamente ser material simbólico e real construído. Para Rancière a formação de uma comunidade política é baseada no encontro discordante de percepções individuais. A arte, como incentivadora da multiplicidade de manifestações e interesses permite as colisões das diferenças. A maioria das ações nos lotes é a inscrição dessas relações conflituosas que resultam em um evento antagônico, deslocando as rotinas cotidianas. A imprecisão das propostas permite a projeção de desejos e convida ao comportamento que transgride a propriedade privada. A ocupação coletiva de uma propriedade particular é uma profanação do capitalismo.

As situações instauradas nos lotes trouxeram algo de precário, de frágil e aberto que permitia a possibilidade de colaboração e de reinvenção da situação a todo instante a partir de um deslocamento de uma relação familiar com a imagem da cidade. A não-predeterminação das relações resultou em uma autonomia da ação possibilitando que cada pessoa participasse da construção da proposta. O envolvimento das pessoas na ação aboliu a divisão entre artista e espectador; criou-se uma instância pertencente a todos, à coletividade composta por indivíduos em volta do interesse de ocupar o lote.

Em vez de afirmar um lugar fixo, um lugar comum, transforma-se o espaço ocioso em um palco dos processos do cotidiano e das práticas sociais. Uma forma de teatralidade dos *outros espaços* de Foucault, heterotopias que participam em discussões políticas ao levantarem perguntas sobre como as pessoas lidam com os espaços da cidade e como se produz realidade. A teatralidade dos lugares outros, estruturas dialógicas e encontros como possibilidades de resistência ao isolamento, ao capitalismo e ao esvaziamento da vida contemporânea, como uma rede de sites reservados para a projeção do sujeito e do encontro. Lugares vivos, imersos numa rede de conexões em constante movimento. Arte pública como conjunto de proposições que formam essa rede e constroem essa série de relações e esses espaços instáveis do encontro.

Os conceitos históricos da arte pública continuam presentes na arte hoje. A proliferação do termo e seus significados nos séculos XX e XXI apontam que o aspecto público é um elemento constitutivo para as práticas artísticas considerando a sua idealização, materialização, localização, temporalidade e recepção. Os diversos registros históricos da dimensão pública da arte criaram parâmetros para as manifestações artísticas contemporâneas e continuam relevantes para discutir as manifestações da arte urbana e a busca do individuo e do coletivo por afirmação no espaço social.

8 BACHMANN-MEDICK, 2006, p. 62.

O monumento persiste em termos de escala, permanência e estabilidade. Mas o espaço público não é mais visto como uma categoria fixa, que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional de espaços desiguais, heterotópicos. O projeto *Lotes Vagos* lida com o lote como heterotopia, presente por meio da ocupação coletiva. As ações, em vez de comemorar ou rememorar o passado, reagem à falta, às necessidades e à escassez. A cidade é vista como espaço da alteridade, no qual a arte e o urbanismo participam na formação do corpo social ou de estratégias de sobrevivência.

O antimonumento como lugar do protesto, sítio de resistência e do desafio das estruturas de poder existentes e na forma de ativismo político continua presente. Os cartazes nos muros e as ações criadas perturbaram a percepção da propriedade privada, remetendo à resistência ao poder político autoritário dos anos 60 e 70 e ao aspecto efêmero. A idéia de instabilidade dos trabalhos intervencionistas valoriza um estado ambíguo que desnorteia a ordem convencional das coisas. Pratica-se a permanência do inacabado, do instável como dimensão pública, não uma propaganda autoritária ou uma hegemonia benigna de um grande evento alegre. As ações se localizam entre uma imagem de sociabilidade coletiva e uma espacialização da fronteira de uma brecha entre o privado e o publico. Não se tratam de modelos de uma harmonia preconcebida; são lugares vivos, uma ação para construir um presente e inventar um futuro.

Os centros urbanos são ambientes onde diálogos, convivência, direito a cidade e lazer tornaram-se palavras de ordem, mas muitas vezes não são praticados. Pensar o diálogo como arte pública é possível devido à crescente separação dos diferentes domínios sociais e uma eliminação de encontros ou confrontos. Desta forma, terrenos baldios e esforços coletivos de arte são uns dos lugares, como praças, feiras, igrejas e praias, onde as pessoas podem se encontrar. Não se trata em abolir as diferenças, mas perceber as desigualdades. As práticas relacionais e colaborações estratégicas com diferentes pessoas e grupos sociais criam movimentos que valorizam idéias alternativas de uma concepção utópica. Confronta-se a arte com sua própria contradição; por um lado a crítica dos problemas existentes e deficiências que resultam do desenvolvimento desenfreado das cidades contemporâneas [empobrecimento, desigualdade social, poluição, violência, corrupção, exploração, trafico de drogas] e, por outro, a esperança e a promessa de um futuro melhor ou possibilidade de realidades urbanas paralelas. As ações, alem de falar do abandono, da exclusão e da flata de acesso, indicam a importância da contribuição individual para a cidade presente e a cidade futura por meio de uma situação imprópria – o uso coletivo de uma propriedade privada.

As proposições artísticas são intervenções no tecido urbano que indicam locais de transgressão. Essas pequenas profanações projetam sinais de utopia, possibilidades fictícias, resistência ao isolamento e ao fracasso no plano individual. Inventam-se outros espaços, redes de pontos de intersecções não-homogêneos, lugares especializados e reservados para a projeção do sujeito. O projeto *Lotes vagos* permite as construções de espaços que confrontam os

artistas e público/participante com um campo vivencial que não predetermina as relações, mas estabelece uma dinâmica para a produção de identidade, em vez de um marcador de identidade. Colocando a arte pública nesse âmbito capaz de fornecer as condições da prática social, podemos perceber as práticas artísticas como eventos [de arte pública] que são marcados pela abertura e mudança, em vez da limitação e permanência.

BIBLIOGRAFIA

ALMARCEGUI, Lara. *Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção de espaços vazios mais interessantes da cidade*. Católogo de exposição, 27ª Bienal de São Paulo: Agosto, 2006.

BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 2006.

BRÜGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANÇADO, Wellington. MARQUEZ, Renata. CAMPOS, Alexandre. TEIXEIRA, Carlos. (org.) *Espaços colaterais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas/ICC, 2008.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FOSTER, Hal. *Recodings: arte, spectacle, cultural politics*. New York: New Press, 1999.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT, Press1996.

GANZ, Louise. SILVA, Breno. (org.) *Lotes vagos- ocupações experimentais*. Belo Horizonte: Instituto cidades criativas/ICC, 2009.

MELENDI, Maria Angélica. "Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Palavra e imagem: memória e Escritura. Chapecó: Argos, 2006. p.227-240.

OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia, Editora da UCG, 2006.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Las nuevas ropas del emperador. Un arte para la "vida desnuda"

Paula Fleisner

Para Ariel que con sus andrajosas ropas de artista
me permitió acceder al punto de vista del niño.

Uno de los múltiples modos de pensar los vínculos entre arte y política en la Modernidad es aquel que intenta mostrar la relación entre la «autonomización» de la esfera del arte –y por consiguiente del discurso filosófico que la estudia, la estética- y la construcción metafísica de un sujeto cuyo correlato político será el individuo-ciudadano. Ciertamente, autores como Paul de Man o Terry Eagleton han intentado pensar el modo en que la categoría filosófica de «estética» es la que provee en sistemas como los de Kant o Hegel un principio de articulación para una subjetividad irreparablemente escindida. De este modo, la estética como disciplina filosófica ofrecería la posibilidad de volver a pensar en el interior del individuo lo que, dicho cartesianamente, podría llamarse un ámbito de reunión entre el cuerpo y el alma.

Esta mirada crítica sobre la "ideología" implícita en el doble proceso de surgimiento de la estética y autonomización de la esfera del arte, ofrece, así, una explicación posible de los pliegues que fue adoptando la relación de "cohesión originaria" entre arte y política sentenciada ya desde los orígenes del pensamiento occidental por Pláton y Aristóteles.1 Lejos de tratarse de esferas separadas que eventualmente pueden acercarse en determinadas coyunturas, arte y política, estética y filosofía política se complementan en la búsqueda de modelos posibles de sociabilidad.

Teniendo en cuenta la relación intrínseca entre arte, estética y política que esta perspectiva explora de un modo fecundo, es posible decir, no obstante, que la creciente importancia del concepto filosófico de «vida» paralela al declinar del concepto de «sujeto» a lo largo del siglo XX, nos exije una nueva mirada sobre la cuestión. Ya a comienzos del siglo pasado, con las llamadas "filosofías de la vida" primero y luego con el auge -aún actual entre nosotros- de

1 Cfr. G. Agamben, "Programa para una revista" en *Infancia e historia*, op.cit., p. 149.

los estudios sobre biopolítica, una nueva relación entre arte y política se vislumbra. En efecto, ¿qué sucede cuando el arte no es producido por "sujetos" para ser consumido por "sujetos" sino que toda la línea que va desde el creador hasta el espectador está atravesada por la vida biológica, por la "vida desnuda"?

El proyecto moderno de mantener unidos (pero distinguidos) dentro de ese artefacto llamado «hombre», el bíos (la vida cualificada) y la zoé (la vida natural) a través de la estética, ha fracasado. La obra de arte ya no es el testimonio más perfecto de que el sujeto ha conquistado su autonomía, sino, en todo caso, uno de los lugares en el que se evidencia su radical escisión.¿Qué sucede cuando el arte -habiendo asumido como propia la crítica a la centralidad de la subjetividad- deja de ser un dominio del sujeto, para el sujeto? En la época en la que el estado ha tomado a su cargo el control de la biológica del hombre, según la famosa sentencia foucaultiana, ¿qué nos proponen ciertas prácticas artísticas al exhibir excrementos, sangre, semen, orina, pus, secreciones y todo tipo de «desechos biológicos» propios? ¿Significa esta supremacía del cuerpo, esta exaltación de sus funciones naturales un paso hacia adelante en la emancipación de los cuerpos? ¿Se trata de una celebración alegre de la insumisión, la espontaneidad, la revuelta? ¿Cuál es el lugar del llamado "arte abyecto" entre los dispositivos biopolíticos? ¿Qué significa su conversión en "arte oficial", su institucionalización, su conversión en "la nueva religión alternativa para ateos"2?

Me propongo examinar aquí algunas derivas del arte actual que, deudor de las vanguardias, se presenta como un movimiento crítico y liberador de las vestiduras de un «arte aurático» a través de la exaltación de la «vida desnuda» que funciona al modo de un nuevo ropaje, grandilocuente y revulsivo, supuestamente comprensible sólo "para iniciados".

BIOPOLÍTICA Y VIDA DESNUDA, EL NUEVO CONTEXTO DEL ARTE

Entre los intentos de considerar el arte actual desde una perspectiva biopolítica se destacan, entre otros, los trabajos de Jean Clair y de Rodrigo Zúñiga.3 En su libro De inmundo (2004), Jean Clair analiza, no sin cierta indignación, la fascinación del arte actual por la carne, los humores corporales, la abyección y toda la "ritualidad de una fisiología desnuda".Arriesgando una especie de hipótesis política, Clair señala: "todo ocurre como si, de la exposición de estos cuerpos entregados al horror, otro cuerpo, el social, sacase una necesidad y, quizás, las

2 Cfr. S. Thorton, *Siete días en el mundo del arte*, op.cit., p. 12. Este libro nos ofrece un análisis no suficientemente crítico pero sí muy descriptivo del lugar privilegiado del arte contemporáneo entre los bienes de consumo de lujo entre las clases acomodadas de Europa y Estados Unidos. Aunque la presentación del multimillonario negocio del arte se haya visto modificado por la crisis del 2008, la caracterización de este mundo de consumo como una congregación eclasiástica secularizada parece muy acertada aún.

3 Tomo en consideración las investigaciones de estos dos autores que, tratándose en un caso de un renombrado investigador francés (Clair) y en el otro de un estudioso chileno (Zúñiga), permiten plantear un estado de la cuestión que amplíe la reflexión a una situación del arte que excede el ámbito europeo y norteamericano.

condiciones mismas de su cohesión, todo ocurre como si la unidad del *socius*, antiguamente asumida por lo religioso y lo político,[...] encontrara su cimiento en la manifestación pública de una escatología aceptada y celebrada."4 De este modo, aunque sin mayores precisiones conceptuales, se presenta el arte abyecto como una producción específicamente biopolítica que establece la autoridad de un poder sobre los cuerpos desnudos. No obstante esta indicación política es lentamente solapada a lo largo del libro por una explicación de orden más antropológico y psicoanalítico que buscará, a través de la ambigüedad de la noción de lo sagrado y la distinción freudiana del erotismo anal y el erotismo genital, definir esta compulsión por lo inmundo en términos de retorno al infantilismo de la humanidad.

En los tres ensayos reunidos bajo el nombre de *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*, Rodrigo Zúñiga también se pregunta por la dimensión biopolítica del arte contemporáno analizando tres cuestiones. En primer lugar, análiza la obra Self de Marc Quinn, donde se exhibe la escultura de su rostro hecha con su propia sangre congelada, y que le parece a Zúñiga un "testimonio […] de las transformaciones de lo humano en las que el capitalismo se consolidó como gestión distributiva de lo viviente"5. En segundo lugar, ofrece una mirada crítica sobre la "estética relacional", cuya propuesta de devolver al arte su relación con la comunidad, en términos de una resistencia para el surgimiento de nuevas formas de subjetividad, le parece inviable ya que: "pone en evidencia las dificultades endémicas que entraña la obsesión moderna por la potencia política del arte"6. Y, en tercer lugar, análiza las prácticas performáticas de Santiago Sierra, quien convierte a los cuerpos participantes de sus performances en fuerza operativa, es decir, dispone al modo de un soberano de los cuerpos vivientes, a través de una contratación en obvias condiciones de explotación; y todo ello en nombre de un "rupturismo cínico y desencantado". Este libro aborda de un modo más directo la cuestión política implícita en el arte actual, pero lo hace, por un lado, suponiendo que precisamente es allí donde reside su falla: el arte contemporáneo debe, para Zúñiga, dejar de obsesionarse por "el vínculo comunitario" y, por otro, reduciendo la biopolítica a "un contexto cultural y social", una especie de clima de época más o menos general.

Si Clair parecía quedar atrapado, al menos por momentos, en una retórica indignada y escandalizada que se erige contra las vanguardias en nombre de algún tipo de "utopía" ilustrada del arte, Zúñiga parecería asumir una perspectiva escéptica para la cual la cohesión entre arte y política ya no es evidente. En ambos casos, además, un recurso a categorías psicoanalíticas (lo Real y lo simbólico, el tabú, etc.) es el que permite en definitiva explicar la obsesión escatológica de los artistas de hoy.

Pero ¿es esta la única manera de entender la compulsión del arte por hacer hablar los cuerpos hasta arrancarles el secreto último de nuestra esencia? ¿Se podría, acaso, preguntar

4 J. Clair, *De inmundo*, op.cit., pp. 25-26.
5 R. Zúñiga, *La demarcación de los cuerpos*,op. cit. , p. 40.
6 *Ibidem*, p. 45.

acerca del arte actual desde la perspectiva del niño en el cuento de Andersen, es decir, preguntar inocentemente por la desnudez frente al pomposo desfile de un emperador desnudo, aún a riesgo de ser un estúpido? Asumiendo la necesaria cohesión entre arte y política ¿cómo podría entenderse el destino biopolítico del arte?

Como es sabido, el término "biopolítica" ha sido usado en diversos sentidos y ha sido reapropiado en la actualidad por numerosos filósofos. Brevemente, en la línea foucaltiana que Agamben, entre otros, suscribe, "biopolítica" no designa el uso de un modelo biológico para pensar la política, sino una forma de ejercicio del poder cuyo objetivo es el cuerpo viviente de la especie y del individuo humanos, el modo en que la política se ocupa de la vida biológica del hombre. Así, la biopolítica refiere tanto la manera en que la política es determinada por la vida, como aquella en que la política penetra, determina y administra la vida. El "dispositivo biopolítico" es una técnica que aparece en la Modernidad junto a las tecnologías disciplinarias. Disciplina y biopolítica son dos modalidades del ejercicio de un poder que se organizó en torno a la vida biológica y se ejerció sobre el hombre tomado como ser viviente en las sociedades modernas de normalización. Mientras el poder disciplinario tiene como objetivo el cuerpo individual, a través de procedimientos de adiestramiento y control, la biopolítica es una técnica no-disciplinaria que no se dirige al cuerpo del individuo, sino al cuerpo múltiple de la especie, dice Foucault. Agamben, por su parte, "completa" esta hipótesis sobre la politización de la vida natural del hombre mostrando, por un lado, el funcionamiento de un antiguo mecanismo de exclusión implicadora a través del cual la vida biológica se relaciona con la vida política, o, dicho con terminología aristotélica, el simple vivir queda implicado en el vivir bien. Por otro lado, investiga el "punto oculto" en el que confluyen el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder. Este sombrío punto de conexión entre uno y otro será ni más ni menos que la "vida desnuda", esa bloss Leben que Benjamin señala como portadora del nexo entre violencia y derecho o, en su formulación más famosa, la vida del homo sacer a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable. Y, finalmente, vincula la centralidad de la vida biológica en la Modernidad, advertida tanto por Foucault como por Arendt, al fenómeno del totalitarismo y a la estructura de los campos de concentración, y mostrando que es el campo de concentración –y no la ciudad- el "espacio político de la modernidad" en el momento en que el Estado asume directamente como su función propia el cuidado de la vida biológica de los individuos.[7]

Este es el marco a partir del cual querría entonces revisitar algunos ejemplos del arte contemporáneo. Es decir, desde esta perspectiva genealógica que, lejos de pensar la vida desnuda como un dato natural, último e irreductible al cual el artista se retrotraería para acceder a un estadio primitivo de la civilización, la piensa como "vida desnudada", es decir, como el resultado de una producción de poder específica uno de cuyos dispositivos fundamentales

7 Cfr. G. Agamben , Homo sacer I, il potere sovrano e la nuda vita, op.cit.

es el arte que, estetizando el detritus, transforma en un objeto de goce y hasta de veneración aquello en lo que el poder nos ha convertido para controlarnos: nuestra fisiología torturada, mutilada, retorcida hasta la lograr la confesión más pura y obscena.

IRONÍA DEL DISPOSITIVO: LA MIERDA COMO ESENCIA ÚLTIMA

Enumeremos entonces algunos ejemplos. El uso de heces como material primario de la expresión artística no es una novedad reciente. En efecto, puede reconstruirse, como lo hace Clair, una larga historia desde la hoy clásica "Merde d'artista" de Piero Manzoni: noventa latas que conservan excrementos del artista vendidas inicialmente según su peso en oro; Otto Mühl y sus seguidores que se entregan a rituales de autoflagelación, ingesta de excrementos y de orina en nombre de la liberación de una sexualidad más plena a la Reich: "Masacrar humanos no debe seguir siendo un monopolio del Estado", declara Mühl buscando escandalizarnos; el "Autorretrato con mierda" y las diversas fotografías de David Nebreda, acaso la más perfecta construcción -lista para su consumo- del "artista-loco en busca de su sanación a través del arte" que haya en la actualidad; "Cloaca" (2000), de Wim Delvoye, la instalación de una enorme máquina fabricadora de mierda que simula el funcionamiento del sistema digestivo humano; "Shit" (2008), la reciente exposición de Andrés Serrano que exhibe sesenta y siete enormes fotografías en primer plano de mierda propia y de distintos animales, realizada con la intención de "provocarse incluso a sí mismo" y para mostrar la "belleza incluso en lo más asqueroso".

Todos estos artistas entregados al ritual de quitar una confesión íntima y "verdadera" a los cuerpos a través de la exhibición de las heces, parecen estar atrapados en la lógica irónica de los dispositivos anátomopolítico y biopolítico. Es decir, instalando la mierda en el lugar de la esencia eternamente escondida que debe al fin ser liberada, en el lugar del espejo fiel que nos dice, sin tapujos, cruelmente, quienes somos, el arte abyecto es absolutamente funcional al dispositivo biopolítico, entendido como aquella "red que se establece entre un conjunto heterogéneo de discursos, instituciones, medidas administrativas, proposiciones filosóficas y científicas, etc., con la función eminentemente estratégica de manipular las relaciones de poder".8 Así como, según dice Foucault, el dispositivo de sexualidad astutamente ha logrado someternos a la "austera monarquía del sexo", destinándonos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas" prometiendo una liberación imposible9; el arte abyecto funciona produciendo obras que construyen el nuevo mito de la esencia escatológica de lo humano, sometiéndonos a la "austera monarquía de las heces", y obligándonos a aceptar en ellas una forma de socialización que, lejos de ser nueva, es aquella en la que de hecho hemos sido instalados desde las políticas públicas. En efecto, estas obras

8 Según lo define G. Agamben en Che cos' è un dispositivo?, op.cit., p. 6.
9 M. Foucault, La voluntad de saber, op.cit., p. 194.

– fotos, documentos, restos conservados al modo de "pruebas" de vida o de muerte-, en nada se diferencian de los archivos biopolíticos de control policiales u hospitalarios más que en su presentación ritual en el quizás último contexto sacralizado de la actualidad: el museo o la galería de arte.

A comienzos de los '60 el performer Jean-Jacques Lebel prononciaba en el Instituto Di Tella de Buenos Aires una teoría escatológico-revolucionaria que podríamos quizás considerar como los principios básicos del arte abyecto: "el arte y la mierda están intrísecamente ligados. Militamos para que los artistas se conviertan en propietarios de sus medios de producción y circulación, es decir del esfínter".10 Frente a este discurso escandalizador de morales burguesas, podríamos acaso responder, inocentemente con la última frase de *La voluntad de saber*: "Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra «liberación »".[11]

EL ARTE COMO TESTIMONIO: DOS CUERPOS IGUALES NO SON EL MISMO CUERPO

El "caso" de David Nebreda parece haber despertado la curiosidad del discurso estético ávido de encontrar su propia justificación en este nuevo contexto. Sus fotografías, tomadas en el departamento de Madrid en el que se dice está encerrado hace unos veinte años después de haber abandonado la medicación psiquátrica por un diagnóstico de esquizofrenia, se ofrecen como un espectáculo sórdido y escandalizante para el pensamiento estético. Su cabeza enterrada bajo una montaña de excremento parece sucitar un silencio sacralizante y horrorizado. Su cuerpo caquéxico, desnudo, demacrado, mutilado con navajas, agujas, cuchillos o tijeras, nos espanta, nos deja sin palabras. Se ha llegado a decir que pese a ser omnívoro, "el arte contemporáneo no ha encontrado todavía la manera de digerir a este personaje". Y, no obstante, hablamos, consumimos, digerimos. Dijerimos un producto en su aspecto en nada distinto a los dibujos de Zoran Music, el pintor que dibuja lo que ve cuando es deportado en Dachau, precisamente en el "Anus Mundi", al decir habitual de los SS, quienes a su vez consideran a los deportados como "Dreck", montoncitos de mierda según un testimonio recogido en la película Shoah. Esos dibujos de trazos tan suaves y en papeles tan delgados que corren el riesgo de desaparecer, muestran cuerpos igualmente demacrados y desnudos, con los rostros retorcidos y los ojos desorbitados.

Pero entre las fotos de Nebreda y los dibujos de Music hay una diferencia fundamental: allí donde el cuerpo mancillado de Nebreda pareciera buscar la elucidación de lo esencial a través de la auto-negación, pareciera querer devolvernos a una vida desnuda torturada e informe anterior a toda forma posible, los cuerpos de Music no parecen desnudos, sino desvestidos, despojados de sus ropas por una maquinaria infernal de la que es posible suponer que, lejos

10 Citado en A. Longoni "La vuelta del happenista. Entrevista con Jean-Jacques Lebel", op.cit., p. 37.
11 M. Foucault, op.cit., p. 194.

de habernos liberado, hemos introyectado. Como dice Agamben en Homo Sacer I, "el campo es el nomos de la modernidad".

Así, frente a un arte que se entrega gustoso y sufriente a la producción del martirio biopolítico buscando una restitución a la condición primordial, una «apocatástasis», puede pensarse un arte que, por el contrario, en su mera condición de "testimonio", de "comentario perpetuo" denuncia los dispositivos de desnudización.12 ¿Es esto suficiente para la construcción de nuevas formas de socialización? Sin dudas no lo es, pero sí parece ser aún necesario un ejercicio negativo de denuncia, de comprensión, que el arte puede llevar a cabo. Si es que la política en Occidente se ha transformado, como quería Goebbels, en el arte de hacer posible lo imposible, nada menos ocioso que un arte que, sin hacerlo en nombre de ninguna nueva utopía de liberación, nos ayude a encontrar -nunca a digerir- los engranajes por los cuales aquello imposible -la gestión de la vida desnuda como tarea primordial del Estado- ha devenido necesario13.

12 Cfr. G. Agamben, Homo Sacer III, *Quel che resta d'Auschcwitz. L'archivio e il testimone*, op.cit.
13 M. Foucault: "Qu'est-ce la critique?,op.cit., p. 39.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G., *Che cos' è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

Agamben , G., *Homo sacer I, il potere sovrano e la nuda vita,* Torino, Einaudi, 1995.

Agamben, G., *Homo Sacer III, Quel che resta d'Auschcwitz. L'archivio e il testimone,* Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Agamben, G., "Programma per una rivista" en *Infancia e historiaInfanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

Clair, J., *De inmundo, Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy,* trad. de S. Espinosa, Madrid, Arena, 2007.

Clair, J., La barbarie ordinaria, Music en Dachau, trad. de G. López Gallego, Madrid, La balsa de Medusa, Machado Libros, 2007.

Foucault, M., "Qu'est-ce la critique? en *Bulletin de la Société française de philosophie*, Año 84, Nº 2, abril-junio 1990.

Foucault, M., *La voluntad de saber,(Historia de la sexualidad I),* trad. de U. Guiñazú, Buenos Aires, Siglo XXI, 1990.

Longoni, A., "La vuelta del happenista. Entrevista con Jean-Jacques Lebel", en *Ramona* 94, Buenos Aires, septiembre de 2009.pp. 37-44.

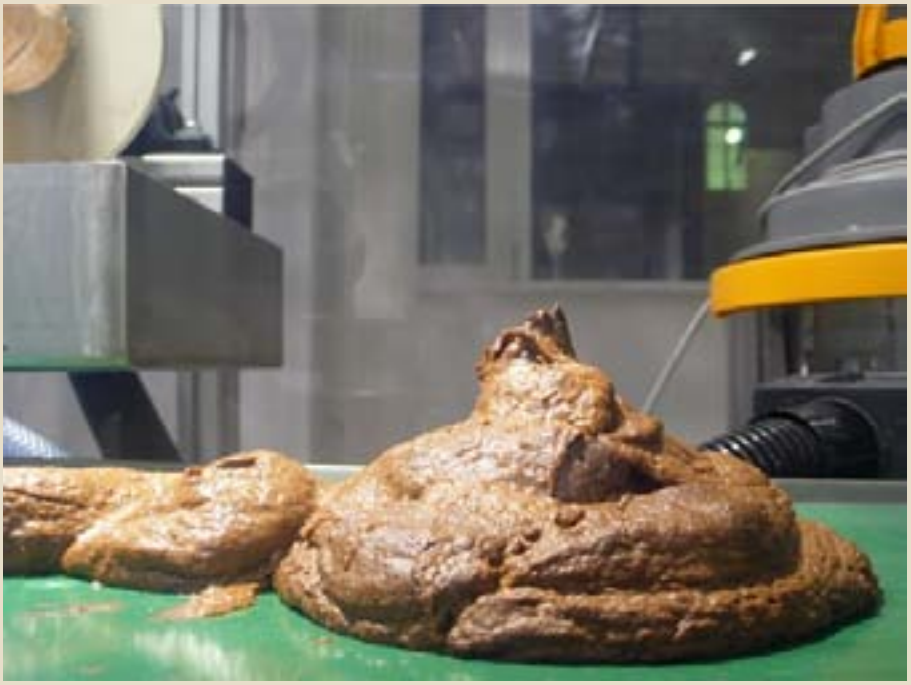
Thorton, S., *Siete días en el mundo del arte*, trad. de L. Wittner, Buenos Aires, Edhasa, 2008.

Zúñiga, R., *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

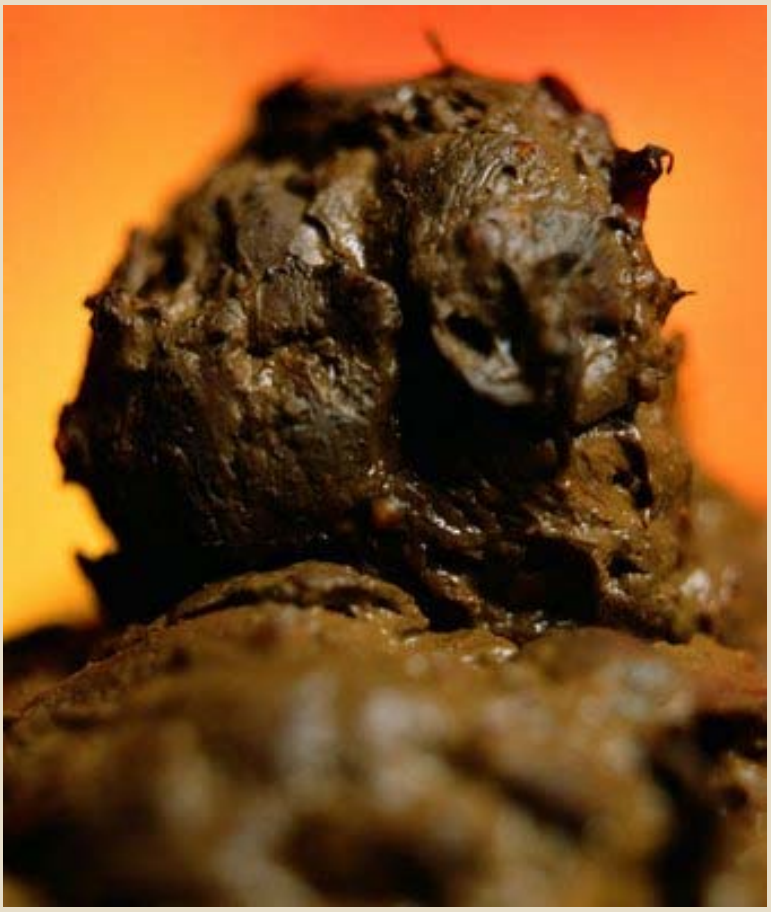
Imágenes

Piero Manzoni, Merda d'artista (1961)

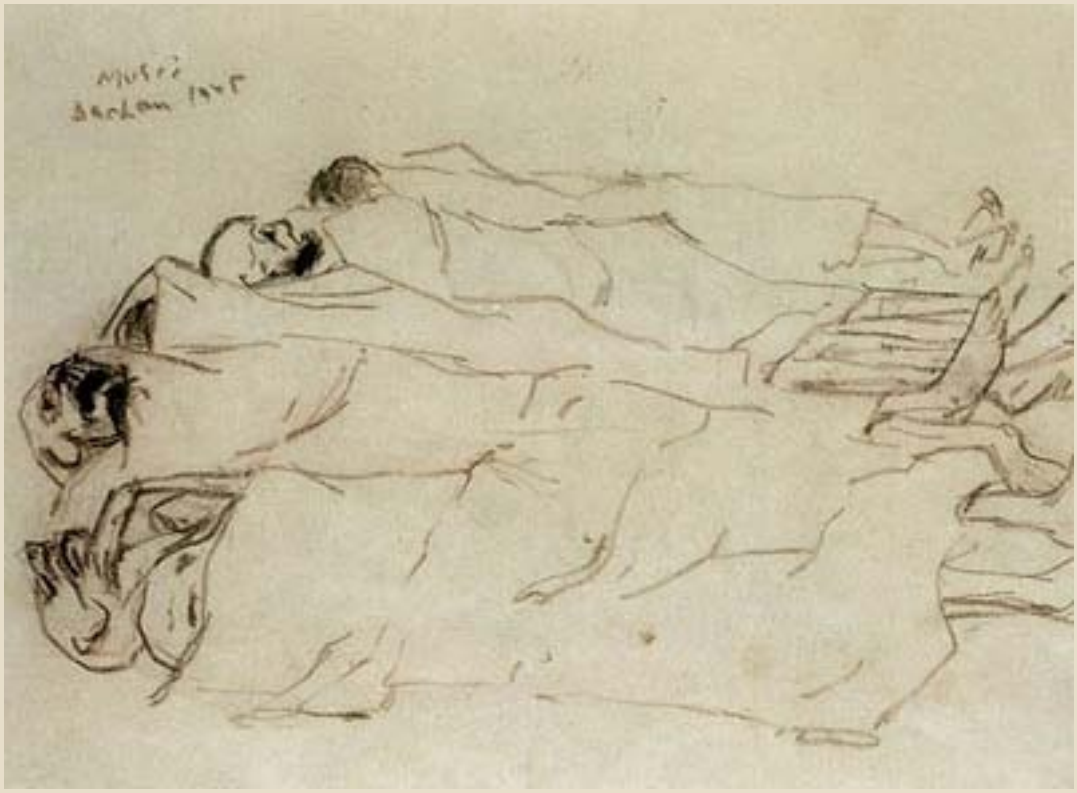
David Nebreda, Autorretrato con mierda (1997)



Wim Delvoye, "Cloaca" (2000)



Andrés Serrano, Shit (2008)



Zoran Music, Dibujos de Dachau (1945)

O autor em deslocamento: do gênio romântico às criações colaborativas em rede

Marco Antônio Sousa Alves

Resumo: A noção de *autor* e sua função nas criações literárias (e também nas artísticas em geral) vêm sofrendo um importante deslocamento com o meio digital e a rede mundial de computadores. Neste cenário contemporâneo, torna-se necessário pensar os entrelaçamentos entre a filosofia, a literatura e as artes em geral, para além da herança moderna e, em particular, romântica. Assim como o autor é deslocado, também a obra perde seus contornos precisos e necessita ser reavaliada. Inspirando-se no texto "O que é um autor?" de Michel Foucault, e recorrendo a estudos em teoria literária, história da leitura, ciberespaço e redes hipermidiáticas, o texto pretende jogar alguma luz nestas transformações e compreender suas implicações filosóficas. Pretende-se ainda estender a reflexão para além do domínio propriamente estético, atingindo assim questões políticas, econômicas e éticas, através de uma análise de como as noções de *autor* e *obra*, em suas conformações modernas, associam-se a uma forma de apropriação proprietária dos bens culturais. Esta associação fica evidente na formulação moderna do direito de autor, que se vale de noções românticas (como originalidade, genialidade, individualidade criadora e obra como expressão da subjetividade) para, a partir delas, elaborar um sistema de proteção da propriedade intelectual. Com os novos meios tecnológicos, estes processos econômicos, sociais e culturais são questionados não apenas pelos seus efeitos perversos, mas sobretudo pela inconsistência de suas bases, uma vez que se operou um deslocamento radical em relação às formas modernas de criação e difusão da arte em geral e, em especial, da literatura.

* * *

INTRODUÇÃO

A noção de *autor* e sua função nas criações literárias e artísticas em geral vêm sofrendo um importante deslocamento com o meio digital e a internet. A palavra "deslocamento" traduz bem a forma como compreendemos esse processo, pois não se trata de um desaparecimento ou morte do autor, como foi propagado por alguns discursos mais inflamados (geralmente inspirados em Roland Barthes[1]). Há de fato ruptura, mas não devemos fechar os olhos para as continuidades. O objetivo da presente comunicação consiste justamente em jogar alguma luz nesse "deslocamento". Para tal, algumas questões servem de guia para essa apresentação: O que é um autor? Quando tal figura ou função emergiu nos discursos e nas práticas de criação literária e artística? O que caracterizou o autor moderno? E hoje, com os novos meios de criação e difusão, como fica a figura do autor e sua função? O que muda e o que permanece da concepção moderna?

Para bem conduzir a presente reflexão, propõe-se três momentos:

1) Em primeiro lugar, será feita uma reflexão geral sobre a noção de *autor* a partir do texto *O que é um autor?*, que consiste em uma apresentação feita por Foucault à Sociedade Francesa de Filosofia em 1969. As considerações feitas por Foucault nos ajudarão a compreender melhor o problema envolvido na noção de *autor* e também nos permitirá situar a questão em um âmbito mais abrangente e interessante, que diz respeito às formas de circulação e aos procedimentos internos de controle dos discursos em uma determinada cultura.

2) No segundo momento, aprofundaremos a emergência dessa noção na modernidade, partindo sobretudo dos estudos históricos realizados por Roger Chartier. Ainda que em linhas gerais, procuraremos apresentar o discurso e as práticas que marcaram o aparecimento da figura do autor moderno entre os séculos XIV e XVIII.

3) Por fim, no terceiro e último momento, analisaremos as novas configurações e funções que o autor vem adquirindo no mundo digital e interligado em rede. Pretendemos indicar como o novo estado da arte vem acompanhado de uma variedade de novos modelos de autoria e diferentes formas de colaboração e criação artísticas, que tendem a acentuar o caráter interativo, fragmentário, aberto e cooperativo.

1. O QUE É UM AUTOR?

O que é um autor? Ao colocar essa pergunta, Foucault já provoca um certo estranhamento, pois parece por em dúvida algo evidente, natural. Tendemos a responder simplesmente: "ora,

1 Em *A morte do autor,* Barthes problematiza o papel da pessoa do autor e declara bombasticamente que "a escritura é destruição de toda voz, de toda origem. (...) é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito" (Barthes, 1988, p.65). A figura do gênio, do "Autor-Deus", é vista como uma personagem moderna, fruto da idéia de prestígio do indivíduo e da pessoa humana.

o autor é o autor, é o criador de uma obra". Mas a suposta naturalidade com que tomamos a noção de autor começa a se desvanecer quando aprofundamos a questão. Qualquer criador é um autor? Como conceber o ato de criação? O que há de original em uma criação? O que há de individual ou de coletivo? Qual criação é tida por uma obra? Quais os limites daquilo que consideramos uma obra? E assim por diante...

Mais uma vez o filósofo cumpre sua função: ele complica o que antes parecia simples. No mais autêntico estilo socrático, essas questões nos fazem tomar consciência de nossa própria ignorância. Ou seja, essas perguntas nos fazem perceber que de fato não sabíamos o que acreditávamos saber. O *autor* faz parte daquele conjunto de noções que, de tão simples, são difíceis de serem explicadas. Parafraseando Agostinho (*Confissões*, XI, 14), quando se pergunta sobre o que é o tempo, podemos dizer:

> Que é, pois, um autor? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas conversas do que o autor? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, um autor? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.

Para jogar alguma luz na questão, seguiremos as colocações feitas por Foucault sobre o tema. É preciso, antes, compreender como ele chega ao problema da autoria. O interesse de Foucault não está voltado diretamente para as questões de teoria e crítica literárias, mas antes para os procedimentos internos de controle e delimitação dos discursos. Foucault dirige sua atenção para o estudo das modalidades de existência dos discursos, pois, para ele: "os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma" (Foucault, 1992, p.68-9).

Foucault conecta o problema da noção de autor com um quadro mais amplo, que vai muito além do espaço literário e aborda as formas de criação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjetividade. A crítica à noção de autor insere-se na crítica mais geral à noção de sujeito, mais especificamente à função fundadora atribuída ao sujeito. Assim, a questão sobre o que é um autor atinge um nível mais propriamente filosófico, pois questiona a função no interior da qual qualquer coisa como um autor pode existir. Ou seja, trata-se de um problema em certo sentido transcendental (um *a priori* histórico), pois diz respeito às condições de possibilidade de certos discursos constituídos em uma dada época e por uma certa cultura.

O autor é, portanto, aquele que tem a função de criar e organizar certos discursos em determinada época e cultura, exercendo também um papel coercitivo, como qualquer outro procedimento de controle. Como resume Foucault (1992, p.45), "o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso". Ressaltando o caráter histórico e cultural da

noção de *autor*, Foucault é enfático ao rejeitar o caráter espontâneo e natural dessa figura. Nem sempre e nem todos os discursos organizam-se em função do autor. É claro, porém, que não se trata de cometer o absurdo de negar "a existência do indivíduo que escreve e inventa" (Foucault, 1996, p.28). Não devemos confundir o mero fato de haver um criador ou escritor com a função desempenhada pelo autor na circulação e no funcionamento de certos discursos no interior de uma determinada sociedade, conferindo um modo específico de ser dos discursos. Nos casos em que a função-autor ocorre, como na literatura, na filosofia e na ciência, é preciso ter em mente que o autor não reenvia pura e simplesmente a um indivíduo real. Como resume Foucault (1992, p.56-7):

> A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.

2. A EMERGÊNCIA DO AUTOR MODERNO

Seguindo ainda algumas sugestões de Foucault e, sobretudo, os estudos históricos de Roger Chartier sobre a leitura, o livro e a autoria (que complementam e, por vezes, contrariam as fragmentárias e ligeiras observações feitas por Foucault), podemos associar a emergência do autor a um complexo conjunto de acontecimentos ocorridos entre os séculos XIV e XVIII na Europa, que incluem mudanças filosóficas (a subjetividade moderna), político-econômicas (o capitalismo, o liberalismo e o individualismo possessivo), tecnológicas (a prensa tipográfica de Gutemberg), jurídico-penais (o *Index* e o direito autoral), estéticas (o mito romântico do gênio criador e da obra original), de teoria literária (a hermenêutica subjetiva e o biografismo) e comerciais (o negócio das editoras).

Uma genealogia da função-autor envolveria assim estudos de diversos domínios. Para uma compreensão adequada da emergência do autor moderno, seria preciso aprofundar diversos aspectos relativos às práticas e aos discursos de criação entre os séculos XIV e XVIII. O historiador Roger Chartier, que elabora um pequeno esboço desse tipo de estudo, indica a íntima relação entre a emergência da função-autor moderna e a impressora a partir do século XIV, dizendo que "é a estrutura mesma do livro unitário que impõe a função-autor" (Chartier, 2006, p.192). A própria idéia de uma "obra literária" pode ser pensada como sendo fruto de uma determinada forma de organização textual, linear e autoral, difundida pela impressora e o formato do livro. O *Dictionnaire Universel* de Furetière, de 1690, traz uma curiosa definição de autor que corrobora esta tese: "Autor, em matéria de literatura, diz-se de todos aqueles

que trouxeram à luz algum livro. Atualmente, se diz daqueles que o fizeram editar. Ex: Este homem, finalmente, fez-se erigir em autor, fez-se editar" (*apud* Chartier, 1994, p.44).

Já no século XVI, as classes de livros proibidos distinguidas pelo *Index* dão grande importância ao autor, agora penalmente responsável, de modo que "a função-autor foi então constituída, no final do século XVI, como uma arma essencial na luta da Igreja católica contra a heresia e a heterodoxia" (Chartier, 2006, p.196). E no início do século XVIII aparecem as primeiras legislações modernas do direito autoral, fazendo dos autores os legítimos proprietários de suas obras, sobre as quais exercem um direito exclusivo de exploração comercial, o que leva Chartier a afirmar que "categorias estéticas e categorias jurídicas apóiam-se reciprocamente para definir, ao mesmo tempo, o conceito moderno de obra e um traço essencial da função-autor" (Chartier, 2006, p.196).

Apesar de reconhecermos a necessidade desse tipo de aprofundamento histórico para compreendermos a emergência do autor moderno, o presente trabalho, em razão de sua dimensão exígua, limita-se a analisar, muito rapidamente, o elemento propriamente estético que está na emergência do autor moderno.

A noção de *autor*, entendido como o criador *ex nihilo* de uma obra, é típica da modernidade européia a partir do renascimento e, mais especificamente, do romantismo, que tomamos aqui como uma atitude que se firmou no discurso e nas práticas artísticas do século XVIII na Europa. Dentre outras características, ressaltamos como fundamental à atitude romântica a elevação do artista, a valorização da originalidade e o novo valor imputado à experiência afetiva e emocional do indivíduo. Idéias que eram periféricas (ou mesmo inexistentes) na cultura ocidental, como a de gênio, imaginação criadora, originalidade e expressão, assumiram uma importância central e trouxeram consigo uma nova atitude diante da arte, com novos conceitos de suas funções e novos padrões de avaliação. A inspiração poética que era antes atribuída às musas ou a Deus, ganha na modernidade européia um novo sentido, encarnando-se na figura do artista-gênio (que exerce uma função de autoridade hermenêutica sobre sua obra).

3. O AUTOR EM DESLOCAMENTO

Assim como surgiu em determinada época, cultura e em certos discursos, o autor pode também desaparecer, "morrer", como declarou Barthes, ou simplesmente mudar sua função, deixar de ser o que foi e passar a exercer novas funções em diferentes discursos. Seguindo novamente as considerações feitas por Foucault, percebemos que ele demonstra certa resistência à tese já corrente do desaparecimento ou morte do autor, dizendo: "não estou, porém, muito seguro de que se tenha extraído todas as conseqüências que a constatação exigiria, nem que se tenha avaliado com exatidão o alcance do acontecimento" (Foucault, 1992, p.37). Como fica claro, Foucault pretende levar a questão a outro nível. Ele se nega a simplesmente

"repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu" e procura "localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto" (Foucault, 1992, p.41). É nesses termos que Foucault se questiona sobre o caráter necessário ou não da função-autor, respondendo que tal figura não lhe parece indispensável e chegando a imaginar uma sociedade sem autores:

> Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. (Foucault, 1992, p.70)

Essa passagem é hoje facilmente associada às questões levantadas pelo advento do meio digital e da rede mundial de computadores. Será que a internet e os meios interativos e colaborativos de criação e circulação de textos não estariam concretizando o imaginado "anonimato do murmúrio" sugerido por Foucault? É claro que Foucault não tinha em mente a internet e o meio digital, mas suas considerações contrárias à naturalização e ao caráter supostamente evidente da figura do autor autorizam e inspiram interessantes estudos no sentido de uma transformação radical na função autor.

O novo estado da arte joga luz naquilo que o discurso moderno (com seus gênios solitários e suas obras originais) sistematicamente ocultava: o caráter interativo, fragmentário, aberto e cooperativo da criação artística. Em verdade, como observa Manovich (2004, p.249), a própria tradição européia foi, durante milênios, marcada pelo caráter coletivo, fragmentário e aberto das criações intelectuais. Na tradição medieval, por exemplo, não há propriamente "autores", sendo a cópia manuscrita e a criação intelectual mescladas em um mesmo processo no qual vários textos, de origens e épocas diferentes, eram colocados juntos e comentados livremente pelo leitor/copista/escritor. Para Chartier (1998, p.32):

> [...] o livro manuscrito é uma junção, uma mistura de textos de origem, natureza e datas diferentes, e onde, de forma alguma, os textos incluídos são identificados pelo nome próprio de seu autor. Para que exista autor são necessários critérios, noções, conceitos particulares.

Essas considerações nos fazem perceber que as mudanças atualmente em curso, motivadas pela internet e pelo meio digital, caminham paradoxalmente no sentido de reavivar antigas práticas de criação intelectual, agora com um significado distinto e uma nova dimensão, posto que as novas tecnologias elevam significativamente as possibilidades de criações colaborativas, valendo-se de novas ferramentas criativas e novos modelos de distribuição e interação. Embora muitas criações digitais mantenham o autor como uma espécie de mestre de cerimônia ou "ciberpolicial", outras levam mais adiante as possibilidades abertas e realizam algo similar ao que Lévy (1999) chamou de *inteligência coletiva*, entendida como a sinergia

entre imaginações e competências intelectuais organizadas em redes abertas interativas (cf., *Hiperliteratura, sociedades hipertextuais e ambientes comunicacionais*,.

Em suma, o papel do autor muda radicalmente: o artista eletrônico não se confunde com o autor-gênio da alta cultura européia moderna e nem com o *pop star* da indústria cultural (que marcou o mundo administrado dos *mass media* de meados do século XX). Como observa Casalegno (2003, p.275-6), ele é mais um editor, ou seja, alguém que disponibiliza e faz circular informações. A fronteira entre o criador e o público perde sua nitidez. A arte não é mais recebida por um consumidor passivo, mas por um público ativo. Assim como a cópia manuscrita medieval era, ao mesmo tempo, uma leitura, uma cópia e uma criação (através da junção de textos diversos e do acréscimo de comentários), a navegação na internet é também uma prática conjunta de leitura, recortes, cópias, colagens e acréscimos, mas agora com ferramentas mais poderosas que atingem uma escala global e permitem uma intensa interação. Como ressalta o Critical Art Ensemble no manifesto intitulado*Distúrbio Eletrônico*:

> Dessa forma, produção, distribuição e consumo são implodidos em um único ato, sem início nem fim, apenas circulação ininterrupta. [...] Conseqüentemente, noções de origem não têm lugar na realidade eletrônica. A produção do texto pressupõe sua distribuição, seu consumo e sua revisão imediatos. Todos que partilham da rede também partilham da interpretação e da mutação da corrente textual. O conceito de autor não morreu exatamente, é mais uma questão de ter simplesmente cessado de funcionar. O autor se tornou um agrupamento abstrato que não pode ser reduzido à biologia ou à psicologia da personalidade. (Critical Art Ensemble, 2001, p.94-5).

Além do autor, muda a noção, que lhe intimamente relacionada, de *obra*. Foucault, ao se questionar sobre o que é uma obra, já havia observado que ela seria uma "curiosa unidade". As coletâneas ou obras completas são mecanismos mais ou menos aleatórios, que ajuntam uma certa quantidade de textos sob a pretensa unidade de uma obra. Com o meio digital e as novas formas de criação e difusão, para além do formato impresso e delimitado do livro, não há um começo bem definido e uma unidade bem determinada, mas antes vários acessos possíveis, múltiplos percursos e infinitas possibilidades. Fala-se, então, em uma primazia do leitor ou do público. Ao invés de o autor ou criador definir de antemão os limites de sua obra, impondo um caminho linear a ser percorrido pelo receptor e exercendo sobre sua criação uma autoridade (protegida juridicamente pelo direito moral de respeito à integridade da obra), o ambiente digital torna a obra flexível, manipulável pelo público, que trafega livremente em um espaço multimidiático e repleto de conexões ou *hiperlinks* a serem percorridos. Sintetizando as alterações em curso, diz Serelle (2006, p.65):

> Podem-se identificar, no ciberespaço e na lógica comunicacional por ele engendrada, pelo menos quatro características que minam os princípios constituintes da função-autor [...]: a possibilidade reticular da comunicação todos-todos; a mutação na economia das produções culturais; a cultura do modelo aberto de criação; a fragmentação da unidade coerente da obra.

CONCLUSÃO

As considerações feitas por Foucault permitem, no nosso entendimento, ampliar os horizontes abertos pela teoria literária e a lingüística e situar o problema da autoria em um nível mais profundo e filosoficamente interessante. Ao analisar a emergência do autor moderno e seu deslocamento na contemporaneidade, estamos na verdade analisando diferentes procedimentos de organização dos discursos em nossa cultura, que conferem uma função diferente ao sujeito e nos fazem assumir outra relação diante daquilo que é dito e escrito.

O problema acerca da noção de *autor* envolve nos dias atuais importantes interesses comerciais (relacionados ao debate sobre a propriedade intelectual e os direitos autorais) e ganha grande destaque em diferentes domínios do saber. Acompanhar esse debate contemporâneo constitui uma tarefa hercúlea e obriga aquele que se aventura a tal a se deparar com diferentes vocabulários e práticas argumentativas distintas (com mais ou menos rigor). As considerações feitas nesta comunicação constituem um esboço introdutório desse tipo de esforço. Falta muito a ser aprofundado, mas a idéia é tentar articular diferentes questões e contribuir para o refinamento conceitual do debate, sem buscar um gueto seguro e apartado que permita ao filósofo desenvolver suas elucubrações longe do ruído vindo da rua.

Seguindo uma clara inspiração foucaultiana, entendemos que para enfrentar os desafios trazidos pelo nosso tempo é preciso que o filósofo se volte para as feridas da sociedade e faça uma espécie de "história do presente". Ou seja, cabe a nós realizar um estudo que leve em conta um conjunto heterogêneo de acontecimentos (técnicos, econômicos, jurídicos, sociais ou políticos), de ontem e de hoje, de modo a nos levar a refletir sobre maneiras de pensar e de se comportar que são ainda as nossas.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.

CASALEGNO, Federico. Hiperliteratura, sociedades hipertextuais e ambientes comunicacionais. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado (orgs.) *Para navegar no século XXI*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003, p.273-280.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: EdUnB, 1994.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Esbozo de una genealogía de la "función-autor". *Artefilosofia*, n.1, Ouro Preto, p.187-198, jul., 2006.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio Eletrônico*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

LEMOS, André. Arte eletrônica e cibercultura. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado (orgs.). *Para navegar no século XXI*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003. p.212-230.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: *Ouevres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1945.

MANOVICH, Lev. Quem é o autor?: sampleamento / remixagem / código aberto. In: BRASIL, A. et al. *Cultura em fluxo*: novas mediações em rede. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004. p.248-263.

SERELLE, Márcio. Redes Anônimas: aspectos de dissolução do autor no ciberespaço. In: PINTO, Júlio; SERELLE, Márcio (orgs.). *Interações Midiáticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.61-75.

Performance e Direitos Humanos: discursos pela tolerância em Marina Abramovic.

Christina Fornaciari

INTRODUÇÃO

A presente comunicação traz à tona o projeto de pesquisa em nível de doutorado, intitulado "Performance e Direitos Humanos: discursos pela tolerância em Marina Abramovic", com a finalidade de apresentá-lo à comunidade acadêmica. Quando de sua apresentação no Congresso Deslocamentos na Arte, em 2009, o projeto ainda não se encontrava em prática. Porém, atualmente (Março de 2010), esse já encontra-se em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação da UFBA, na linha de Corpo (e)m Performance, sob orientação da Prof. Dra. Ivani Santana.

O PROJETO

O interesse em estudar o tema proposto já motivou-me a debruçar sobre o assunto anteriormente. Durante um ano, entre 2004 e 2005, realizei Mestrado em Performance pela universidade *Queen Mary University of London*, na Inglaterra, cuja tese de dissertação analisava o diálogo entre a Performance e os Direitos Humanos[1]. Naquela ocasião, com o foco restrito à atuação da performance em trabalhos voltados para prisões do Brasil e da Inglaterra, o tema foi abordado sob a luz das teorias da performance, do teatro aplicado e dos direitos humanos, passando pelo viés da psicanálise, das teorias do encarceramento e da pena, adentrando questões da antropologia do crime e do funcionamento de leis paralelas em prisões, bem como escritos sobre os sistemas prisionais brasileiro e inglês, em relatórios produzidos pela ONG Anistia Internacional. A junção dessas bases teóricas às práticas de campo empreendidas durante o estudo, culminou em um mapeamento dos resultados qualitativos e quantitativos de trabalhos de performance criados por e para populações carcerárias e funcionários de presídios.

1 Título da tese defendida: *Performing Human Rights*. Em janeiro de 2009 o diploma então obtido foi reconhecido pela Universidade de São Paulo.

O problema que então se pretendia perguntar era: A performance exerce algum papel no reajuste e na proposição de novos olhares em direitos humanos nas prisões? Sob orientação do Professor Paul Heritage, pioneiro em trabalhos de performance em contextos prisionais naqueles dois países, esse estudo prático-teórico permitiu-me conhecer o rito da performance propiciador da visibilidade e da enunciação de direitos humanos por indivíduos que foram privados desses direitos, ou os quais têm esses direitos diariamente violados. Tive então a oportunidade de adentrar instituições de cumprimento de pena onde passei a ministrar workshops semanais, chegando a dirigir um vídeo curto e uma peça teatral. Esses trabalhos me mostravam como a performance atuaria sobre aqueles corpos – corpos dos que ali moram e trabalham - pessoal, artística, psicológica e socialmente, além obviamente, da repercussão dessa atuação individual sobre "o corpo" da instituição. As repostas ao problema proposto foram palpáveis ao confirmar o vigor da hipótese por mim levantada.

Paralelamente à produção da dissertação - e da condução dos trabalhos nas instituições - também realizei uma performance solo sobre o tema, onde pude experimentar em meu corpo as implicações físicas e emocionais do encarceramento, bem como perceber os efeitos da performance sobre mim nesse contexto. O trabalho me permitiu, assim como aos *performers* presidários, criar testemunhas para a realidade vivenciada dentro de sistemas prisionais, realidade essa que ocorre no isolamento social e raramente é levada para além dos muros carcerários. Assim, o trabalho chamava atenção ao processo degenerativo de direitos humanos que ocorre nos cárceres, ao mesmo tempo em possibilitava um encontro com o outro, renovando a percepção de *self*, tanto de quem assiste, quando de quem atua. Esses dois aspectos poderiam ser intimamente relacionados a um discurso por direitos humanos, que denuncia uma violação ao mesmo tempo em que inicia uma implementação, o que levou-me a questionar se a pesquisa, realizada num âmbito mais genérico, fora do contexto das prisões, teria esse mesmo resultado.

OBJETO

O objeto da pesquisa que proponho no presente projeto surgiu logo após a conclusão do mestrado, como passo a expor. Permaneci em Londres por mais dois anos envolvida em projetos de Direitos Humanos e Artes, sem parar minha pesquisa em performance - através de registros, livros, DVDs, e também buscando estar presente em performances ao vivo. Esses eventos não tinham qualquer ligação aparente com os direitos humanos, mas, ainda que em um nível do intuitivo, notei que a maioria dos trabalhos revelava, em alguma instância, uma disposição da violação de direitos humanos: as feministas em sua petição por igualdade entre os sexos, claramente denunciavam a violação do direito à isonomia dos gêneros; *queer* performances, por gays e lésbicas, chamam atenção aos preconceitos para com sua escolha sexual,

bem como a condenação moral de seu direito à reprodução, e assim denunciam o descumprimento do artigo que garante a liberdade sexual e reprodutiva; judeus protestam por serem alvo de perseguições políticas, como se dissessem: onde está a implementação da Declaração dos Direitos do Homem, quanto à liberdade de crenças religiosas? E assim minha mente, inundada de Direitos Humanos, começou a formar uma estreita ligação entre esses direitos e os discursos das performances. Essa minha constatação ficou ainda mais clara, quando eu pude perceber que são raros os artistas que, ao criar o conceito de seu trabalho, não esbarrem em algum aspecto, seja social, econômico, sexual ou cultural, cuja solução já havia sido prevista na Declaração Universal dos Direitos Humanos. É como se a performance tivesse essa capacidade de ser um discurso construído em favor da tolerância, embora em linguagem própria. Assim, a performance teria essa "função" de acusar a violação do direito e, simultaneamente, iniciar um processo de implementação daquele direito.

Compreendo que o que chamo de "poder da performance" talvez não lhe seja intencional, chegando a ser negado por artistas e teóricos. A francesa Orlan, por exemplo, não pretende e até evita tornar suas performances aproveitáveis por teses de crítica ideológica, como críticas feministas à cirurgia plástica[2]. Da mesma forma a norte americana Laurie Anderson afirmou, em entrevista a Tom Stromberg:"eu tento olhar para as coisas de um modo diferente, mas não tento mudá-las. Isso não é meu trabalho. (...) Eu não acredito que a função da arte seja criar um mundo melhor, mais civilizado. Penso que a função da arte seja a liberdade de expressão, o que quer que isso signifique"[3].

Porém, consciente da negação da "função" da arte, defendo que toda produção artística poderá, e possivelmente será, analisada como um gatilho disparador de pensamentos, atitudes, interpretações e significados, ainda que independentemente da intenção de seu autor.

Gilles Deleuze em seu "A Imagem- tempo" (1985) expõe que a imagem-movimento possui dois componentes: a diferenciação (um todo que muda) e especificação (a imagem se relaciona com signos pelos quais ela se compõe). Esses compostos da especificação e da diferenciação constituem uma matéria sinalética, que comporta traços de modulação de todo tipo: sensoriais (sonoros e visuais), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais e até verbais (orais e escritos). A imagem-movimento é uma massa plástica - matéria não lingüisticamente formada – carregada de significados semióticos, estética e pragmaticamente. "Não é uma enunciação, são enunciados".[4]

Nessa mesma linha, muito do que foi escrito por uma das figuras centrais do pós- struturalismo, Jacques Derrida, lida com a questão da performance num âmbito da "*différance*": um campo onde as relações binárias de presença e ausência são eliminadas, em prol do sur-

2 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático.* São Paulo: Cossac Naify, 2007. p. 233.
3 HUXLEY, Michael e WITTS, Noel (org.), ANDERSON, Laurie. *The Twenthieth Century performance Reader.* Nova York: Routledge, 1996. p. 25, (minha tradução).
4 DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990. Pág. 42.

gimento de um constante campo de troca entre esses termos, de presença impregnada de ausência, um campo perpetuamente em processo, um campo intermediário entre ausência e presença. A arte, como proposta por Derrida, rejeita a forma, que é a imobilidade, e opta, ao contrário, por descontinuidades e derrapagens. A rejeição de uma presença pura (livre da contaminação de linguagem, pensamento discursivo e sistemas simbólicos tradicionais em geral, cujas estruturas de repetição derivam seus poderes de um evento ou essência originária), nos escritos de Derrida, é a única reposta possível à performance, uma vez que escapar da repetição é impossível, já que a própria consciência é sempre envolta em repetição. Essa remoção de um centro fixo leva, nos dizeres de Derrida, toda ação, todo discurso e toda performance a um contínuo jogo de significados.[5]

Partindo dessa noção, pode-se dizer que a performance subverte a ordem da representação - e se torna política e socialmente engajada - exatamente por não oferecer ao espectador mensagens ou interpretações fixas, que se assentem confortavelmente em representações do pensamento político ou social. O que ocorre é uma dissolução de certezas, um derretimento da ordem vigente, sem, no entanto, a imposição de novas ordens ou certezas.

A relação entre performance, pós-modernismo e política tem sido objeto de trabalho de teóricos e praticantes de performance nos últimos 40 anos, alimentando sua produção em relação a variados temas. Apesar da tendência pós-modernista de negar qualquer engajamento à performance, isso não impediu que ela fosse utilizada como forma de resistência - ela sempre esteve envolvidas em problemas, desejos e visibilidades daqueles normalmente excluídos da economia artística tradicional, seja por questões raciais, de gênero ou de classe.

Portanto, o presente projeto de pesquisa visa a aprofundar no entendimento desse caráter de resistência da performance, indo além: propõe investigar, nas performances, as denúncias de violação de Direitos Humanos ali implícitas.

A proposta prevê a criação de uma espécie de arquivo, onde se pudesse classificar a produção performática sob os artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Porém, por motivos óbvios, essa proposta seria praticamente impossível devido à grande imensidão de trabalhos a serem analisados. Sendo assim, escolhi uma artista a título de amostragem, a fim de comprovar, através da análise de seus trabalhos, a tese da performance como um discurso pelos direitos humanos.

Optei por basear minha pesquisa na obra de Marina Abramovic, que é uma artista que categoricamente nega qualquer envolvimento de sua arte a princípios políticos ou de resistência. Ela afirma que toda sua produção é auto-biográfica, e que seus trabalhos são pessoais e, assim, remetem somente à sua estória de vida, sem a intenção de ser socialmente engajada. "Sinto, como *performer*, que o meu trabalho é pessoal, porque eu não sei exatamente o que o

5 DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference.* Chicago: Chicago University Press, 1978. Pág. 249-250

motivou. É muito mais importante me modificar primeiro, trabalhar comigo mesma"[6]. Mesmo durante os 12 anos em que Abramovic trabalhou em colaboração com Ulay, pode-se perceber o traço autobiográfico e pessoal no trabalho da dupla, que afirmaram que "o conceito principal que exploramos são o ego e a identidade artística de cada um"[7]. Além do desafio de descobrir em Abramovic suas potências discursivas, interesso-me pelo fato de se tratar de uma artista que sobreviveu ao clímax da performance nos anos 60 e 70, e cuja vasta produção, passada e contemporânea, possibilitará uma pesquisa real e atual acerca da minha tese. Marina Abramovic será meu objeto de estudo, pelo viés do discurso pela tolerância, ainda que tal discurso não seja perceptível à primeira vista em seu trabalho.

OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL

Percorrer as concepções do corpo no sistema legal dos direitos humanos e nas performances da artista Marina Abramovic, com a intenção de mapear pontos de convergência entre os dois temas, buscando respostas ao seguinte problema: é possível perceber na performance de Marina Abramovic, elementos que a justifiquem como parte de um discurso pelos/dos direitos humanos?

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Realizar um mapeamento das performances de Marina Abramovic segundo os artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

2. Analisar a seguinte questão: pode a performance ser vista como um elemento de reforço na economia dos direitos humanos, por lidar com a questão da resistência de grupos minoritários apenas de forma indireta, evitando reafirmar sistemas de enquadramento das minorias em secções periféricas da sociedade, que funcionam paradoxalmente para confirmar a exclusão desses grupos de um centro social? Com esse intuito, pretende-se utilizar como espinha dorsal da discussão os livros "*Unmarked: The politics of Performance*" e "*The ontology of performance: representation without reproduction*", ambos da teorista estadunidense Peggy Phelan[8].

3. Experimentar, através da criação de duas performances autobiográficas pela pesquisadora, até que ponto trabalhos de artistas que lidam com materiais confessionais e autobio-

6 ABRAMOVIC, Marina, apud: WITTS, Noel (org) *The Twentieth-Century Performance Reader*. London, Routledge, 2001, pág. 17.

7 ABRAMOVIC, Marina, apud: MCEVILLEY, Thomas, *Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*? in *Marina Abramovic: Artists Body*. Bologna, Charta, 1998.

8 Mais informações sobre Peghy Phelan e sua teoria serão apresentadas no próximo tópico desse projeto de pesquisa.

gráficos podem refletir, através do discurso, uma relação de privação ou desejo por algum dos direitos do homem. Para isso, pretendo relacionar impressões pessoais, documentadas por meio de relatórios e depoimentos produzidos durante e após o processo de criação das performances, aos textos da autora acima mencionada.

JUSTIFICATIVA

Sabemos que material autobiográfico tem sido utilizado por muitos *performers* com finalidades políticas. Bob Flanagan, falecido em 1996, sofria de fibrose cística - doença degenerativa dos pulmões e estômago que normalmente é fatal até a adolescência. Ele instalou um quarto de hospital dentro do *Santa Mônica Museum of Art*, na Califórina, onde, entubado a um galão de oxigênio e monitorado por diversos aparelhos, convidava seu público a se sentar a seu lado e fazer-lhe uma visita. Nessa performance realizada em 1991, que recebeu o nome de *Visiting Hours* (horário de visita), Flanagan exibe seu corpo em estado de sofrimento, revelado objetivamente por sua apresentação em um contexto médico. Flanagan mostra-se distante e doente, refém do corpo em estado de decadência, mas, por outro lado, refere-se a si mesmo como dominador de seu corpo, através da disposição, nas paredes do quarto, de fotografias de suas experiências Sado-Masoquistas com a parceira Sheree Rose. Flanagan afirmou que, tanto a performance quanto as práticas sado-masoquistas, serviam-lhe como maneira de descarregar sua dor física, mas que, para além dessas razões pessoais, fazia seu trabalho para que se tornasse engajado política e culturalmente à medida em que levanta questionamentos acerca da relação que a platéia mantêm com a dor, a doença, e os tabus dispostos ali[9].

> "A imagem não é só trajeto, mas devir. O devir é o que subentende o trajeto. É o devir que faz, do mínimo trajeto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. (...) E como os trajetos não são reais, assim como os devires não são imaginários, na sua reunião existe algo de único, que só pertence à arte. A arte se define então como um processo impessoal, onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir, pedras que dependem ou não de um mesmo autor. (...) Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes."[10]

Valho-me dos dizeres de Deleuze para ilustrar meu intento de visitar a produção em performance, partindo do entendimento de que a obra de arte possibilita uma pluralidade de trajetos. No meu caso, proponho que se entre e se atravesse a obra de arte, pela rota dos Direitos Humanos. Um trajeto permeado de desvios, encontros, derrapagens. Uma tentativa de unir

9 WARR, Tracey . *The Artist's Body.* London: Pheidon Press, 2000. Pág. 109.
10 DELEUZE, Giles. *Crítica e Clinica.* São Paulo: Editora 34, 1997. Pág. 78.

em um mesmo estado o aparecer-e-desaparecer da performance, ao aparecer-e-desaparecer dos Direitos Humanos.

A teorista em performance Peggy Phelan descreve, em sua "*The ontology of Performance: representantion without reproduction*" (1993), o desaparecimento na performance como algo gerador da fundamental energia para sua recuperação. A partir da perda do objeto (no nosso caso, a perda da performance e dos direitos humanos) esse ganha sentido, portanto, é de alguma forma recuperado. E Performance e Direitos Humanos fazem suas aparições (e evaporações) através do corpo – tanto do corpo físico,

quanto do social, psicológico, sexual, cultural ou racial, possuidor de identidade e de gênero. Logo, a promessa evocada por ambos é de uma relação que faça restaurar o que se deseja – o que se perdeu. Tendo ambos emergido de um contexto de violação e desaparecimento da relação com o corpo na diferença, as origens da performance e dos direitos humanos reafirmam a teoria de Peggy Phelan do desaparecimento e da perda como geradores de energia pela sua visibilidade e afeto.

Com efeito, os primeiros artistas a explorar o próprio corpo como matéria foram fortemente motivados pelas atrocidades do pós-guerra. O tratamento brutal dado ao corpo nos campos de concentração e o conseqüente desaparecimento da integridade corporal humana marcaram física, emocional e filosoficamente artistas e pensadores, voltando seus olhares a esse corpo em decadência e sofrimento. Da mesma forma, as atrocidades das duas guerras culminaram da elaboração da primeira carta dos Direitos do Homem, em 1948[11].

Tais direitos encontram equivalentes no trabalho de diversos artistas da performance. Alguns, intencionalmente produzem trabalho a partir da violação ou em defesa desses direitos, ou por se encontrarem numa posição de vulnerabilidade diante da sua não manutenção. Outros têm seu trabalho originado de contextos outros, mas nem por isso escapam de serem lidos sob a égide dos direitos do homem. Novamente, faço uso das palavras de Deleuze (1974, p.23): "Não perguntaremos qual é o sentido de um acontecimento: O acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas"[12]. Nessa lógica, a performance assume caráter de pronunciação relacionada

11 Atualmente, os principais direitos garantidos pela Declaração Universal de Direitos Humanos são, entre outros, o direito à vida, direito à igualdade dos sexos, direito à liberdade e segurança pessoal, direito de não submissão a encarceramento arbitrário, direito à inviolabilidade da vida íntima, direito à liberdade de locomoção, direito à liberdade sexual e reprodutiva, direito à nacionalidade, direito a não ser submetido a tortura ou tratamento degradante, direito de não ser escravizado, direito de liberdade de crença religiosa, direito à liberdade de expressão, direito à proteção de minorias culturais, religiosas e de identidade lingüístico-cultural, direito à não discriminação étnica ou racial, direito de participar da vida política, direito ao trabalho e a remuneração digna, direito à educação e à saúde, direito à participação na vida cultural e o direito de acesso às artes.

12 DELEUZE, Giles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Pág. 23.

aos Direitos Humanos a partir de sua inclusão em uma linha de pensamento/de força cujos argumentos assim a leia.

E, de fato, esse discurso já vem sendo proferido por teóricos e artistas, já que a relação entre performance e os direitos do homem tem se tornado pauta de discussões aprofundadas em diversas universidades. O estudo que se propõe no presente projeto já foi tema da mais importante conferência internacional em performance existente atualmente - a *Psi*: *Performance Studies International* - quando em 2006, sua 12ª edição dedicou-se inteiramente ao tópico *Performing Rights" ("*performando" direitos).

Tive a oportunidade de participar de tal conferência, que ocorreu em Londres. Durante quatro dias, pesquisadores e *performers* de todo o mundo se debruçaram sobre o tema da performance relacionada aos direitos humanos, com a apresentação de 85 palestras e mais de 20 performances que abordavam o assunto pelos mais diversos ângulos. Entre os palestrantes, estavam pensadores e artistas importantes na performance contemporânea, como Richard Schechner e Marvin Carlson, Coco-Fusco e Guillermo Gómez-Peña, Tracey Warr, James Thompson, Franko B, Amelia Jones e Adrian Heathfield, entre outros, que trataram das ligações entre práticas performáticas e os direitos humanos em contextos artísticos históricos e da atualidade.

A conferência teve uma mesa dedicada à questão no Brasil e contou com a colaboração de palestrantes brasileiros. A curadora Daniela Labra, de São Paulo, apresentou um rico relato sobre a produção artística contemporânea em performance, relacionada a direitos humanos, realizada atualmente nas metrópoles brasileiras. O antropólogo e então Secretário de Segurança Nacional, Luiz Eduardo Soares, falou sobre sua experiência como político e legislador no Estado do Rio de Janeiro, com a palestra intitulada "Invisibilidade, violência e arte no processo de reconstrução do *self*". Ainda em relação ao contexto brasileiro, o professor Paul Heritage comentou sobre sua trajetória de performance e direitos humanos em contextos de violência das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Paralelamente às diversas mesas de debate, artistas contemporâneos apresentaram performances ao vivo, entre eles a performer inglesa Bobby Baker que, com o subsídio financeiro do Conselho Britânico para as Artes, desenvolve o projeto "Model Family" (Família Modelo - tradução minha), explorando questões de direitos humanos e saúde mental, em relação à noção de ideal familiar. O premiado coletivo londrino (C)urious, que tem produzido trabalhos em performance por mais de 30 anos, apresentou o projeto "(be)longing", relacionado às vítimas de tráfico internacional de mulheres residentes no Leste de Londres. A artista e professora Lois Weaver, que vem produzindo trabalhos sobre feminismo, lesbianismo e direitos humanos, apresentou sua performance "*Diary of a Domestic Terrorist*" (Diário de um Terrorista Doméstico - tradução minha), sobre como o uso de detalhes privados pode se transformar em estratégia de resistência pública. Após a conclusão da Psi12, Lois organizou a "*Library of*

Performing Rights" (Biblioteca de Direitos em Performance - tradução minha), uma biblioteca virtual onde pode ser encontrada documentação em performances e direitos humanos.

Enfim, foram quatro dias de trabalho e pensamento voltados para o tema ora proposto, deixando inquestionável a sua grande relevância atual.

Ainda justificando a coerência, atualidade e originalidade do tema proposto, é importante ressaltar que a relação entre arte e ciência vem sendo discutida em contextos diversos, do matemático ao antropológico, com crescente entusiasmo. O interesse atual no olhar transdisciplinar do pesquisador, que alia a um objeto de pesquisa pontos de vistas de diversas áreas do conhecimento, situa o estudo proposto dentro das mais modernas correntes do pensar acadêmico contemporâneo. Em resposta à progressiva fragmentação e limites do saber disciplinar, o movimento conhecido como pensamento interdisciplinar, defende a totalidade do conhecimento.

Na esteira desse pensamento, há uma busca em reativar os diálogos entre as disciplinas, valorizando as relações entre elas e a combinação de forças que surge desses diálogos. Esses diálogos estarão presentes ao longo de todo o estudo proposto, vitais na abordagem com que se pretende desvendar as problemáticas da performance: por meio da junção entre arte e ciência jurídica. Haverá a escolha de um co-orientador na área jurídica, oriundo da Faculdade de Direito da UFBA, que será a guia para o trabalho neste campo. Assim, pretende-se produzir conhecimento de relevância para ambas as disciplinas.

PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Ao dividir o estudo nos capítulos propostos, nomeados através de verbos (apresentar, conhecer, reconhecer, experimentar, relacionar, partir), minha intenção é comparar a evolução do estudo às fases de um relacionamento entre dois diferentes, sejam duas pessoas ou duas disciplinas. Dessa forma, espera-se suavizar a passagem de um capítulo a outro, criando ligações entre o que passou e o que vem adiante, num trajeto orgânico por onde o trabalho possa fluir naturalmente, sem quebras bruscas, num continuum.

No "**Capítulo 1: Apresentar**" pretende-se definir "Performance" e "Direitos Humanos" como disciplinas autônomas, utilizando pensamento de teóricos fundamentais às áreas. A intenção é fornecer um terreno sólido, de onde se possa partir para questionamentos e relacionamentos entre as duas disciplinas. Em relação aos direitos humanos, essa apresentação fundamental se valerá principalmente dos escritos de Paul Siegart e Chris Brown. Já em relação à performance, serão utilizados como base textos de Renato Cohen, Tracey Warr, Richard Schechner e Marvin Carlson.

No "**Capítulo 2: Conhecer e Reconhecer**" será iniciada a relação entre os temas, sendo este capítulo o núcleo do trabalho. O item 2.1 se valerá do estudo aprofundado da obra de

Marina Abramovic, relacionando-a com uma estratégia de resistência. Para tal, utilizarei a teoria de performance da estadunidense Peggy Phelan, de encontro à teoria em direitos humanos Robert Drinnan, aliados à atuação de Marina Abramovic, utilizando além da sua produção artística, dados de sua vida pessoal, suas falas e escritos, bem como à produção acadêmica tecida sobre sua obra e à repercussão de sua atividade na mídia.

O que me interessou ao incluir esses autores (Phelan e Drinnan) na pesquisa é o fato de que ambos percebem de maneira explícita a existência do que eu venho chamando de poder inerente da evocação de visibilidade. À medida que ambos constroem seus discursos baseando-se nesse uso da visibilidade, me interessam os pontos de vista trazidos, tanto os que favorecem a minha tese, quanto os que podem enfraquecê-la, uma vez que a própria discussão gerada possibilita um aprofundar no estudo.

Em linhas gerais, para Drinan (2002), os direitos humanos se operam atualmente através do sistema da "Mobilização da Vergonha", onde ONG's e grupos domésticos lutam contra a violação de direitos humanos através da publicação de relatórios, cobertura televisiva e outras formas de se promover a visibilidade da violação. Sua tese é de que quando a violação atinge a mídia, governantes são pressionados, por questões de reputação, a agir promovendo a implementação dos direitos- por exemplo, abrigando exilados ou vítimas de atos terroristas. Por outro lado, argumenta Drinan, esse sistema de visibilidade facilita a manipulação de seus mecanismos e, portanto, pode servir para um deslocamento do foco das situações de real violação de direitos para outras situações nas quais se pretenda intervir por razões alheias aos direitos humanos.[13]. Ele alega que o sistema falha ao ser passível de usurpação, uma vez que os interesses político-econômicos de tornar as violações de direitos humanos públicas vão muito além dos interesses em direitos humanos em si. Vejo a ligação da performance com essa teoria da "Mobilização da Vergonha" uma vez que, em performance, se promove a visibilidade da violação, porém, de um modo livre de manipulações externas, como acontece com outras mídias e meios de comunicação de massa. Dessa forma, a performance funcionaria como um aliado nessa disseminação, uma vez que elimina a possibilidade de usurpação pelos interesses político-econômicos externos à questão do direito do homem.

Peggy Phelan encara a questão da visibilidade na performance também de um ponto de vista bastante inquietante. Em sua tese, exposta no livro "*Unmarked: The politics of Performance*", Phelan (1993) situa o sujeito em um contexto que não pode ser reproduzido pelas ideologias do visível, re-valorizando uma crença em subjetividades e identidades que não são representáveis visivelmente[14]. Phelan examina as presunções implícitas da conexão entre representatividade visual e poder político, as quais tem sido uma força dominante na teoria cultural recente. Para ela, nem sempre a melhor estratégia para se alcançar poder sócio-

13 DRINAN, Robert F. *Mobilization of Shame: A World view of Human Rights.* London: Yale University Press, 2002.

14 PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance.* London: Routledge: 1993.

-político advém da visibilidade, sendo que, às vezes, a invisibilidade intencional funciona com melhores "resultados". A performance de Abramovic se conecta a esta teoria uma vez que sua visibilidade está ligada apenas à questão da auto-biografia, sendo a questão do engajamento quase invisível, implícita. Assim, a obra de Abramovic é rico terreno onde a teoria de Phelan poderia ser testada.

No "**Capítulo 3: Experimentar**" pretende-se criar duas performances autobiográficas, onde se possa ter material prático para partir para análise proposta no estudo, qual seja, o funcionamento da enunciação de direitos através da performance, e a presença de elementos de direitos humanos em trabalhos autobiográficos. Pretende-se escrever uma documentação do trabalho, bem como incluí-los no capítulo subseqüente.

Ao chegarmos ao "**Capítulo 4: Relacionar**" tendo desenvolvido com respostas positivas ao problema exposto, será possível propor um mapeamento das performances (de Abramovic e as realizadas pela presente pesquisadora durante a pesquisa), a partir dos artigos da atual Declaração Universal de Direitos Humanos.

No "**Capítulo 5: Partir - Considerações finais**" serão apresentadas as conclusões sobre o estudo realizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

ABRAMOVIC, Marina, *apud Stages of Energy: Performance Art Ground Zero*? in *Marina Abramovic: Artists Body*. Bologna: Charta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Giles. *Crítica e Clinica.* São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Giles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference.* Chicago: Chicago University Press, 1978.

DRINAN, Robert F. *Mobilization of Shame: A World view of Human Rights.* London: Yale University Press, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance.* London: Routledge: 1993.

PHELAN, Peggy. *The ontology of Performance: representantion without reproduction.* London: Routledge: 1993.

WARR, Tracey . *The Artist's Body.* London: Pheidon Press, 2000.

WITTS, Noel (org.), *The 21th Century Performance Reader.* Nova York: Routledge, 1996.

Quem tombará a favela?

Silke Kapp

Resumo: *A língua portuguesa oferece algo quase tão ambíguo quanto o alemão* aufheben*: o verbo tombar, que reúne sucumbir, preservar e elevar. As intervenções realizadas pelos poderes públicos nas favelas poderiam ser chamadas de "estratégias de tombamento": fazem sucumbir estuturas sociais e espaciais produzidas pela população e, ao mesmo tempo, regularizam a propriedade fundiária e guarnecem o espaço de pequenos ou grandes monumentos arquitetônicos, garantindo-lhe o registro na "Torre do Tombo" e impondo-lhe a suposta elevação a partícipe da cidade formal. Por outro lado, surgem cada vez mais "táticas de tombamento" de dentro das próprias favelas, isto é, movimentos de resistência para defender esse espaço da heteronomia, preservar e fortalecer seu modo peculiar de produção. A questão é se haveria uma forma de discurso que faça frente à violência das intervenções públicas e que, sem repetir seus conceitos, dê voz política a essa produção do espaço, que se faz por negociação direta em pequena escala e no tempo cotidiano. Haveria, afinal, um discurso tático-político ou até estético-político?*

AUFHEBUNG

Aufhebung é um termo clássico da dialética. Hegel via nele o espírito especulativo da linguagem porque abrange três significados aparentemente excludentes: anular ou negar, conservar ou preservar, e elevar ou integrar. O movimento dialético de superação de uma contradição anula seus termos iniciais, conserva-lhes determinados aspectos e, ao mesmo tempo, eleva-os a um outro estágio. Na versão em língua portuguesa da *Fenomenologia do Espírito*, Paulo Meneses escolheu traduzir *Aufhebung* por *suprassunção*, o que já se consolidou em parte da literatura filosófica brasileira. Muitos outros autores preferem o termo suspensão, pois além de mais coloquial, guarda do original a ambiguidade de anular, paralizar e elevar. Não tenho a intenção de contestar nenhuma dessas traduções, quero apenas sugerir que existe uma outra possibilidade na língua portuguesa para expressar uma relação dialética,

especialmente uma dialética negativa no sentido de Theodor Adorno[1], isto é, diáletica sem síntese. Trata-se do verbo *tombar* ou dos substantivos correlatos, *tombo* e *tombamento*.

TOMBAR

Tombar significa cair ou fazer cair. Tombar significa também registrar na Torre do Tombo, o arquivo nacional português criado no século XIV. Nesse último caso, equivale a uma forma de preservação, pois na Torre do Tombo guardam-se certidões e chancelarias, bulas e ordenações, diplomas e títulos de propriedade. Finalmente, derivado desse sentido antigo da preservação enquanto arquivamento, há um terceiro significado do termo tombar: a preservação enquanto estratégia de diferenciação de um bem cultural, que se aplica sobretudo a edificações e ambientes urbanos. Além de procurar garantir permanência por meio de um regime jurídico especial de propriedade, o tombamento costuma ter o efeito de elevar o chamado bem cultural à categoria de atração turística oficialmente reconhecida e veiculada como vitrine de uma localidade.

Muitas ações de tombamento têm, assim, o efeito paradoxal de anular justamente aquilo que pretendem preservar. O tombamento e a chamada revitalização do Pelourinho em Salvador fizeram de um local de moradia da população pobre uma mistura de museu e *shopping center* a céu aberto, que poderia estar em qualquer centro urbano ou até mesmo num parque da Disney. De modo análogo, o tombamento da cidade mineira de Tiradentes levou para a periferia muitos moradores antigos, cujas casas foram ocupadas por lojas, restaurantes, pousadas e refúgios de fim de semana. O lugar se presta a cenário de filmes de época e festivais de diversos tipos, mas os beneficiados por essas ações são antes os promotores externos do que os habitantes da cidade. O tombamento no sentido da patrimonialização é dialético, pois também "petrifica a cidade"; o que se chama revitalização é uma forma de morte.[2]

TOMBAR A FAVELA I: ERRADICAÇÃO

À primeira vista, os centros históricos patrimonializados e as favelas são os extermos opostos da cidade contemporânea. De um lado, turistas, reconhecidas obras de arte e uma imagem urbana que circula pelo mundo; do outro, regiões que até há poucos anos se tentava esconder ou apagar. Engels registra isso em relação a Londres já no século XIX.[3] Em 1927, o *Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro*[4] inclui a remo-

1 Ver Theodor Adorno. *Negative Dialektik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990, p.158-161.
2 Ver Henry Pierre Jeudy. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
3 Ver Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, especialmente o capítulo "Die grossen Städte". Disponível em www.mlwerke.de/me/me02/me02_225.htm.
4 O plano, de autoria do urbanista francês Alfred Agache, é mais conhecido como Plano Agache.

ção das favelas, enquanto, no mesmo ano, a revista *A Casa* sublinha que "o estrangeiro que nos visita não póde ter senão pessima impressão ao deparar, em pleno centro urbano, com infectos casebres, amontoados sobre os morros"[5]. Setenta anos depois, em 1996, quando Michael Jackson filma cenas de um videoclip no Morro Dona Marta, as autoridades municipais prostestam porque ele estaria denegrindo a imagem da cidade.[6]

A estratégia clássica em relação a essas ocupações informais de áreas urbanas é a erradicação, raramente acompanhada de uma política de reassentamento, nem muito menos de respeito ao intelecto, à vida cotidiana, às espacialidades ou aos laços sociais dos moradores. Nos anos 1920, cogita-se, no máximo, a construção de "pequenas casas hygienicas para abrigar a enorme massa popular que está sendo deslocada desses morros"[7]. Mais tarde vem a remoção massiva para conjuntos habitacionais ou loteamentos distantes, como, por exemplo, pela atuação da CHISAM, orgão criado em 1968 no âmbito do BNH com a incumbência de erradicar todas as favelas do Rio de Janeiro até 1976, que de fato remove um terço de seus moradores.[8]

Resistências à política de remoções surgem já na década de 1940, inicialmente com ações lideradas pela Igreja Católica (Fundação Leão XIII e Cruzada São Sebastião), depois com a mobilização de associações de moradores[9] e o apoio da Companhia de Desenvolvimento de Comunidades (Codesco). Mas, de qualquer forma, esse tipo de iniciativa foi antes exceção do que regra. Até as urbanizações de favelas realizadas pela Codesco na contramão do governo militar, ironicamente, utilizam recursos destinados à remoção.[10]

Mesmo assim é evidente que as políticas de remoção nunca anularam a favela da maneira que pretendiam ou declaravam pretender. Entre 1973 e 1987, a população favelada de São Paulo se multiplicou por dez.[11] Na realidade, essa população sempre foi indispensável para a sustentação da mesma estrutura político-econômica empenhada em sua remoção. O discurso da "moradia digna" é certamente um argumento hipócrita a serviço do controle social, mas, para além disso, também revela suas próprias contradições: seja qual for o entendimento da

5 "As Favellas vão desapparecer". Editorial de *A Casa*, 1927, n.44, p.17.

6 Freire-Medeiros, Bianca. *A construção da favela carioca como destino turístico*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

7 "As Favellas vão desapparecer". Editorial de *A Casa*, 1927, n.44, p.17.

8 Trata-se da Coordenadoria da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio - CHISAM, que removeu 62 favelas ou 176 mil pessoas. Observe-se que a Lei Federal no 4.389 de 21 de agosto de 1964 inclui entre seus objetivos a "construção de conjuntos habitacionais destinados à eliminação de favelas".

9 Essas associações foram apoiadas, a partir de 1953, pelo Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-Higiências (SERFHA). Em 1963, cria se a Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara (FAFEG), que em 1968 já contava com 100 favelas e se mobilizou contra as ações da CHISAM. A partir dessa mobilização, muitos de seus líderes foram presos ou desapareceram e a Federação se desfez. (ver Cid Blanco Jr. As transformações nas políticas habitacionais brasileiras nos anos 1990: o caso do Programa Integrado de Ação Social da Prefeitura de Santo André. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo, 2006, Dissertação de Mestrado, p.26-28)

10 Trata-se da Companhia de Desenvolvimento de Comunidades (CODESCO), criada em 1968 por iniciativa do jornalista Silvio Ferraz, que utilizou recursos da United States Agency for International Development (USAID).

11 Cid Blanco, op. cit., p.35.

dignidade em questão, é impossível que todos a tenham da mesma maneira sem que as condições estruturais que geram a sua falta sejam, elas mesmas, transformadas.

TOMBAR A FAVELA II: INTEGRAÇÃO

As políticas em relação às favelas se modificam a partir do início da década de 1980, quando a remoção é descartada em favor da urbanização e programas antes considerados alternativos se tornam centrais, inicialmente em nivel municipal e mais tarde também em nível federal. Não quero entrar nos meandros dessas políticas, mas apenas apontar algumas constatações feitas a partir das obras do Programa Vila Viva em Belo Horizonte (no Aglomerado da Serra e no Morro das Pedras), que acredito não serem exclusivas desse caso.

A nova abordagem tenta integrar áreas de favela aos sistemas técnico e jurídico formais, redistribuindo parte do excedente urbano. Mas justamente essa integração me parece problemática: ela neutraliza um potencial de emancipação e, mesmo de um ponto de vista pragmático ou utilitarista, não é necessariamente benéfica para a população.

Quanto à integração ao sistema jurídico ou, mais especificamente, ao regime de propriedade privada da terra, a situação é mais evidente: a regularização fundiária deve garantir o direito de permanência e posse, incluir a favela nos serviços municipais, facilitar o acesso ao crédito etc.[12] Mas como não se trata de uma real reforma urbana (apenas do reconhecimento formal de um uso já consolidado), a regularização também inflaciona o mercado de terras, não só no local da intervenção como em outras favelas ou loteamentos periféricos. Boa parte da população passa a viver em condições mais precárias do que antes. Em Belo Horizonte, ainda hoje existem beneficiários do primeiro programas de regularização (o Profavela da década de 1980) que nunca foram ao cartório buscar seus títulos, porque não vêem nenhum sentido "naquele papelzinho".

Quanto à integração da favela ao sistema técnico dominante, que é também um sistema político, cabe lembrar a constatação de Milton Santos: ao entrar em um novo território, esse sistema invariavelmente rebaixa a uma posição de impotência os processos mais antigos ou menos sistematizados e as pessoas que os utilizam.[13] A urbanização nos moldes da cidade formal, com regras generalistas, submissão a instâncias de regulação centralizadores, vias que previlegiam carros, imensas obras de terraplenagem, áreas exclusivamente habitacionais, parques cercados e até interditados a qualquer tipo de uso, pequenos apartamentos sem possibilidade de alteração ou ampliação, e até praças sem bancos, destinadas apenas ao

12 Nas políticas públicas dos municípios brasileiros, existem duas tradições diversas nesse sentido, ambas provenientes da década de 1980. A primeira, inaugurada pelo programa PROFAVELA de Belo Horizonte, preconiza a propriedade privada plena. A segunda, inaugurada pelo programa PREZEIS de Recife, preconiza o direito de moradia, recorrendo a formas de propriedade coletiva das áreas regularizadas.

13 Milton Santos. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2008, p.25-26.

chamado "lazer ativo" e nunca ao ócio ou à simples reunião não controlada das pessoas - tudo isso atropela as dinâmicas sócio-espaciais criadas e sedimentadas ali. A relativa autodeterminação dos moradores na produção do seu espaço cotidiano é anulada de uma maneira que pouco fica a dever às remoções. Não se trata apenas de elevar a favela a um patamar (tecnicamente) mais avançado, mas também de extinguir outras possibilidades de organização social. Ou seja, a integração é uma forma de dominação.

PARÊNTESES: TÁTICAS X ESTRATÉGIAS

Esse embate entre um sistema técnico-político dominante e os processos mais antigos de lidar com a natureza e com as pessoas não é discutido publicamente com frequência, nem mesmo em instância ditas participativas, como os conselhos municipais. A publicidade em torno das urbanizações, sempre de dignificação, democratização e desenvolvimento, é veiculada de modo tão massivo e gera um capital político tão relevante que qualquer crítica se torna suspeita. Recentemente fui acusada, no Conselho Municipal de Belo Horizonte, de estar fazendo "apologia do beco", ao defender as vias de pequena escala, com comércio e serviços locais, nas quais os pedestres predominam e os motoristas precisam pedir licença para passar.

Apesar dessas suspeitas de reacionarismo, cabe tentar ver a situação para além do mito do desenvolvimento e a partir da interação direta com as pessoas atingidas. Lembro outra constatação de Milton Santos: a aldeia global não é aldeia, porque "na aldeia, o testemunho das pessoas que veiculam o que aconteceu pode ser cotejado com o testemunho do vizinho"[14]; não o recebemos apenas pela mediação homogeneizadora das agências de notícias. Mas a tentativa de, por assim dizer, ouvir os vizinhos significa um embate entre táticas e estratégias, no sentido que Michel de Certeau dá a esses termos.

A estratégia, diz Certeau, é ação do forte, a razão instrumentalizada que opera no registro da previsibilidade e do domínio abstrato de tempo e espaço. Sua posição é exterior aos acontecimentos e seu conhecimento tende a abranger a totalidade. A tática, pelo contrário, é a ação do fraco, que tem por pressuposto a imprevisibilidade, se aproveita daquilo que as contingências oferecem e não produz discursos de legitimação. Ela é, enfim, uma espécie de procedimento estético: mobiliza o que pode por um evento singular e escapa à ordem do conceito.

Num ensaio de 1929 intitulado "Die Angst des Ingenieurs", Ernst Bloch estabelece um contraponto semelhante, comparando a cidade pré-capitalista do improviso à cidade capitalista da ilusão de domínio absoluto da natureza. Para a primeira, seu exemplo é Nápoles, onde as pessoas ainda se aprazem com o rumo que as coisas tomam por si mesmas:

> Nas montanhas acima de Nápoles estourou uma canalização, bem ao lado há um par de tri-

14 Milton Santos, op.cit., p.40.

> lhos inteiramente inúteis, rudimento de uma cremalheira falida. Mas então, numa natureza não irritada, surge algo de positivo da multiplicação dos dois negativos: há anos a água da canalização estourada escorre pelos trilhos, que a conduzem pela encosta e, lá embaixo, num bairro árido, as águas defeituosas chegam à rua formando uma ducha.15

Já as idades técnicas como Nova Iorque, diz Bloch, estão cada vez mais ameaçadas pela natureza que combatem todo o tempo. E seus artifícios as tornam vulneráveis não apenas às forças naturais ou ao acaso, mas sobretudo à complexidade de suas próprias engrenagens. O engenheiro não é um pioneiro, não quer se arriscar, trabalha com uma natureza dominada por leis "analiticamente extraídas e racionalmente recombinadas" sem nenhuma "correspondência simpática entre as qualidades das coisas"16.

Esse ideal do controle absoluto, tematizado no engenheiro de Bloch e concretizado nos parques da Disney, também parece estar na origem da ansiedade em relação às áreas de favela - aquela ansiedade que inicialmente promove sua remoção e depois quer sua integração aos sistemas da cidade formal.

TOMBAR A FAVELA III: EMBALSAMENTO

Lícia Valladares explicita que os discursos - acadêmicos, políticos, midiáticos - sobre a favela são dominados por três dogmas: o de que ela seria essencialmente peculiar, distinta do resto da cidade; o de que seria o território dos pobres por excelência; e o de que haveria a favela e não as favelas, isto é, que as favelas seriam sempre semelhantes entre si e distintas do resto do mundo. Contra esses dogmas, ela mostra que as favelas não coincidem com os setores censitários mais precários em equipamentos urbanos, propriedade formal da terra, escolaridade ou mesmo renda, e que há diferenças imensas entre uma favela e outra ou até dentro da mesma favela17. Sua interpretação é que os dogmas persistem ainda assim porque são vantajosos para determinados grupos de atores sociais que intervêm na favela: os poderes públicos, as organizações não governamentais e as associações de moradores; "cada um desses grupos [tem] o seu próprio interesse em defender a especificidade da favela [e] fazer dela um universo homogêneo". Podemos acrescentar que esses atores são justamente aqueles que transitam nas instâncias políticas dominadas pela lógica da estratégia. As próprias associações de moradores, na figura de suas lideranças, utilizam tais representações para fortalecer seus pleitos.

Nessa mesma tendência de homogeização do imaginário me parece estar também um

15 Ernst Bloch. "Die Angst des Ingenieurs" (1929). In: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt/M, Suhrkamp:1985, p.350. Tradução minha.

16 Bloch, op.cit., p.355. Tradução minha

17 Lícia Valladares. "Favela.com". In: Ana Fernandes, Angela Gordilho Souza (orgs.). *Habitação no Brasil: reflexões, avaliações e propostas*. Salvador: FAUFBA / PPGAU, 2004, p.128.

movimento mais recente de patrimonialização. A favela se tornou um emblema, uma marca, uma atração turística urbana que incorpora, ao mesmo tempo, a noção de violência e de solidariedade autêntica.

> Hoje, como antes, a curiosidade pelas favelas é alimentada em grande parte pela percepção corrente que se tem delas como áreas concentradoras de pobreza, de miséria, à margem dos regulamentos da cidade formal, desprovidas de acesso a serviços básicos, o que se reflete nas construções e nas formas de apropriação do espaço, constituindo universos cultural e socialmente singulares, excepcionais, exóticos. A própria violência, hoje representada principalmente pelo tráfico de drogas, reforça as imagens desse quadro em que as favelas aparecem como um mundo à parte, perigoso, misterioso e por isso mesmo fascinante. (Grynszpan e Pandolfi, 2007, p.87)

As favelas da zona sul do Rio de Janeiro começaram a oferecer visitas guiadas por ocasião da ECO-92 e hoje estão inseridas no circuito internacional dos *reality tours*. Bianca Freire-Medeiros investigou esses *tours* numa detalhada pesquisa de campo, constantando sua relativa variedade enquanto produtos turísticos: alguns com enfoque mais ecológico e de interação com 'a comunidade', outros mais voltados para a história do lugar, ainda outros mais sensacionalistas. Contudo, é fato que os passeios são quase sempre gerenciados por empresas ou Organizações Não-governamentais externas e que seus lucros não retornam para a própria favela. Até a Prefeitura do Rio de Janeiro já se apropriou desse novo produto, implantando em 2005 o Museu a Céu Aberto do Morro da Providência, que consiste num *tour* fisicamente ordenado por placas, marcos e pelo tombamento de algumas edificações.

> [...] o museu corre justamente o risco de promover a favela, sua paisagem, arquitetura, objetos e moradores, não tanto como entidades complexas no presente, mas como significantes de eventos passados. O projeto prevê o "congelamento" de barracos de madeira, vielas e becos, o que na prática significará a desapropriação de algumas casas e a compra de parte de seu mobiliário para que o turista saiba como é uma "moradia típica da favela".18

Nesse caso, não houve participação nenhuma da população nas decisões. Muitos moradores parecem nem sequer compreender muito bem o que é o Museu a Céu Aberto. Além disso, a institucionalização lhes tirou a possibilidade de mostrar aos turistas ou, de um modo mais geral, a quem vem de fora, o avesso do discurso do Governo. Impossível denunciar algo que está "partimonializado". Em outras palavras, o tombamento no sentido do embalsamento cultural é uma terceira forma de dominação, ao lado da remoção e da integração.

UM DISCURSO TÁTICO

18 Bianca Freire-Medeiros. Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, no.38, julho-dezembro de 2006, p.54.

Justo o slogan "Favela patrimônio da cidade" vem sendo utilizado também por associações de moradores com o intuito de combater a heteronomia das intervenções de urbanização e defender seu modo peculiar de negociação e produção do espaço. "Favela patrimônio da cidade" é o título de um manifesto apoiado por diversas favelas de Belo Horizonte e liderado pelos moradores da Vila Antena, no Aglomerado Morro das Pedras, na tentativa de resistir à execução dos projetos do Programa Vila Viva, em especial à abertura de vias que mais favorecem outras porções do tecido urbano do que a Vila propriamente dita. O pleito, a meu ver legítimo, é pelo direito de permanência das pessoas no local e por respeito às suas práticas cotidianas. Ainda que não descarte melhorias na área, o movimento reinvindica a manutenção da favela como ela é, sem descaracterizá-la ou fragmentá-la e sem que a "favela vire bairro".

Diante do que a patrimonialização tem significado para as porções formais das cidades, isto é, uma espécie de petrificação, parece contraditório que esses movimentos de resistência usem a noção de patrimônio. A questão é se haveria uma outra forma de discurso que fosse capaz de fazer frente à violência das intervenções estratégicas sem repetir seus conceitos. Se a tática não produz discursos de legitimação, porque não precisa deles para agir, haveria um discurso tático-político?

Walter Benjamin constatou há muito tempo que a estetização do político deveria ser combatida com a politização do estético, que podemos compreender em analogia à politização do tático. Mas o que isso pode significar exatamente? O discurso que adquire voz política não é necessariamente alinhado à linguagem dominante? Há uma forma de dar voz à ação do fraco no fórum dos fortes? Se houver, certamente não se trata de um discurso que tenha fundamentação e consistência lógica, porque a própria tática não as tem. Sua lógica é como que onírica (o que, aliás, Adorno também diz da lógica das obras de arte): as coisas se concatenam, têm certo nexo, mas tudo poderia ser diferente. Ao mesmo tempo, um discurso tático faz uso das contingências ou daquilo que está à mão. O fato de ele usar um conceito-*slogan* como 'patrimônio' não significa, de modo nenhum, sua adesão consistente a tudo o que esse conceito implica, nem mesmo significa uma crítica no sentido estrito do discernimento. Ela significa apenas obtenção de determinado efeito aqui e agora. Se o efeito desejado for outro, o argumento, o conceito, o *slogan* serão outros. Em suma, o discurso tático-político parece ter apenas duas opções: ou ele se cala, porque a ordem do conceito não é a sua, ou então ele usa os conceitos de outros discursos, sobretudo os estratégicos, numa operação de bricolagem. Ele é, enfim, sofista. E da mesma maneira que a tecno-ciência tenta extinguir a ação tática, a tarefa histórica da filosofia ocidental foi o combate desse discurso.