

Arte & Estética

Ulisses Razzante Vaccari
Organizador



**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

ARTE & ESTÉTICA

ULISSES RAZZANTE VACCARI
ORGANIZADOR

ARTE & ESTÉTICA

Marília/Oficina Universitária
São Paulo/Cultura Acadêmica

2018



**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - FFC
UNESP - campus de Marília

Diretor

Prof. Dr. Marcelo Tavella Navega

Vice-Diretor

Dr. Pedro Geraldo Aparecido Novelli

Conselho Editorial

Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)

Adrián Oscar Dongo Montoya

Andrey Ivanov

Célia Maria Giacheti

Claudia Regina Mosca Giroto

Marcelo Fernandes de Oliveira

Neusa Maria Dal Ri

Renato Geraldi

Rosane Michelli de Castro

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação - FFC

A786 Arte e estética / Ulisses Razzante Vaccari, organizador. – Marília : Oficina Universitária ; São Paulo : Cultura Acadêmica, 2018.

298 p.

Inclui bibliografia

ISBN (Impresso) 978-85-7249-005-4

ISBN (Digital) 978-85-7249-004-7

DOI <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7>

1. Arte - Filosofia. 2. Estética. 3. Ficção. 4. Crítica de arte. 5. Cinema. 6. Estética alemã.
I. Vaccari, Ulisses Razzante.

CDD 111.85

Copyright © 2018, Faculdade de Filosofia e Ciências

Editora afiliada:



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora UNESP
Oficina Universitária é selo editorial da UNESP - campus de Marília

SUMÁRIO

Apresentação	
<i>Ulisses Razzante Vaccari</i> -----	09

PRTE I ARTE E FICÇÃO

Arte, ação e ficção do possível	
<i>Celso R. Braidá</i> -----	17

Estátuas de Dédalo: um ensaio sobre arte, andróides e ilusão	
<i>Debora Pazetto Ferreira</i> -----	35

PARTE II ESTÉTICA, TEATRO E CINEMA

Ambiente e Mimetismo – acerca de “Ella”, peça teatral de Herbert Achternbusch	
<i>Maria Aparecida Barbosa</i> -----	59

Memórias, de Woody Allen. Sobre “sentido da vida”
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques ----- 71

O ensaio como forma no cinema de Godard
Pedro Duarte ----- 87

PARTE III ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Arte pós-utópica: heterotopia e comunidade
Ricardo Fabbrini ----- 105

Para que poetas na *Vita Activa*? Uma investigação acerca da importância da poesia na obra de Hannah Arendt
Daiane Eccel ----- 129

Mapeando a polissemia da imagem: coisa, forma e evento enquanto modos de significação da plasticidade e da grafia
Nazareno Eduardo de Almeida ----- 145

PARTE IV ESTÉTICA ALEMÁ

O estético entre naturalismo e religião: considerações sobre o *sensus communis* em Kant e Tomás de Aquino
Arthur Grupillo ----- 169

O dever de compartilhar: contra uma concepção naturalista do *sensus communis*
Giorgia Cecchinato ----- 189

Nietzsche contra Schiller
Vladimir Vieira ----- 209

A expressão linguística na concepção hegeliana da poesia
Sílvia Faustino ----- 225

Winckelmann: uma estética em forma de história
Pedro Fernandes Galé ----- 239

PARTE V
ESTÉTICA FRANCESA

A estética do sonho: Foucault leitor de Freud e Binswanger
Carolina Noto ----- 261

Arte e Desconstrução: Duchamp, Derrida e a promessa de Cézanne
Abah Andrade ----- 277

APRESENTAÇÃO

A estética e a filosofia da arte constituem dois campos de estudo em constante expansão no Brasil, tanto do ponto de vista dos estudiosos, intelectuais autônomos e professores universitários, como do ponto de vista do grande público. Nota-se um interesse crescente por estudos sobre a arte e o fenômeno artístico, numa busca por uma explicação dos rumos que a estética, a filosofia da arte e a crítica de arte tomaram a partir do século XX, em conjunto com as transformações sofridas pela arte.

As características da estética e da filosofia da arte contemporâneas, entretanto, só podem ser plenamente compreendidas a partir da referência à história, tanto dos discursos estéticos e filosóficos como da própria arte. É imprescindível para o estudioso da estética e da arte contemporâneas investigar as condições do surgimento da disciplina da Estética nos séculos XVII e XVIII, de modo a poder avaliar com

propriedade as transformações sofridas tanto pelo discurso filosófico como pela arte a partir do século XIX, transformações estas que determinam historicamente a arte e a Estética, tal como as compreendemos hoje em dia.

Enquanto disciplina filosófica, a Estética, muito embora tenha nascido no século XVIII com Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), constitui um campo vasto de investigações filosóficas sobre a arte e o fenômeno do belo desde Platão e Aristóteles. Esses dois autores figuram como os primeiros a tentar compreender filosoficamente a beleza (artística e natural), em investigações que transcendem as impressões empíricas particulares dos fenômenos da natureza, bem como as das próprias obras de arte. Ao longo dos séculos, muitos foram os esforços de diversos pensadores em torno dessa não fácil tarefa, que, em última instância, procurou responder às questões: O que é o belo? Há diferenças no modo como a beleza se manifesta na natureza e na arte? O que permite diferenciar a manifestação artística bela em contraposição aos discursos científicos?

A partir do início do século XIX, entretanto, a Estética, entendida como um discurso filosófico sobre a sensibilidade em geral, sofre severas críticas, principalmente com Hegel e a partir dele. Segundo o filósofo alemão, a modernidade, essencialmente reflexiva, já não pode mais desfrutar de uma relação imediata com a sensibilidade, imediatez que marcou e constituiu a cultura grega nos tempos áureos da humanidade. Marcado pela cisão entre a sensibilidade e o pensamento, o homem moderno apenas pode se referir aos objetos belos de forma mediata, isto é, *por meio* do pensamento. Por esse motivo, a Estética, cujo termo provém do grego *aisthesis* e designa a sensação sensível, já não constitui na modernidade tardia o discurso e a forma mais apropriados para se falar do belo e da arte em geral. Em seu lugar, a modernidade, segundo Hegel, instituiu a Filosofia da Arte, isto é, um discurso filosófico e reflexivo sobre o Belo, o qual, devido a essa condição, encontra-se inacessível enquanto tal, podendo ser recuperado apenas como Ideia.

A partir desse momento, marcado pelo declínio da Estética e pelo alvorecer da Filosofia da Arte, começou a se especular acerca do

fim da arte, tese deduzida das linhas gerais do pensamento de Hegel. Em curtas palavras, o argumento segue no sentido de que o homem moderno, essencialmente reflexivo, não teria mais sentido para o Belo enquanto tal, mas somente para a Ideia do Belo. A modernidade, nesse sentido, ao contrário dos gregos, constitui a época da filosofia por excelência, isto é, uma época em que toda a relação com os objetos sensíveis, sejam artísticos ou não, é precedida e antecipada pela *reflexão* sobre o objeto. Independentemente dos meandros da argumentação hegeliana, a pergunta que se começa a fazer a partir do século XIX transforma-se na pergunta acerca da possibilidade da arte nos tempos modernos.

A questão do fim da arte, assim, inunda o século XX e até hoje chama a atenção de filósofos contemporâneos, como é o caso do pensador norte-americano Arthur Danto, conhecido pelos seus ensaios *Após o Fim da Arte* e *O Descredenciamento Filosófico da Arte*. Em sua argumentação, procura defender, de um modo geral, a ideia de que, desde o seu nascimento e fortalecimento com Platão, a Filosofia buscou ao longo de sua história descredenciar a arte em sua tentativa própria de se aproximar da verdade. Caracterizada como um discurso totalitário, a Filosofia almeja se constituir historicamente como o discurso dominante mais apropriado para refletir sobre a verdade e o ser, tese que procura se constituir como herdeira do discurso hegeliano do fim da arte e dar continuidade a ele nos tempos atuais.

Em todo caso, é consenso hoje em dia que a concepção hegeliana não deve ser interpretada dogmaticamente. A concepção do fim da arte em Hegel passou a ser vista como o sintoma de uma transformação radical operada no interior da arte de um modo geral, sentida sobretudo a partir do início do século XIX. Tal transformação refere-se ao declínio do conceito de *obra*, perceptível no campo prático principalmente no século XX, com o advento das vanguardas artísticas, dentre as quais as mais conhecidas são o surrealismo, o dadaísmo e o cubismo. Todos esses casos demonstram um esforço conjunto no sentido de transformar radicalmente o modo tradicional de se fazer arte, bem como o julgamento do fazer artístico. Se, antes, a arte era indissociável do conceito de obra, espécie de ponto privilegiado para a contemplação das esferas harmôni-

cas elevadas, como na estatuária grega ou na pintura medieval, agora, a arte assume outras formas de apresentação, bem como se posiciona de modo claramente combativo em relação ao *status quo*. Em oposição ao microcosmos harmônico da obra, predomina na arte contemporânea o efeito do choque e o conflito.

Marcada pela experiência niilista da Primeira Guerra Mundial e pelo surgimento das grandes metrópoles, a arte contemporânea já não poderia partir dos mesmos pressupostos da arte tradicional. Fez-se necessário a partir de então uma arte que falasse aos novos indivíduos, às grandes massas urbanas, constituídas em sua grande maioria de proletariados e assalariados, bem como de uma nova burguesia. A essência filosófica dessas novas manifestações, que pretendiam romper com a noção tradicional de obra de arte, ganhou expressão sobretudo com a filosofia de Walter Benjamin. A partir de sua clássica distinção entre arte aurática e arte exibível, entre valor de culto e valor de exibição, Benjamin procurou pensar os desafios da nova arte a partir de seu conceito central de reprodutibilidade técnica, trazido à baila não apenas pela experiência das vanguardas, mas principalmente pelo advento da fotografia e do cinema.

A partir desse momento, tratou-se de pensar as transformações ocorridas no interior da arte como resultado do desenvolvimento técnico da reprodutibilidade, fenômeno que abalou consideravelmente a arte tradicional em sua ligação originária com o culto da divindade. Ao se tornar reprodutível, a arte perde suas características de originalidade e unicidade, o que a força a sair do âmbito elitista no qual forçosamente circulava desde os tempos da Grécia antiga. Com o cinema e a fotografia, a arte atinge finalmente as massas, que lotam as salas de cinema para assistir aos filmes de Eisenstein, Fritz Lang e Chaplin. Tornando-se reprodutível e passando a reproduzir o real, a arte se reconecta com seu papel político, perdido ao longo do século XIX com a arte burguesa, autônoma e desligada dos âmbitos concretos da vida. O modo como essa negação se iniciou com as vanguardas e a avaliação de seu sucesso nessa empreitada constituiu o motivo central da *Teoria da Vanguarda*, célebre livro de Peter Bürger, tornado um clássico da estética e da teoria da arte no século XX.

A partir da radicalização do princípio vanguardista, principalmente com Marcel Duchamp, o grande desafio da Filosofia da Arte consiste, atualmente, em pensar os limites e as fronteiras da arte mais recente, já que, após 1960, a arte implodiu de forma radical todo critério utilizado até então para separar a arte da não-arte. A partir do momento em que Duchamp chamou de arte um mictório invertido ou em que Andy Warhol caracterizou como arte suas famosas caixas de sabão *Brillo*, a grande questão a ser respondida pela Filosofia e pela Crítica de arte recentes passou a ser: o que define afinal a arte? O que separa uma manifestação artística de outras formas de expressão e de conhecimento?

* * *

O presente livro reúne os trabalhos apresentados no *Colóquio Arte & Estética*, realizado em Florianópolis – SC, em abril de 2017, com apoio financeiro do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina e da Secretaria de Arte e Cultura da mesma instituição. Procurou-se, no referido evento, refletir sobre as questões gerais da Estética e da Filosofia da Arte descritas acima, das formas mais variadas e desde pontos de vista os mais distintos. Os ensaios aqui constantes foram elaborados a partir das palestras apresentadas na ocasião por especialistas na área de Estética, Letras, Cinema, Teatro, Filosofia e Crítica de Arte. Por meio desses textos, o livro traz para o debate questões atuais e históricas, todas elas girando em torno da relação entre arte e pensamento, manifestação artística e estética, arte e filosofia da arte. Por esse motivo, optou-se pelo título geral *Arte e Estética*, que procura dar conta da abrangência de todos esses temas e relações. As contribuições, nesse sentido, se aproximam todas desse tema desde pontos de vista os mais variados, seja partindo da análise de uma peça específica de teatro ou de um filme em particular, seja partindo de sistemas filosóficos consagrados, como os de Kant e Hegel ou de uma relação com a psicologia e a psicanálise. Os textos, em todo caso, dialogam entre si ao tratarem todos da relação entre arte e pensamento ou arte e

estética, considerada o núcleo das disciplinas de Estética e Filosofia da Arte de uma forma geral.

O livro está dividido em cinco grandes partes: **I – Arte e Ficção**, com os ensaios de Celso Reni Braida (UFSC) e Débora Pazetto Ferreira (CEFET – MG), que procuram debater, em linhas gerais, as relações entre arte, ficção e tecnologia; **II – Estética, Teatro e Cinema**, com os textos de Maria Aparecida Barbosa (UFSC – Letras), Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (UNESP – Marília) e Pedro Duarte de Andrade (PUC – Rio), relacionados com a linguagem teatral e cinematográfica e sua relação com conceitos centrais da filosofia; **III – Estética Contemporânea**, com as contribuições de Ricardo Fabbrini (USP), Daiane Eccel (UFSC) e Nazareno Eduardo de Almeida (UFSC), girando em torno de questões próprias da contemporaneidade em sua relação com a estética ou o fazer artístico; **IV – Estética Alemã**, com os textos de Arthur Grupillo (UFS), Giorgia Cechinatto (UFMG), Vladimir Vieira (UFF), Sílvia Faustino (UFBA) e Pedro Galé (USP), nos quais se discutem questões clássicas da estética e da filosofia da arte de origem teutônica; **V – Estética Francesa**, com as contribuições de Carolina de Souza Noto (UFSC) e Abrah Andrade (UFPB), as quais giram em torno de temas específicos de autores de origem francesa, como Foucault e Derrida.

Por fim, gostaria de registrar aqui os sinceros agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC, à Secretaria de Cultura da UFSC, que apoiou a realização deste livro, ao Norton Gabriel Nascimento, doutorando do Departamento de Filosofia da UFSC, pela revisão e pelo trabalho de padronização dos textos aqui coligidos e ao professor doutor Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, pela mediação com o Laboratório Editorial, da Unesp – Marília, que tornou possível a publicação do presente volume.

Ulisses Razzante Vaccari
Professor do Departamento de Filosofia da UFSC

PARTE I
ARTE E FICÇÃO

ARTE, AÇÃO E FICÇÃO DO POSSÍVEL

Celso R. Braidà

O objetivo meu é apresentar uma concepção de arte baseada no agir e no atuar enquanto atividades que instauram o possível em vez de realizarem possibilidades já dadas. Por conseguinte, se trata de pensar a arte e o artístico tendo como base os conceitos de atividade e de efetividade. Para isso, vou argumentar, primeiro, que o artístico ocorre mesmo sem a produção de um objeto ou artefato, pois o que é necessário e suficiente para a ocorrência de arte é uma atividade; segundo, que aquilo que caracteriza o artístico não é a realização de uma possibilidade já dada, mas antes a instauração do possível no preciso sentido de que antes do ato artístico o que é posto por sua efetivação era propriamente falando sem sentido e impossível: o fazer sentido e o ser possível em arte são efeitos da efetivação da ação artística e não a sua condição de realização.

ATIVIDADE

Trata-se de fazer a articulação de uma abertura de teoria em ontologia da arte, para pensar o modo de ser da arte, e também em hermenêutica da obra de arte, para pensar o sentido da arte e das obras de arte. O desafio, então, é fazer essa articulação com um único conceito que apreenda o ontológico e o hermenêutico, o ser e o sentido, sob uma mesma visada. Além disso, com esse mesmo gesto, quero pensar o inteiro fenômeno da arte e reconhecer como arte tudo o que se faz como arte, mas sobretudo referendar como arte plena aquelas artes que nos modelos tradicionais ficam ou excluídas ou postas como secundárias e derivadas, por não cumprirem o lineamento dos protótipos oficiais da arte clássica e moderna. Especialmente os conceitos que introduzo visam apreender o ser e o sentido da arte da dança e da performance contemporâneas. A expressão “contemporânea” é enganosa, pois se trata de apreender como arte a dança e a performance, nem mais nem menos, de qualquer época ou lugar.

Este privilégio dessas formas de arte tem sua razão de ser justamente no fato de elas terem sido como que excluídas por princípio do panteão filosófico das artes (POIULLAUDE, 2014); o efeito disso é que não há nenhuma consideração de uma obra de dança como obra de arte paradigmática em filosofia, embora a dança seja reconhecida como arte já antes de se começar a filosofar. Com efeito, de Aristóteles, passando por Kant e Heidegger, e chegando a Danto e Badiou, a dança ou não é mencionada entre as artes ou é relegada como arte derivada. Para mencionar a tese deste último apenas, pois ela resume a história da filosofia da arte, Badiou conclui que “*a dança não é uma arte*” (2002, p. 93), no sentido de que ela *não é ainda* arte, obviamente querendo dizer que ela não o é tal como a pintura, a poesia, a escultura e a música são artes. A conversa de Badiou é reveladora, pois com ela marca-se como “ainda não” ao mesmo tempo que se faz isso como um elogio à arte da dança. Da performance, praticamente não se fala. E é óbvia a resposta que seria dada tendo em vista as concepções tradicionais: por uma questão de princípio, aí não se trata mesmo de arte. Interessa-me essa exclusão

transcendental, ou seja, ascética, pois a meu ver ela é reveladora de uma pressuposição ontológica inquestionada e falsa.

Na articulação teórica aqui proposta, *a contrario*, a dança e a performance são artes e artes plenamente. Diante de um evento de dança ou de uma performance, a frase “Isso é arte” não apenas tem sentido, mas é verdadeira e significa uma ocorrência efetiva. Contudo, para isso ser inteligível, é necessário que os conceitos introduzidos sejam capazes de apreender essas artes e de explicitar o sentido artístico delas. Isso dito no exato sentido da consideração exclusiva de Badiou, mas na direção oposta, pois, nessa abordagem a dança, nua e crua, assim como a performance, é o que é arte e é o que é propriamente uma atividade artística primária, e todas as demais artes o são por analogia a essa atividade, e ainda o são por derivação do conceito, pois são artes apenas pela via negativa e mediada, ali onde a dança é arte ativa e direta. Para que isso faça sentido, todavia, é preciso dispensar ao menos quatro concepções tradicionais da arte e do artístico que estão na base tanto da ontologia da arte como da hermenêutica das obras de arte nos dias atuais: a concepção estética, que pensa a obra de arte como sendo um objeto sensível; a concepção semântica, que pensa a obra de arte como um objeto signifi-cante; a concepção formalista, que pensa a obra de arte como um objeto formal; e a concepção material da arte, que pensa a obra de arte em sua materialidade e presença.

Essas quatro concepções, muito ativas e produtivas e, pode-se dizer, corretas em grande medida, fornecem uma resposta tanto para a questão ontológica quanto para a questão hermenêutica da arte e das obras de arte. Mas o fazem tendo de excluir vastos setores como não-arte ou como arte menor, por pensarem o artístico das artes sob um único critério que reduz o escopo de avaliação, prejudicando de saída a compreensão da arte da dança e da performance. O que é uma obra de arte exemplar e qual arte é primária varia de acordo com a concepção adotada, mas em todas elas a dança e as artes de performance ficam à margem. A razão disso está numa suposição comum, a saber, a de que em arte se trata de uma *atividade de produção de objetos ou artefatos*, os quais então tem propriedades quando devidamente apreciados. A suposição de que

a arte é uma forma de *poiesis*, ou seja, um tipo de ação ou atividade produtiva cuja finalidade está fora dela mesma, pois se realiza e completa ao entregar um produto, produto esse que é um artefato (objeto ou evento) portador de propriedades que, sob as condições apropriadas, produz efeitos estéticos, ou semânticos, ou formais, ou então efeitos de presença. Então, sob essa pressuposição ontológica, toda e qualquer *arte que não produza* ou entregue um objeto ou artefato bem determinado como seu resultado será posta como não-arte ou como sendo arte apenas por analogia.

E esse é o caso da dança e da performance que, mesmo por uma consideração ligeira, claramente não são artes poéticas, no sentido de que elas não produzem um objeto claramente independente da ação e também isolável em relação ao artista que as faz. Daí o tabu que paira sobre essas artes, pois elas parecem abolir dois pilares de sustentação das relações assépticas e ascéticas entre os sujeitos ocidentais, a saber, primeiro, o pilar da objetividade das relações, que exige que a relação do apreciador com a obra de arte seja independente da relação com o autor e, segundo, o pilar da objetividade, quer dizer, da separação dos corpos em relação a esse objeto de troca ou de confirmação, no sentido de ter de haver um objeto de troca distinto do corpo dos interagentes. A dança e a performance não oferecem um objeto independente e autônomo em relação a ação artística, e também o que elas sim oferecem não é propriamente algo separável do corpo do artista. Ao contrário, e por isso são tidas como artes sem problemas, a pintura, a escultura, a música, a poesia, mas também o cinema e a literatura, produzem e entregam sempre um objeto independente e também fazem bem a separação dos corpos e das relações entre o artista e o apreciador. Posso fruir de um Mozart e de um Van Gogh, mas para isso não preciso ter contato com Mozart e Van Gogh. No limite, posso apreender o sentido estético, ou semântico, ou formal, ou material de um Mozart, sem mesmo saber de Mozart, pois experimento apenas e tão somente o produto de arte que está aí disponível como um artefato individual cujas propriedades seriam independentes do fato de ter sido feito por alguém.

Um modo de resolver esse embaraço das teorias tradicionais da arte é justamente recusar esse postulado poético-productivo da arte, e recuar um milímetro apenas, dando um passo ao revés, e pensar um pouco antes, isto é, a partir daquela condição que é comum a todos os objetos e artefatos, a todos os produtos de arte, que é o fato de que na sua base está um agir, uma ação, *uma atividade efetiva*. Mas também pensar que, por outro lado, ou do outro lado, a condição para que um objeto ou artefato produza algum efeito é que lhe seja atribuída algum tipo de agência ou efetividade, que ele de alguma maneira seja ativo, e não um mero objeto passivo frente à atividade do experienciador. E também ter em mente que um efeito estético, ou semântico, apenas ocorre para um agente que entre em interação com essa *agência do objeto*. Quer dizer, em pensar a própria experiência artística como uma experiência no plano do agir mais do que no plano do sentir e do dizer. Por conseguinte, a proposição é que se pense a arte e sobretudo o artístico como inteiramente ancorados, não no plano objetual e perceptual, mas no plano agentivo e prático, ou seja, no plano da “*Thätigkeit*” e da “*Wirklichkeit*”, isto é, da *atividade efetiva* (HUMBOLDT, 2006, p. 100; NIETZSCHE, 1988, p. 43).

Como se sabe, ao menos desde Aristóteles, embora para muitas a realização ocorra pela produção de um produto, há atividades, atos e ações, que se realizam e efetivam apenas em e ao ocorrerem. Estas atividades podem sim ser apreciadas como objetos, todavia, é como participe e como agente que se pode efetivamente aprendê-las. Apenas a ilusão objetual imposta pela pressuposição poética ainda continua a impor o caráter negativo à dança e à performance (POIULLAUDE, 2014, p. 9), pois a arte da dança é uma tal atividade que se realiza plenamente nela mesma sem a mediação de um produto. Daí o equívoco de se pensar a arte da dança a partir do espetáculo visual ou significativo ou formal ou material, como se a dança fosse uma atividade produtora de um artefato, como se a arte da dança não estivesse na própria dança e sim noutro lugar, no seu produto. O deslocamento do foco de apreciação (DAVIES, 2004, p. 26) para a atividade geracional permite que se pense o artístico e a arte da dança sem por isso excluir outras artes, pois todas as artes são efeitos de uma atividade, e todas as obras de arte, seja aquelas que são artefatos seja as que são eventos e também apenas atos, são instauradas por

meio de atividades efetivas e também se constituem como artísticas apenas por meio de ações de interação efetivas. O ponto de virada teórica está na concepção do efeito artístico: o estético, o semântico, o formal, a materialidade e a presença, enquanto efeitos artísticos efetivos, seja de um ato seja de um objeto, dão-se apenas em *atos interativos efetivos*.

EFETIVIDADE

No âmbito da hermenêutica da obra de arte, da apreensão de sentido, o deslocamento necessário é do conceito de sentido pensado como percepção para o de sentido pensado a partir do agir e da interação. O ponto diferencial se constitui no modo de atribuição de sentido, o qual é pensado agora como *atribuição de sentido a uma ação*, seja como efeito de uma ação seja como apreensão de sentido no curso de uma ação. Se algo tem sentido, esse ter sentido é sentido para um agente no contexto de uma ação em curso, e basicamente se refere ou determina-se apenas no curso de uma ação. O sentido de algo, ato ou objeto, instaura-se no curso de uma ação e é também apreendido como tal sentido apenas por uma ação em curso. A própria atividade de constituição e apreensão de sentido é uma atividade interativa e cooperativa entre agentes, a qual não necessariamente implica a mediação de um artefato, pois agentes interativos apreendem sobretudo o sentido das próprias ações e dos interagentes e isso justamente enquanto são capazes de integrar estas ações em um curso de ação na qual são partícipes ativos.

Assim, ao assistir a peça *Vestido de Noiva*, nos perguntamos acerca do que é que Lúcia está fazendo, qual é a sua ação, ou qual é o curso de ação no qual tal fala ou gesto do que chamamos “Lúcia” tem esse ou aquele sentido; e também perguntamos qual é a ação em curso do próprio Nelson Rodrigues ao escrever essa peça, ao colocar essa fala e esse gesto em tal situação, mas também em qual curso de ação se insere a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Ou ainda, visando o cenário da peça, nos perguntamos o que é que Zbigniew Marian Ziembinski quis fazer ao por este ou aquele objeto no palco em tal posição; ou, apreciando os atos dos atores, nos questionamos por seu sentido estético.

co, ou semântico, ou formal ou material, todavia, sempre em relação a uma ação em curso que não é outra que a ação efetiva do ator no curso de ação que é a peça. A ação do ator, mas também a ação do cenógrafo, do diretor e do dramaturgo, interage no palco e também com os atos de atenção e de projeção da plateia. Apenas para uma plateia ativa e interativa a peça-ação pode ter sentido. Os sentidos da peça são efeitos de uma atividade efetiva de interação. Obviamente, esses efeitos podem bem ser a ação de produzir efeitos estéticos de um tipo ou de outro, ou efeitos semânticos, imagéticos etc. Contudo, o que me interessa acentuar é o fato de que o sentido é apreendido por um agente interativo no contexto de uma ação em curso. Mesmo ali na experiência com uma obra de arte literária ou pictórica, a experiência do artístico se apresenta apenas por atos efetivos e interativos, os quais são ações interativas e cooperativas: o sentido da obra é um efeito tanto da eficácia dela quanto da efetividade da atividade interativa do experienciador. Se Gadamer está correto na descrição da experiência artística como uma experiência de participação num jogo no qual o experienciador é mais agenciado do que agenciador (sujeito) (2005, p. 167), então a teoria de Danto da interpretação de obra de arte como uma experiência de leitura contextual (2010, p. 189), de traços que neles mesmos são sem-sentido, não tem nenhum cabimento. Todavia, Gadamer exagera ao fazer desaparecer o autor e o experienciador, pois sem a sua ação não haveria propriamente experiência e menos ainda obra, a não ser como uma coisa aí sem sentido. Essa coisa aí sem-sentido é justamente o objeto artístico suposto por Danto ao descrever a experiência de interpretação da obra de arte.

A proposição norteadora aqui então é a de introduzir conceitos para pensar o artístico em termos de ação e de agenciamento, e não mais em termos de sensação, percepção, dicção e cognição. O ponto está em pensar o sentido como já sempre sendo dado no contexto de uma ação em curso para agentes interativos e cooperativos, portanto, que o conceito de sentido está fundado na noção de efeito de uma ação interativa cooperativa. Do que se segue que algo tem ou não sentido em relação a uma ação em curso, enquanto tem parte ou é participante desta ação e que de algum modo desempenhe um papel ou função no contexto dessa ação. Em termos técnicos, a atribuição de sentido a um objeto,

ato ou gesto, é a atribuição de um papel ou função temática na ação em curso. Em vez de sujeito e objeto, o que temos é uma articulação de papéis e funções temáticas como argumentos de uma atividade em curso. Por exemplo, se considerarmos o que é tomar o quadro *Abaporu* como obra de arte, diria que consiste em pensar que esse quadro é um veículo de uma ação na qual tanto o artista quanto o quadro e o fruidor tem papéis determinados, papéis esses que são de algum tipo de agência, e, portanto, que a ação de apreensão do quadro como arte consiste numa ação de interação cooperativa entre interagentes. Sobretudo, trata-se de reconhecer o quadro mesmo como um agente efetivo e interativo, e de pensar essa agência ou atividade como efetiva.

A proposição é que se conceba a experiência de sentido artístico, que se tem ao contemplar esse quadro, como não sendo uma experiência de um sujeito em relação a um objeto, mas antes a experiência de interação com um agente. Mais ainda, em pensar que o próprio quadro não é um mero artefato, mas sim um agente efetivo, capaz de *Wirkung*, de atividade e ação, de tal modo que a experiência artística tenha na sua base uma experiência de co-ação do fruidor pelo ou com a obra de arte, mas também com o autor (BRAIDA, 2014, p. 55). A chave da proposta está na introdução de conceitos capazes de pensar essa co-ação como uma ação interativa efetiva. Se incluirmos aí o artista, e no caso da dança e da performance isso é sempre necessário, então essa co-ação poderia ser pensada como devendo ser uma relação triádica. Ora, justamente no caso da dança e da performance, elas podem ocorrer sem a intermediação de um terceiro, restando apenas uma co-ação, uma interação a dois. Pensemos aqui na obra de Lygia Clark de 1966, denominada *Diálogo de Mãos* [CLARK, 1997], na qual se usa apenas um pequeno laço para unir duas mãos. O objeto, o artefato, ainda está ali, portanto se trata de artes plásticas e produtivas ainda, embora a proposição seja para que se atue, pois o que importa é ação. Se eliminamos o laço, temos dança e performance. A arte não estaria, como se costuma apressadamente dizer, apenas na proposição, mas sim inteira na ação. E aí está o ponto principal, o laço é dispensável para a ocorrência de arte, mas não a ação. O laço, enquanto artefato, pode ainda ser visto como dotado de propriedades estéticas, simbólicas, semânticas, formais,

materiais. Todavia, ele não é uma condição para a ocorrência de arte e muito menos um elemento decisivo para a interpretação artística.

ATUALIDADE

Contudo, ainda resta um resquício metafísico, mesmo que tenhamos eliminado o pequeno objeto estético ou simbólico. Trata-se do seguinte, mesmo que aceitemos que o artístico transcorra no plano do agir, ainda assim esse agir poderia ser capturado por um plano objetivo e independente da ação, que a conformaria de antemão. E isso se diz sem pensar seguidamente, ao dizer que o artista realiza possibilidades que estavam já aí, mas que apenas ele entreviu, selecionou e apresentou de um modo ou outro. Desse modo, despotenciamos inteiramente a atividade e a efetividade do ato artístico. Por isso, eu penso que, como complemento da teoria que desenvolvo, é necessário inverter a relação entre efetividade e possibilidade. E é nesse ponto que os conceitos de instauração e de performance emergem como urgentes.

Com efeito, se nos voltamos para a arte da dança e da performance, fica claro que elas são realizadas por meio de ações e atos e atividades atuais. Mas, ainda assim, elas poderiam ser concebidas como artes produtivas, no sentido de produzirem e apresentarem um objeto estável para a apreciação que restaria independente em relação ao corpo e aos gestos do artista. Pois, elas podem ser pensadas como arte em termos das teorias objetais. Como em Ingarden, os atos dos artistas e seus movimentos, mesmo quando temos apenas um dançador, perfaz um objeto estético ao dançar, e o público apreende esse objeto (1959). A arte da dança consiste em apresentar um objeto estético ou semântico ou formal ou material, para a apreciação artística. Mas, assim, a ação-dança é como que anulada em favor de uma outra coisa, tal como a execução de uma música, no sentido de que a música que é o foco de apreciação resta independente do corpo e da ação de execução, que são então apenas veículos para a apresentação da obra de arte, a qual é outra coisa como dizia Husserl (1939, p. 322–324). Esse objeto, embora oferecido sensorialmente e até motoramente, todavia, seria um objeto abstrato e teria

de ser apreendido intelectualmente e até conceitualmente para ser devidamente compreendido. Em relação aos corpos e atos reais, o objeto de apreciação artística seria um irreal, tal como previsto na teoria de Husserl, mas também ainda presente na teoria de Gadamer, pois ele o pensa em termos de unidade e configuração de sentido (2005, p. 173–175). Em última instância, esse modo de conceber a obra de arte acaba por anular a efetividade e a atualidade dos atos artísticos, pois o que é propriamente apreendido como arte, a obra de arte, é algo que permanece e tem sua identidade e sentido, enquanto objeto artístico independente de suas instâncias, ele mesmo sendo pura possibilidade que pode ou não se realizar, seja se realizar por meio de uma apresentação bem sucedida dos artistas, seja se realizar ao ser percebido pelo público espectador. A arte assim é posta no plano do possível, o qual se realiza ou não, o qual é ou não apreendido, mas cuja consistência ontológica independe da atualidade e da efetividade das ações de execução e apreensão.

Assim, ao assistir uma peça de dança, apreenderíamos apenas possibilidades de movimento e formas visuais e isso apenas simbolicamente, pois como espectadores não dançamos e não precisamos dançar para compreender o objeto-evento artefactual proposto pelos coreógrafos, cenógrafos e dançarinos. Apreendemos uma possibilidade que, talvez, seja uma impossibilidade para nosso corpo real, mas a compreendemos enquanto a pensamos, mesmo corporal e motoramente, idealmente. Por conseguinte, fica claro que nessa concepção, o objeto de apreciação artística, embora leve em consideração os atos e eventos reais, é ele mesmo independente desse estofó de atividades: ele é da ordem do possível, e não da ordem do efetivo, que aí é apenas um meio ou veículo. Enquanto possibilidade, ou configuração ideal de sentido, a obra de arte seria um objeto puro que pode ser apreciado sem o concurso do real efetivo. Nessa visagem da arte, então, se realizam integralmente tanto aquele ideal de separação ascética quanto o ideal poético: o sujeito artístico produz um objeto portador de propriedades artísticas que, por ser independente de qualquer atualidade efetiva, pode ser apreciado por outro sujeito artístico de modo puro e não mediado.

FICCIONALIDADE

Uma vez admitido o primado do efetivo sobre o possível, admissão essa de difícil aceitação por implicar a destrancendentalização do artístico, a operação da arte então teria de ser pensada como um *ato de ficção* que faz ser o que não é, pois seria a ação de *tornar possível*, em vez de ser uma realização do possível. De ponta a ponta, o artístico se daria por atos de ficção que tornam possível e assim acrescentam outras possibilidades que as existentes. Admitida essa hipótese torna-se possível repensar a posição artística da dança e da performance; enquanto são artes, atos de dança e de performance constituem eventos artísticos plenos, embora não entreguem para a apreciação um objeto independente. Atos e ações afetam, significam e mostram, embora não sejam objetos estéticos e muito menos signos ou representações, pois podem ser apenas um atuar e um perfazer que se efetiva inteiramente ao se executar fazendo sentido diretamente para um interagente.

Dispensando aquela posição idealista, insisto em dizer que a condição mínima do artístico é a ocorrência de um ato, ação ou atuação, que não necessita produzir um objeto ou artefato, estético ou semântico, concreto ou abstrato. Desse modo, ao dar primazia ao agir e ao atuar, enquanto base efetiva da arte, sob o princípio do primado do efetivo, recusa-se na explicação teórica também o primado do natural sobre o artefactual, e por conseguinte também recusa-se o primado do objeto sobre o atuar. O ponto principal está em se repensar o espaço do possível, no qual um acontecimento tem ocorrência, como não sendo um nada, um vazio, mas também como não sendo o espaço do provável. Por um lado, um acontecimento não começa a partir de uma folga ou vácuo e, por outro, ele não transcorre no vazio de determinações. O possível é um efeito da ação efetiva ou uma fase da atividade interativa. Por isso, em questões de arte e de artístico, de história da arte, sobretudo, os acontecimentos transcorrem no emaranhado de restrições e constrictões da efetividade histórica que nunca é um vácuo de determinações e de restrições condicionantes.

O ato artístico não transcorre no espaço lógico das possibilidades, inteiramente indeterminado e irrestrito, mas antes no âmbito

ou espaço dos feitos efetivos a partir do qual se projetam outros feitos e efeitos com base na efetividade desse já feito. A ficção do possível, como cerne da arte, implica assim um ato gerativo, tanto genealógico quanto performativo, que se perfaz a si mesmo como ato artístico ao reiterar outros atos e simultaneamente os constituir como atos artísticos. Na exata medida em que *é coisa feita*, a arte implica uma atividade interativa que perfaz por sua efetividade aquilo mesmo que a torna possível e real. Bem antes, e na sua base, das formas e configurações puras e ideais, cuja vigência depende da reiteração de atos e feitos, está a atividade efetiva e performativa que faz ser o que não é e torna possível o que não era antes de sua atuação.

PERFORMATIVIDADE

O ponto que procuro indicar com essa conversa tem sua direção sugerida pela ideia de que na base do mundo com sentido e do mundo sensível-imagético e estético, está uma agência interativa e cooperativa. O que significa dizer que na base do artístico estão atos de interação cooperativa, e que os aspectos estéticos, formais, semânticos e materiais se constituem como aspectos instaurados por essa interação cooperativa. Mais ainda, que, embora as mais das vezes essa interação cooperativa exija e seja realizada por meio de um objeto ou artefato, ela pode e se realiza muitas vezes como interação cooperativa com sentido no plano mesmo da ação e da interação.

O paradigma estético-sensorial foi seguidamente confrontado pelo paradigma semântico-hermenêutico no último século, mas hoje ambos estão como que paralisados por dois outros modelos de auto-compreensão da arte, a saber, o modelo performático-performativo e o modelo da produção de presença-efetividade. A minha linha de arguição consiste em retomar os conceitos de ação cujo fim é ela mesma, proveniente de Aristóteles, de atividade efetiva, de extração humboldiana, e o conceito hodierno de atividade auto-performativa, isto é, de uma atividade que se realiza enquanto é executada e cuja execução perfaz ela mesma, fundindo-os e redirecionando-os para o campo da arte. Esse

inteiro campo, então, deixa de ser fundado primariamente no sentir, no imaginar e no dizer para ser enraizado diretamente no agir, mais especificamente ainda, no interagir: *praxis* antes que *poiesis*.

Atividades desse tipo o podem ser claramente a dança e a performance, pois nesses dois casos o que é denominado “obra de arte” ou “evento artístico” é uma ação que apenas ocorre enquanto é realizada e cujo resultado esperado é a própria ocorrência da ação. Que esse tipo de evento ou obra de arte possa ser reconhecido como arte era em termos práticos impossível do ponto de vista das principais teorias estéticas e semânticas da arte. Todavia, isso mudou muito nos últimos anos. Para citar apenas três referências, as obras *Ästhetik des Performativen* (2004), de Erika Fischer-Lichte, *Art as Performance* (2004), de David Davies, e *Le Désœuvrement Chorégraphique* (2014), de Frédéric Pouillaude, já delineiam conceitos de arte e artístico, bem como propõem hermenêuticas das obras de arte, que não tem na sua base a relação a um objeto estético, formal ou semântico, sem contudo cair na alternativa oposta da materialidade e da pura presença sugeridos por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010).

Na arte brasileira recente temos um exemplar que ilustra bem o que estou sugerindo. Trata-se da peça de dança “Triz”, de 2013, do grupo Corpo de Belo Horizonte (2017) que foi objeto do filme-documentário “Por um triz” (2017), de Eduardo Zunza. O nome “Triz” é pouco informativo e não presidiu a montagem. Cogitou-se inicialmente o nome “Desassossego”, depois adotou-se o nome “Limites”, então retirou-se o “s” e chamou-se “Limite”, mas, no final, poucas semanas antes da estreia foi fixado o nome “Triz”, o qual conota “fio”, que é a base do cenário, mas também “risco” e “urgência”. Agora o nome parece o mais apropriado, inteiramente colado ao evento, mas isso se fez como quase tudo na peça no decorrer da ação geracional. O inteiro evento chamado “Triz” é na verdade uma ação que é uma fase de um curso de ações que perfaz o artístico, ou melhor, de uma ação em curso que se perfaz como arte. Que ele seja agora reiterável não elimina o seu ser coisa feita enquanto se executa.

O mais importante é perceber que os movimentos, objetos, conceitos e imagens agenciados agora pelo evento e conotados pelos nomes não estavam lá antes já disponíveis e conduzindo o processo de criação. O documentário mostra que tudo o que vemos agora no palco foi sendo construído quase que do nada e exaustivamente testado, aprimorado e editado e transformado e readaptado: movimentos, figurino, cenário, coreografia, posicionamento, iluminação etc. O processo geracional, o processo de formação do evento, não foi precedido e presidido por uma ideia prévia fixa, mas, antes, foi ele mesmo o instaurador das formas e dos sentidos artísticos que agora aprendemos ao experimentar o evento *Triz* no palco. O documentário *Por um triz* deixa muito evidente que a peça *Triz* não foi realizada para ser signo ou símbolo de nada, e também não foi construída intencionalmente para ser esta ou aquela imagem, ou para transmitir uma mensagem determinada, ou para produzir este ou aquele efeito estético, mas ainda assim também não foi feita para ser puro choque de presença e matéria e movimento, e menos ainda um bloco de sensações.

Antes, trata-se simples e efetivamente de arte de dança e de coreografia; todavia, embora não signifique, figure ou represente algo determinado, também não é pura performance. Se a ação de dança nomeada “Triz” é arte, e é, ela o é enquanto expõe em todos em cada um dos seus detalhes uma proposição artística no âmbito da dança contemporânea. Mas, e isso é o mais importante, as proposições artísticas não são representadas ou significadas pelo inteiro evento, elas são realizadas; o evento é uma ação que perfaz arte no palco, ou melhor, perfaz-se como um evento artístico, ao ser uma ação-parte de um curso de ações no qual os espectadores precisam participar interagindo cooperativamente. Por isso, para apreciar o evento como arte não basta recuperar o processo geracional, o curso de ação pelo qual a obra vem a ser o que ela agora é, mas também é preciso pensar a ação em curso que agora se efetua e se efetiva como ação e efeito da própria obra. Portanto, faz-se necessário atribuir agência à própria obra ou evento, e não apenas aos agentes intencionais participantes, e considerar a ação, o curso de ação, a atividade que torna possível o evento, e também a sua apreciação como arte, *como ação efetiva*. O próprio evento ou espetáculo é um agente, é uma

atividade efetiva, e os participantes, todos eles interagentes em alguma medida, estão na condição de agentes intencionais, sim, mas precisam interagir e cooperar para que a ação em curso se realize a contento, isto é, como ação artística.

A peça *Triz* pode muito bem ser um objeto-evento estético e também um significante, e também pode ser apreciada em sua materialidade e efeitos de presença e de sensorialidade cruas, bem como em seus aspectos formais. Agora, se aceitamos a tese de David Davies, pelo qual o objeto-evento comumente denominado obra de arte é apenas o veículo de uma proposição artística e que o foco apropriado de apreciação artística deveria incluir o processo geracional no sentido de que a compreensão artística do objeto ou evento somente é possível alargando-se o foco e o contexto, talvez, então, e essa é minha linha de raciocínio, os modelos estéticos, formais, semânticos e materiais de compreensão do artístico não sejam suficientes, pois deixariam de lado o principal, a saber, a ação em curso e o curso de ações do qual tanto o evento quanto a proposição são apenas uma fase que, se aparece como isolável e individualizável, isso ocorre justamente na medida mesma em que eles se defasam das atividades que a partir do fundo sustentam a sua reiterabilidade.

O que quero dizer é que a deficiência dos modelos tradicionais está na suposição de que a arte e o artístico impliquem a presença de um objeto ou evento já ele mesmo determinado como arte para que ocorra a experiência artística. Esta suposição tem como efeito imediato a depreciação das artes de execução como secundárias ou até mesmo como não sendo arte. Vide o caso da arte da dança, que de Aristóteles, passando por Kant e Heidegger, e chegando aos nossos dias com Badiou, é pensada como “não arte” ou como “arte por analogia”. Todavia, se abdicarmos dessa pressuposição, e admitirmos que uma ação possa ser arte e perfazer por si uma experiência artística, então, seria possível admitir como arte um ato ou ação que não nos entrega um objeto ou artefato, seja ele estético, semântico ou material. A dança dispensa o signo e a imagem, pois não é representação nem simulação, mas sim apresentação (GADAMER, 2005) de um corpo pensante que se instaura perfazendo-se sentido. Ela dispensa os objetos e os artefatos. A sua base é

o corpo agente-pensante, a sua obra uma ação (BRAIDA, 2016; 2017). Daí a dificuldade filosófica da arte da dança: ela não produz um artefato, ela não faz um significante, e menos ainda se reduz a um corpo material em movimento. Apenas uma estética do performático e do performativo (FISCHER-LICHTE, 2004) pode fazer justiça ao específico da arte da dança; apenas uma teoria da arte como performance (DAVIES, 2004) pode reconhecer a dança como arte sem relegá-la a uma posição secundária. Pois, diante de uma ação artística, cabe sempre a pergunta “qual o sentido?”, pergunta essa que sempre pode ser substituída por “o que se perfaz aí?”. No caso da dança, a resposta “isso é dança” ou, simplesmente, “dança-se”, encerra a questão. A dança, enquanto se faz como arte, é aquela atividade que se realiza enquanto é executada. O dançar é uma surpresa, um inesperado; que haja dança, que se dance, isso sobrevém ao existente. Mas, se é arte, dançar consiste em instaurar e tornar possível um gesto e uma atitude em ato. A arte está inteira nesse “não inferível” e nesse “inesperado” que, todavia, se faz presente e atual. Por isso, a arte da dança e da performance contemporâneas, por se terem liberado do simbólico e do imaginário, e também da obrigação de produzir um artefato, estético ou semântico, enquanto atividades na qual um agente se perfaz agente perfazendo o irrepetível através do corpo despojado de todo signo e de toda imagem, efetivam o artístico exemplarmente. Atividades estas que não se reduzem a apenas movimento (*kinesis*) e menos ainda a pura presença material, pois elas são ações (*praxis*) que são um bem (*eupraxia*) e têm sentido por e em si mesmas (ARISTÓTELES, 1992, 1140a, p. 117).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. M. G. Kury. 2. ed. Brasília: Edunb, 1992.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BRAIDA, C. R. A forma e o sentido da frase “Isso é arte”. In: BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair. *Café Filosófico: estética e filosofia da arte*. Florianópolis: EDUFSC, 2014. p. 23–56..

- _____. A condição artefactual e a insurgência do corpo dançante. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. (Org.). *Tubo de Ensaio: composição [intersecções + intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 233–238.
- _____. O ato de dançar como exercício de ficção. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; XAVIER, Jussara. *Dança não é (só) coreografia*. Joinville, 2017. v.1. p. 36–47.
- CLARK, Ligia, “Diálogo de mãos, 1966”, em: Manuel J. Borja-Villel e Nuria Enguita Mayo (Edit), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fondació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1998; p. 210.
- DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- DAVIES, D. *Art as performance*. Oxford: Blackwell, 2004.
- FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2005. 2v.
- GRUPO CORPO. *Obras*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/obras/triz#release>>. Acesso em: 23 jul. 2017.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- INGARDEN, R. Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils. *Rivista di Estetica*, n. III, p. 414–423, 1959.
- HUMBOLDT, W. *Linguagem, Literatura e Bildung*. Org. de W. Heidermann e M. J. Weininger. Florianópolis: UFSC, 2006.
- HUSSERL, E. *Erfahrung und Urtheil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hrgs. Ludwig Landgrebe. Academia Verlagesbuchhandlung, Prag. 1939.
- NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da Moral*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- POUILLAUDE, F. *Le désouevrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: Vrin, 2014.
- ZUNZA, Eduardo. *Por um triz*. Rio de Janeiro, Camisa Listrada, 2017. Disponível em: <http://camisalistrada.com.br/portfolio_page/por-um-triz/>. Acesso final em: 28 out. 2017

ESTÁTUAS DE DÉDALO: UM ENSAIO SOBRE ARTE, ANDROIDES E ILUSÃO

Debora Pazetto Ferreira

As relações entre arte e tecnologia, ou as estéticas tecnológicas, são amplamente investigadas no campo das artes, no entanto, são raras as abordagens filosóficas sobre o assunto. Este texto insere-se nessa lacuna, partindo, em um espectro amplo, de alguns apontamentos do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser e, em relação à temática específica, de uma tese histórica de Arthur Danto.

Flusser argumenta que a divisão cultural, acadêmica e institucional entre as artes, por um lado, e as ciências e tecnologias, por outro, deveria ser abandonada no interesse de uma abordagem multimodal e interdisciplinar da criatividade (FLUSSER, 1982, não paginado). Com efeito, essa cisão em “duas culturas”, para usar a famosa expressão de Charles Percy Snow, além de ser instituída em função de diversos fatores políticos contextuais, é bastante recente: consolida-se apenas na segunda metade do século XVII, principalmente em virtude da emancipa-

ção das ciências naturais que ocorre nessa época e do desenvolvimento institucional característico das políticas de Colbert, na França, as quais refletem um esforço de sistematização das disciplinas e profissões (KRISTELLER, 1952, p. 523). Quem analisa a história da divisão dos conhecimentos pode constatar que foram necessários séculos de discussão, de escrita argumentativa, de lapidação conceitual, de transformação institucional e de esforço teórico-prático coletivo para que a arte passasse a ter um espaço social específico, distinto das ciências. Apontando para a artificialidade dessa divisão histórica, a qual, ao menos na perspectiva acadêmica, tornou-se bastante rígida, Flusser empenha-se em contestá-la, na medida em que eleva a criatividade a um conceito ontológico central, basilar para a experiência da realidade e a comunicação humanas. O filósofo afirma que, do ponto de vista do ato criativo, não há diferença entre ciência, tecnologia e arte, pois “toda proposição científica e todo dispositivo técnico têm alguma qualidade estética, assim como toda obra de arte tem alguma qualidade epistemológica” (FLUSSER, 1986, p. 331). Essa transitividade fica muito evidente na contemporaneidade: as artes, mesmo sendo socialmente e teoricamente separadas da ciência e da tecnologia, apropriaram-se delas definitivamente – desde a fotografia e os primeiros recursos audiovisuais, passando pelo uso da engenharia da computação na *web art* e na arte generativa, da biologia e da engenharia genética na bioarte, até as poéticas digitais mais recentes que produzem experiências artísticas com realidade virtual, aumentada, interfaces e interações, abrangência multissensorial, ambientes imersivos, etc. –, assim como, de modo mais despercebido, as ciências e tecnologias apropriaram-se das artes – desde o Center for Advanced Visual Studies do MIT, que reúne artistas para explorarem as perspectivas estéticas da ciência, até o Google Deep Dream, que cria “pinturas” através dos algoritmos de uma inteligência artificial.

Uma imagem sintética de um fractal e um coelho fosforescente tanto são obras de arte quanto modelos para o conhecimento, são, em suma, o que Leonardo da Vinci chamava de “fantasia exata”: imaginação cognitiva, cognição imagética. As intersecções contemporâneas entre arte e tecnologia apenas explicitam, na contramão da divisão acadêmica dos saberes, a conexão que sempre esteve na base de ambas, atestada pe-

los termos clássicos *techné* e *poiesis* – os quais, como se sabe, designavam tanto atividades atualmente consideradas artísticas, quanto atividades atualmente consideradas tecnológicas. Flusser radicaliza essa conexão, afirmando que:

Toda criação científica é “obra de arte”, toda criação artística é “articulação de conhecimento”. Por exemplo, é fácil mostrar a vivência barroca no sistema de Newton, a romântica no sistema de Darwin, a geometria perspectivista nas pinturas renascentistas e a matemática dos conjuntos na composição de Schoenberg. O que é preciso fazer é levar ao nível da consciência tal ligação subterrânea que sempre tem unido ciência e arte. Tal ligação ininterrupta entre vivência e conhecimento deve ser conscientizada, se quisermos ter vivências e conhecimentos plenamente humanos (FLUSSER, 1982, não paginado).

Há muitos pontos importantes na crítica flusseriana da ruptura entre as artes e as ciências, como a análise dos termos *techné*, *episteme* e *poiesis*, as considerações sobre a objetividade, a subjetividade e a intersubjetividade, o papel das imagens técnicas na dissolução dessa ruptura, o pano de fundo político de todas essas questões, entre outros¹. O objetivo deste artigo, no entanto, não é analisar os diferentes aspectos da divisão entre arte, tecnologia e ciência, mas pressupor a constatação flusseriana de que essa divisão é problemática e obsoleta como base para abordar um assunto mais específico no contexto da intersecção entre arte e tecnologia. Em linhas gerais, pretendo argumentar que uma narrativa bastante estrutural e popular na história da arte, a saber, a narrativa da imitação ilusionista da realidade, migrou da esfera das artes pictóricas e escultóricas para uma esfera de desenvolvimento tecnológico: a robótica, mais especificamente, o estudo e produção de andróides.

A NARRATIVA ILUSIONISTA NA HISTÓRIA DA ARTE E AS TECNOLOGIAS

A narrativa ilusionista típica da história da arte foi explicitada, em toda a sua relevância histórica, em um texto de Arthur Danto cha-

¹ Uma análise mais detalhada sobre os diferentes aspectos da crítica de Flusser à cisão cultural entre as artes e as ciências pode ser encontrada no artigo “A ruptura entre as artes e as ciências” (FERREIRA, 2015a).

mado *O Fim da Arte* (2014), no qual ele exhibe um modelo de história da arte que foi pormenorizado em *Após o Fim da Arte* (2006). O autor apresenta a história da arte como uma sequência de duas grandes narrativas que configuram e interpretam obras de arte desde o *quattrocento* até meados do século XX. Seu objetivo, em ambos os textos, é situar a arte – privilegiando sempre as artes visuais –, que ele supõe ter definido em *A Transfiguração do Lugar-Comum* (2010), em uma perspectiva histórica. O objetivo desse objetivo, no entanto, é corroborar a tese de que a história da arte chega a um fim por volta da década de sessenta, mais precisamente, em 1964, nos Estados Unidos, em meio às galerias de Nova Iorque. Refiro-me aqui ao encontro emblemático de Danto com a *Brillo Box*, de Andy Warhol. O autor apresenta essa obra como o ícone de uma fissura na continuidade da história da arte, a partir da qual ela passa a ser pós-histórica. Essa é a ideia que guia sua filosofia da história da arte, obviamente inspirada em teses hegelianas, que apresenta a arte, progressivamente compreendida no contexto de duas grandes narrativas, como um longo percurso que termina por volta da década de sessenta.

Não pretendo me deter nas teorias dantianas sobre a história e a pós-história da arte, pois o que interessa, aqui, é apenas a primeira grande narrativa, cujo principal arauto é Giorgio Vasari e que explica a arte como progresso rumo à equivalência perceptual das representações (DANTO, 2006, p. 53–55). Essa primeira narrativa, a qual Danto chama de vasariana, ilusionista, imitativa ou mimética, engloba as obras de arte compreendidas como uma evolução – começando com Cimabue, Giotto, Duccio e estendendo-se até o século XIX, passando pelos períodos renascentista, barroco, neoclássico e romântico – das técnicas pictóricas e escultóricas de representação mimética. Trata-se de uma perspectiva linear, cuja direção é a “conquista gradual das aparências naturais”, para usar a fórmula concisa que Danto toma de Gombrich (DANTO, 2014, p. 124). A história da pintura, paradigmática nessa narrativa, foi sucessivamente explicada por vários artistas, críticos e historiadores, como o desenvolvimento de estratégias ilusionistas para reproduzir, em um plano bidimensional, os efeitos sensoriais que o mundo real causa no aparelho visual humano. Danto enfatiza que esse desenvolvimento linear corrobora a ideia de progresso na arte: “a distância decrescente

entre a estimulação óptica real e a pictórica marca o progresso na pintura, e poderíamos medir o quociente de progresso pelo grau em que o olho nu nota a diferença” (2014, p. 124). Considerando que o aparelho visual humano não sofreu grandes transformações no último milênio, o progresso em questão encontrava-se na habilidade técnica de imitar, melhor do que os antecessores, a realidade percebida visualmente. Ora, de acordo com esse critério avaliativo e essa interpretação naturalista dos sentidos humanos – que poderia ser questionada a partir de uma perspectiva fenomenológica ou até mesmo flusseriana –, as pinturas de Artemisia Gentileschi são um progresso em relação às de Giotto, assim como a fotografia de Laís Ribeiro na capa da *Vogue* é um progresso em relação à Gioconda.

A narrativa vasariana dominou a história da arte do século XV ao século XIX, e não a encontramos apenas nos livros de Vasari e Danto. Thomas Kuhn, por exemplo, em *A Estrutura das Revoluções Científicas* (1998), demonstrou a possibilidade do progresso nas ciências humanas por meio da pintura do século XIX, que ele considerou uma disciplina progressiva por excelência – e o progresso em questão era justamente o da habilidade de iludir os sentidos. Trata-se de uma ideia que estrutura a grande maioria dos livros básicos e manuais de história da arte, é claro, em grande parte por influência de Ernst Gombrich. O historiador, que é a grande autoridade no assunto do ilusionismo na arte – o subtítulo deste artigo, “Arte, androides e ilusão”, é uma alusão ao “Arte e ilusão” (GOMBRICH, 2008) –, discute consistentemente essa teoria da representação, isto é, a conexão entre história da arte e progresso técnico que garante a semelhança entre as pinturas e o mundo natural.

Um ponto que eu gostaria de enfatizar é que esse progresso da ilusão óptica na arte é acompanhado por um progresso – ou mudança, caso se prefira uma terminologia que não seja evolutiva – das tecnologias de representação desenvolvidas em cada época. Por exemplo, o Renascimento é um período marcante no avanço das habilidades ilusionistas na pintura e na escultura porque é também o momento em que diversas tecnologias são inventadas ou aprimoradas: a tinta a óleo, que é mais maleável do que a têmpera, de modo que os detalhes pictóricos pode-

riam ser mais refinados; as técnicas de perspectiva, que eram uma forma de ciência aplicada, isto é, um uso gráfico das leis da perspectiva linear de Euclides; a perspectiva cônica; as regras de redução das dimensões e o sistema das linhas de fuga, que substituíram o sistema medieval de compartimentação do espaço pictórico; o ponto de vista monocular; a fórmula de Alberti, que sistematizava o espaço da tela como uma espécie de cubo cênico que obedeceria as leis da física, da ótica e as proporções geométricas; os estudos médicos de anatomia, que permitiram uma observação mais objetiva e detalhada do corpo humano, e assim por diante. Todo esse aparato científico e tecnológico permitiu a consolidação de um sistema pictórico que buscava a fidelidade da representação, e que era eficiente a ponto de Leon Battista Alberti, no século XV, chamar a pintura, metaforicamente, de janela. Esse sistema artístico-tecnológico satisfaz as necessidades figurativas da civilização ocidental por mais de quatro séculos.

Ainda que as possibilidades representacionais da pintura e da escultura estivessem intimamente conectadas aos desenvolvimentos tecnológicos ao menos desde o Renascimento, a fotografia foi a primeira forma de produção imagética que levantou a questão: trata-se, afinal, de arte ou tecnologia? Os debates do século XIX a respeito da fotografia convergiam para essa dúvida: na medida em que a imagem era produzida mecanicamente por um aparelho, até que ponto poderia ser considerada arte? O famoso periódico francês *La Lumière* publicava constantemente tanto ensaios que defendiam a fotografia como uma atividade criativa e artística, quanto ensaios que a apresentavam como uma ferramenta a serviço das ciências. Nesse contexto, também começaram a surgir afirmações polêmicas, como a de Baudelaire, de que se a fotografia fosse compreendida como arte, acabaria por corrompê-la ou suplantá-la completamente (BAUDELAIRE, 1999). Muitos críticos sugeriram que a fotografia, em seu surgimento, não apenas incorporou as convenções pictóricas pós-renascentistas, mas, na medida em que permitia tecnicamente a produção de imagens ainda mais semelhantes à realidade, substituiu gradualmente a pintura na tarefa de executar as

representações imitativas². Nessa linha argumentativa, o surgimento do movimento impressionista, e, a seguir, de todas as vanguardas modernistas, costuma ser associado com a invenção da fotografia, no sentido de que os artistas teriam sentido a necessidade de experimentar formas de representação diferentes da fidelidade óptica à realidade, e que não poderiam, portanto, ser substituídas pelas fotografias. A esse respeito, Picasso argumentou do seguinte modo: “Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura” (PICASSO apud DUBOIS, 1998, p. 31).

Danto estende essa explicação para o cinema: “a tarefa da arte de produzir equivalências para as experiências perceptivas passou, no final do século XIX e no início do século XX, das atividades da pintura e da escultura para aquelas da cinematografia” (2014, p. 137). De acordo com o autor, em 1905 – esse ano é escolhido, provavelmente, por ser o ano em que o fauvismo é assumido oficialmente como movimento artístico – as estratégias básicas do cinema narrativo já tinham surgido, e então os pintores e escultores começaram a se perguntar o que lhes restava fazer, uma vez que “a tocha, como de fato aconteceu, tinha sido tomada por outras tecnologias” (DANTO, 2014, p. 137). A solução, naturalmente, foi redefinir a arte em termos que não poderiam mais ser explicados pelo paradigma progressivo da imitação ilusionista da realidade.

É fácil perceber que o paradigma ilusionista sempre foi extremamente parcial e insuficiente, não apenas porque era incapaz de explicar a arte moderna, mas porque, mesmo nos séculos em que vigorou como narrativa mestra, era incapaz de explicar diversas obras de arte, como as pinturas de Arcimboldo e de Hyeronimus Bosch. Enfatizo, ainda, que minha investigação a respeito dessa narrativa não implica concordância com ela, uma vez que meu objetivo é simplesmente analisar sua extensão e embaralhar seus domínios de aplicação. No entanto,

² Essa substituição é especialmente evidente no caso dos retratos, pois, além da maior “fidelidade ao original” na imagem fotográfica, o tempo (para posar) e os recursos financeiros necessários para se encomendar um retrato pintado eram muito maiores do que os exigidos pelo retrato fotográfico, o que fez destes o emblema de uma nova classe burguesa (DUBOIS, 1998).

ainda que a narrativa ilusionista seja insuficiente e obsoleta para definir, bem como para avaliar a arte, é inegável que ela foi uma teoria fundadora e amplamente conhecida. É difícil calcular o quanto ela influenciou a prática dos artistas, como observa Dickie: “uma vez que a teoria da imitação foi formulada, ela tendeu a funcionar de modo normativo, encorajando artistas a serem imitativos” (1974, p. 51)³. De todo modo, é importante destacar essa influência, isto é, o modo como ela configurou o conceito de arte e começou a estabelecer os alicerces do que hoje se entende como “mundo da arte”. Afinal, é a partir da narrativa vasariana, ou melhor, contra ela, que surgem as primeiras teorias modernistas. De acordo com Danto, a maior prova de que a teoria da imitação efetivamente moldou o conceito ocidental e histórico de arte é o modo como as pinturas das primeiras vanguardas foram recebidas em um mundo da arte que ainda estava estruturado por esse paradigma: ou como aberrações que demonstravam a incapacidade de pintar de seus criadores, ou como tentativas infames de chocar o bom gosto dos colecionadores e benfeitores da época (DANTO, 2014). Como esse novo esse tipo de arte começou a dar sinais de que tinha vindo para ficar, os teóricos perceberam a necessidade de desenvolver alguma teoria alternativa à imitativa/ilusionista, que obviamente tinha entrado em colapso. Sabe-se que diversas doutrinas concorrentes surgiram nessa época, como o formalismo de Roger Fry e Clive Bell, o emocionalismo de Tolstoy e Ducasse, o intuicionismo de Croce, o organicismo de Bradley, o voluntarismo de Parker, entre outras. A despeito de todas essas alternativas, Danto escolhe Greenberg como o porta-voz da segunda grande narrativa da história da arte, isto é, a narrativa modernista⁴.

³ Cito minha própria tradução – com fins acadêmicos – para o português dessa obra que é indicada em língua inglesa nas Referências. O mesmo vale para as demais obras indicadas em língua inglesa.

⁴ A narrativa modernista de Greenberg, de acordo com Danto, corresponde à virada copernicana que Kant realizou na filosofia, ou seja, os artistas pararam de concentrar-se no conteúdo representado artisticamente através das técnicas ilusionistas e passaram a perceber os próprios meios de representação: a tela, a tinta, o mármore, a argila, etc. Assim, Danto destaca apenas duas narrativas mestras na história da arte, a vasariana e a greenberguiana, que se rompe com a arte pop e dá origem a um período onde a arte, em sua radical pluralidade, não pode ser descrita por narrativas e paradigmas, tornando-se pós-histórica. Todo esse percurso histórico é descrito pelo autor em *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* (2006). Uma crítica ao modelo de história da arte de Danto, concentrada em sua escolha pelas duas grandes narrativas mencionadas, pode ser encontrada em *Destino e Liberdade* (FERREIRA, 20015b).

Voltando à metáfora dantiana da tocha: o autor afirma que, no início do século XX, a tarefa artística de produzir equivalências para as experiências perceptivas passou da pintura e da escultura para o cinema e, diante dessa bifurcação, ele segue o caminho da pintura e da escultura, analisando a nova narrativa – modernista e não ilusionista – na qual elas passaram a ser compreendidas. O que pretendo fazer aqui é seguir o outro caminho da bifurcação, e analisar como a narrativa ilusionista prosseguiu, passando pela fotografia, pelo cinema, e chegando, em última instância, à robótica. Em geral, na perspectiva da arte, da crítica, da história da arte, ou da estética filosófica, é como se o paradigma ilusionista tivesse definitivamente terminado ou se tornado *démodé*. Embora a própria filosofia da história da arte de Danto confirme esse fim, eu gostaria de levar a sério a expressão que ele mesmo usa: a tocha foi passada para outras tecnologias. Ou seja, a narrativa ilusionista não acabou, mas migrou para outros contextos.

AS ESTÁTUAS DE DÉDALO E A CRIAÇÃO DE AUTÔMATOS

O fato de a fotografia e, em seguida, as imagens cinematográficas serem capazes de reproduzir resultados muito semelhantes aos objetos retratados e filmados aproximou, inevitavelmente, essas tecnologias do paradigma da fidelidade ótica. Como eram produzidas através de máquinas, essas imagens eram percebidas, inicialmente, como uma documentação objetiva da realidade estática e em movimento. No entanto, com a assimilação de certos conceitos da arte moderna, também a fotografia e o cinema foram progressivamente afastados da necessidade de imitar a realidade – por trás das câmeras, estavam os fotógrafos e o cineastas, que eram também artistas e começaram a experimentar novas formas de criar imagens. Não pretendo me deter nos modos em que o paradigma ilusionista foi e ainda é usado na fotografia e no cinema – tendo em vista que a bibliografia acerca do tema é abundante –, tampouco nos modos em que ele não é usado, como na fotografia abstrata e no cinema surrealista. Meu objetivo, neste artigo, é revelar a narrativa ilusionista artística na produção contemporânea de androides e apontar

que, mesmo antes do surgimento da fotografia e da cinematografia, ele já operava como fio condutor do progresso técnico nessa esfera.

A princípio, pode parecer estranho, no mínimo inusitado, interpretar androides no contexto de uma narrativa da história da arte. Contudo, a estranheza diminui quando se percebe que, historicamente, os autômatos humanoides ocuparam, desde a antiguidade, espaços de intersecção entre a arte e a tecnologia. A criação de seres humanos artificiais, normalmente associada à tecnologia do século XX, é na verdade um sonho muito antigo. A começar pela lenda que dá nome a este artigo: acreditava-se que Dédalo, o mais talentoso inventor da mitologia grega, era capaz de criar estátuas vivas. Essa figura mitológica, mais famosa por ter esculpido asas de cera para que ele e seu filho, Ícaro, pudessem fugir de Creta, combinava as habilidades da escultura, da artesanaria, da engenharia e da arquitetura. No *Menon*, Sócrates refere-se à lenda de que Dédalo criava estátuas tão fiéis à realidade que elas podiam se mover: “se não forem encadeadas, escapolem e fogem, ao passo que encadeadas permanecem no lugar” (PLATÃO, 2001, p. 101). Referências a essa maravilhosa estatuária, supostamente viva e movente, aparecem em diversos autores clássicos, de Eutífron a Filóstrato, que lhe atribuiu também a capacidade de ver e falar (AMBROSETTI, 2010, p. 36). Há diversas explicações posteriores para essa lenda, que a referem ao momento em que os escultores gregos passaram a esculpir os olhos e a separar as pernas das estátuas, que antes eram esculpidas juntas, em atitude hierática. A mitologia em torno de Dédalo é tão fundamental que, no Ocidente, Dédalo costuma ser considerado o inventor da arte da escultura e chama-se Período Dedálico o momento em que a escultura grega de figura humana se desloca da produção de pequenos ícones para se aproximar da estatuária em tamanho natural, por volta de 650 a.C. Desde esse momento inicial, portanto, a fidelidade à realidade na escultura é associada à produção de criaturas que parecem vivas, que podem se mover e até mesmo falar por vontade própria – note-se que a palavra “autômato” significa “agir por vontade própria”. Note-se ainda que a estatuária grega era pintada, para aumentar seu grau de realismo, de modo que as esculturas descritas pelas lendas em torno de Dédalo seriam, com efeito, muito parecidas com os androides realistas produzidos atualmente.

A ideia de uma escultura tão parecida com um ser humano que se poderia acreditar que está viva conecta-se rigorosamente com o discurso vasariano que configura a narrativa ilusionista progressiva da história da arte. São recorrentes, no texto de Vasari, os momentos em que ele enaltece um artista, em sua capacidade de representar figuras humanas, com a constatação de que um corpo pintado ou esculpido parece estar vivo. Por exemplo, em relação à Gioconda, escreveu que as bochechas não parecem pintadas, mas feitas de carne e sangue, que o nariz parece vivo, e que se poderia ver as pulsações sanguíneas na garganta. Em relação à figura de um homem bebendo água em uma fonte, pintada por Giotto, Vasari afirma que “ele é retratado de maneira que parece de fato com uma pessoa viva que está bebendo água” (VASARI, 1914, p. 56). Esse tipo de elogio crítico não se encontra apenas em Vasari, mas em inúmeros historiadores, artistas e críticos no contexto da narrativa imitativa da arte. “Por que não falas?”, perguntava Michelangelo à sua própria escultura de Moisés; “ele tratava o mármore com tal suavidade que parecia cera ou até mesmo carne”, dizia François Raguenet sobre Bernini, no século XVIII (WITTKOWER, 1977, p. 204). O que pretendo sinalizar aqui é que os andróides contemporâneos podem ser compreendidos como o ponto mais avançado do progresso imitativo da figura humana, ou seja, como uma continuação da narrativa ilusionista da escultura. Em suma, podem ser compreendidos como a realização derradeira do desejo humano implícito na lenda de Dédalo.

As estátuas moventes de Dédalo, naturalmente, são uma lenda, ainda que houvessem estudos avançados em pneumática e mecânica na Grécia antiga. Os primeiros autômatos humanoides de que se tem registros confiáveis foram construídos por Banu Musa, al-Muradi e al-Jazari, na Idade Média Islâmica. Dentre os diversos autômatos projetados por al-Jazari, destaco o Dispositivo II-6, que consistia em uma figura ajoelhada, capaz de beber as sobras das bebidas do rei, e o Dispositivo II-7, que consistia na figura de um escravo que segurava um peixe e um cálice, sendo que um líquido saía da boca do peixe e enchia o cálice, que era então oferecido aos hóspedes pelo autômato. Esses engenheiros islâmicos pioneiros “trabalhavam, simultaneamente, em dispositivos úteis e inúteis [...] enfatizavam o componente estético do seu design, em vez

de sua utilidade [...], mas, nesses brinquedos, alguns avanços tecnológicos efetivos também eram atingidos” (AMBROSETTI, 2010, p. 123). Este comentário revela que os autômatos, desde o início, colocam um problema relativo ao seu estatuto: ou se enfatiza suas qualidades estéticas, enquadrando-os no domínio da arte, ou se enfatiza suas qualidades úteis e seus avanços técnicos, enquadrando-os no domínio da tecnologia. Colocam também a importante questão do design, que sempre fica na encruzilhada entre a Estética e a Filosofia da Tecnologia, na medida em que o design dos artefatos envolve tanto escolhas e juízos estéticos quando considerações práticas e cognitivas.

Na Renascença europeia, na mesma medida em que a pintura e a estatuária se desenvolviam em meio a influências greco-romanas e ao maior contato das artes com as ciências, a produção de máquinas humanoides florescia influenciada pela tradução italiana de projetos do engenheiro Heron de Alexandria. Não posso deixar de lembrar que Leonardo da Vinci, o protótipo do criador que se coloca na intersecção entre arte e tecnologia, construiu um robô humanoide em tamanho natural: uma armadura capaz de sentar, mover os braços e a cabeça e levantar seu visor⁵. Ainda, é curioso notar que na arte, na história da arte e na estética são extremamente conhecidas as pinturas e esculturas europeias de santos cristãos e do próprio Cristo, produzidas para adornar igrejas e catedrais durante o Renascimento, contudo, pouco se sabe sobre as inúmeras esculturas “animadas” de santos e do Cristo, que atraíam peregrinos religiosos por toda a Europa. Talvez porque boa parte delas tenha sido destruída com a justificativa de que abusavam da credulidade dos fiéis, que atribuíam seu movimento à vontade divina. O Rood of Grace, por exemplo, que ficava na Abadia de Kent e era notável por sua capacidade de executar vários movimentos mecanicamente, como mover olhos, cabeça e braços, foi queimado por ordem da rainha Elizabeth (FLIGHT, 2012). Quero enfatizar que, assim como as pinturas e esculturas, esses autômatos eram produzidos para a adoração religiosa ou para decorar os palácios, reafirmar o status econômico de seus donos e entreter as cortes reais. Ligavam-se às

⁵ Neste artigo, mencionarei vários autômatos e andróides cujas imagens podem ser facilmente encontradas em diversos domínios da internet, a partir do nome ou de uma descrição simples, de modo que se torna desnecessário identificar uma referência específica para cada imagem.

artes, portanto, não apenas por serem projetados por engenheiros-artistas, que trabalhavam suas qualidades estéticas, mas por ocuparem o mesmo espaço social, econômico, iconográfico e cultural das artes.

Além disso, os movimentos mecânicos que os autômatos executavam eram, muitas vezes, a reprodução de algum gesto artístico. Para usar um exemplo famoso: o tocador de flautas de Jacques Vaucanson era uma estátua realista de madeira, pintada e em tamanho natural, a qual escondia um mecanismo capaz de fazê-la mover os dedos e a boca para executar com precisão doze melodias diferentes. Ainda, os três autômatos construídos pelo relojoeiro Pierre Jaquet-Droz no século XVIII, que são frequentemente considerados os primeiros robôs humanoides (*anthrobots*), por sua maquinaria precisa, sua capacidade de executar atividades reprogramáveis e responder ao ambiente: O Escritor, que escrevia com tinta sobre um papel, em sofisticada caligrafia, O Desenhista, que executava cinco desenhos diferentes, e A Musicista, que dedilhava cinco melodias em um cravo (ROSHEIM, 1994).

ANDROIDES CONTEMPORÂNEOS: TÉCNICAS AVANÇADAS DE ILUSIONISMO

Dos autômatos medievais até os androides do século XX e XXI há um longo caminho que envolve eletromecânica, cinema, programação, ficção científica, sensores, industrialização, literatura, biomecânica, arte e entretenimento. Do ponto de vista da tecnologia, Nikola Tesla pode ser considerado um marco nesse processo, uma vez que, na virada do século XIX para o XX, desenvolveu pesquisas e projetos em robótica nos quais defende uma analogia direta entre os autômatos e os seres humanos na mecânica, nos sistemas de controle e nos sensores/órgãos sensoriais. Nesse sentido, “ele é o primeiro a pensar em robôs não como brinquedos ou dispositivos dedicados, mas como sistemas integrados complexos” (ROSHEIM, 1994, p. 35). Do ponto de vista das artes, a peça teatral tcheca *RUR – Rossum’s Universal Robots* também é um marco, na medida em que cunha o termo “robô” (*robota*: trabalho forçado), que passa a substituir o termo “autômato”, ao mesmo tempo em que solidifica, no imaginário europeu, a ideia dos robôs de aparência humana,

que são projetados com emoções para aumentar sua produtividade e que são, por um lado, os trabalhadores ideais e, por outro, possíveis inimigos da humanidade (a peça termina com um casal de robôs apresentado como sucessores da humanidade). Do ponto de vista que estou defendendo, isto é, de um campo de indissociação entre arte e tecnologia, há uma linha de produção de androides contemporâneos que pode ser considerada um marco, uma vez que hibridiza definitivamente as narrativas e os elementos estéticos com os tecnológicos, bem como o trabalho de cientistas com o de artistas. Evidentemente, nem toda a produção atual de androides está comprometida com a imitação realista da aparência humana – há também uma tradição estética na robótica que prioriza os robôs humanoides, mas com uma aparência característica de máquina, com superfícies metálicas e formas geométricas, como C3-PO, de *Star Wars* e Maria, de *Metropolis*; há ainda uma tradição estética que prioriza os robôs animalizados ou em estilo cartunescos –, todavia, há, nas últimas décadas, uma forte tendência nessa direção, a qual se alinha com a narrativa ilusionista da história da arte.

Em um artigo apresentado no último Congresso Internacional de Estética (20th ICA – Seoul), o filósofo holandês Jos de Mul afirmou que “o santo graal da robótica de androides é criar um robô que não possa ser distinguido de um ser humano real. Nesse sentido, a robótica de androides poderia ser chamada de ‘ciência do engano’” (DE MUL, 2016, não paginado). O que o autor chama de engano (*deception*), nesse contexto, parece aproximar-se do que estou chamando de ilusão ou imitação, no sentido da narrativa vasariana. Trata-se de uma imitação tão fiel de um ser humano que ela pode nos enganar, provocando a ilusão de que estamos diante de uma pessoa de carne e osso, como dizia Vasari sobre a Mona Lisa. A imitação de um ser humano real, no caso dos androides, é levada a um ponto extremo, vislumbrado apenas pelas descrições mais imaginativas das estátuas de Dédalo: não ocorre apenas na aparência física, mas também no comportamento linguístico, gestual e expressivo: estátuas que podem caminhar, ver e falar. Com efeito, existem, atualmente, androides extremamente realistas na aparência e conectados a programas de inteligência artificial tão eficazes que eles passam despercebidamente por seres humanos em hotéis, eventos e

lojas, principalmente no Japão. Compreendidos na narrativa imitativa progressiva da história da arte, esses andróides representam um avanço drástico do ilusionismo em relação às estátuas de Bernini ou de Canova.

Em relação aos programas de inteligência artificial presentes nos andróides atuais, gostaria de apontar que eles também podem ser compreendidos na chave do ilusionismo. Grande parte das pesquisas e do desenvolvimento de inteligências artificiais que têm como modelo a inteligência humana foram motivados pelos critérios de inteligência propostos por Alan Turing. O famoso teste de Turing, que avalia se uma máquina pode ser considerada pensante, consiste em um dispositivo relativamente simples: os juizes do teste devem travar diálogos curtos, através de um canal de texto, com um programa ou com um ser humano, sem saber previamente qual é qual; se o programa fizer ao menos 30% dos juizes acreditar que ele é um ser humano, considera-se que a máquina passou no teste e pode, portanto, ser considerada inteligente. Essa concepção, ainda que seja muito criticada atualmente, foi e ainda é extremamente influente – há um prêmio anual, o Loebner Prize, que avalia programas através do teste de Turing desde a década de noventa até os dias de hoje. Ora, um dos principais argumentos do texto em que Turing propõe o teste consiste em afirmar que, embora não tenhamos acesso ao pensamento de outras pessoas, concluímos que elas pensam com base em seu comportamento linguístico – “é habitual aceitar a convenção cortês de que toda gente pensa.” (TURING, 1950, p. 447) – logo, devemos estender essa conclusão a máquinas que se comportam como se pensassem. Ou seja, o que define uma inteligência artificial, nesses termos, é a habilidade de imitar o comportamento linguístico humano, de proporcionar uma ilusão de pensamento⁶. Não é por acaso que parte dos programadores que competem em

⁶ Há diversas críticas filosóficas contundentes ao teste de Turing, como o famoso argumento da sala chinesa, de John Searle, e há diversas pesquisas em inteligência artificial que não se baseiam na concepção de inteligência apontada por Turing. Ainda assim, o teste continua sendo muito popular. Em 2014, notícias sensacionalistas no mundo inteiro divulgaram a primeira inteligência artificial a passar no teste de Turing, o programa Eugene Goostman, projetado para simular a linguagem de um garoto ucraniano de 13 anos que não tem o inglês como língua natal. O chatbot foi definido como um marco histórico pelo Washington Post e como um divisor de águas pelo PC World. No entanto, é provável que o programa tenha passado no teste não devido à sua qualidade, mas devido à descrição do personagem, de modo que as falhas de programação foram atribuídas às barreiras linguísticas e à idade – uma estratégia ilusionista.

eventos como o Loebner Prize perdem tempo criando algoritmos que simulam erros de digitação ou atrasos em cálculos matemáticos: o que está em questão não é a criação de uma máquina inteligente, mas a simulação da inteligência humana, e até mesmo da estupidez humana. Desse modo, além de serem produzidos com técnicas ilusionistas que imitam o corpo humano, os andróides recebem inteligências artificiais que imitam a inteligência humana.

Os andróides ainda não estão disseminados no mercado, no entanto, há expectativas de que estejam em breve. Por enquanto, são usados em pesquisas científicas, por exemplo, em ciência cognitiva e psicologia, mas também, ainda que raramente, em serviços de atendimento ao consumidor, como prestadores de serviço gerais em hotéis, lojas, bancos e eventos, como auxiliares domésticos e como atores de teatro e cinema. Há ainda estudos e aplicações significativas de robôs como cuidadores de idosos, como acompanhantes de crianças autistas e como assistentes especializados em tratamentos rotineiros de doenças. Também é notável – e isso abre outro campo digno de considerações filosóficas, cuja mitologia de base não seria a de Dédalo, mas a de Pigmaleão – que há uma produção crescente de andróides sexuais (*sexbots*) cada vez mais avançados e realistas. Todas essas utilizações sociais de robôs levantam muitas polêmicas interessantes, no entanto, pretendo sublinhar aqui apenas que, em todas elas, o que mais se valoriza é a semelhança dos andróides com seres humanos em sua aparência física, em sua habilidade de reconhecer e expressar emoções, em sua capacidade de aprendizado e em sua habilidade linguística.

Ainda que existam muitos laboratórios que estudam, desenvolvem e produzem andróides, destaco as pesquisas lideradas por Hiroshi Ishiguro, diretor do Laboratório de Inteligência Robótica do Japão, e por David Hanson, diretor da Hanson Robotics, nos EUA, que são consideradas as mais avançadas do mundo em termos de construção de andróides hiper-realistas. Ishiguro – o qual, diga-se de passagem, afirmou que inicialmente queria estudar artes plásticas – explica que sua meta é desenvolver robôs indistinguíveis de seres humanos, considerado que a aparência humana é fundamental para a aceitação social dos andróides:

“sabemos empiricamente que a aparência, um dos elementos mais significativos da comunicação, é um fator crucial na avaliação da interação” (ISHIGURU et al, 2007, p. 343).

De acordo com Ishiguro, “a principal diferença entre robôs com ‘cara de robô’ e androides é a aparência. A aparência de um androide é alcançada ao se fazer uma cópia de uma pessoa real” (ISHIGURU; TAKASHI, 2005, p. 2). Em relação à parte externa do androide, o processo de fabricação, descrito em linhas gerais, é o seguinte: são feitos moldes de partes do corpo de pessoas reais, que, juntas, formam um molde do corpo completo. Os *artistas* da equipe fazem, então, um modelo de argila do corpo inteiro a partir desse molde, a partir do qual fazem um modelo de gesso, e a partir do qual fazem uma pele de silicone de 5mm de espessura. Em seguida, essa pele é pintada manualmente nos mínimos detalhes (ISHIGURU; TAKASHI, 2005, p. 2). Além da aparência, é preciso que os movimentos do androide também imitem perfeitamente os movimentos humanos. Para esse fim, a equipe usa cerca de cinquenta atuadores apenas na cabeça ou no torso, sendo que a posição dos atuadores é escolhida através da análise de movimentos humanos usando um rastreador de movimentos 3D de alta precisão. Por fim, além da imitação das aparências e da movimentação, o androide precisa imitar as capacidades perceptivas dos seres humanos, principalmente a capacidade de reconhecer e interagir com outros seres humanos, o que é alcançado através de uma rede integrada de sensores instalada no ambiente e no robô, com diversas câmeras, microfones, sensores de movimento infravermelhos, sensores de chão, sensores de pele, etc. (ISHIGURU; TAKASHI, 2005, p. 3- 4).

David Hanson, que era escultor e consultor técnico da Walt Disney, dirige atualmente a Hanson Robotics, a qual se concentra sobretudo na imitação robótica das nuances da expressão facial humana. Por exemplo, Sofia, sua androide mais avançada nesse quesito, é capaz de ativar 48 grupos musculares em seu rosto de silicone. Gostaria de apontar, por fim, que nos artigos acadêmicos de David Hanson fica evidente a necessidade de integração entre arte, ciência e tecnologia para a criação de androides que imitam seres humanos:

Para que robôs realistas sejam atraentes para as pessoas, eles devem atingir algum nível de responsividade social integrada e de refinamento estético. A integração entre IA, engenharia mecânica e arte é necessária para atingir este objetivo [...]. Em nossos experimentos, nossos robôs demonstraram claramente que robôs realistas podem ser atraentes [...] e podem nos ajudar a compreender melhor a inteligência social, tanto cientificamente quanto artisticamente (HANSON et al., 2005, p. 30–31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, a narrativa ilusionista/imitativa/vasariana descrita por Danto é uma perspectiva linear, cuja direção é a “conquista gradual das aparências naturais” nas imagens artísticas. No caso da escultura e, em particular, da escultura de figuras humanas, a meta dessa narrativa é que as esculturas sejam cada vez mais parecidas com seres humanos. Embora Danto e muitos outros teóricos afirmem que a narrativa ilusionista terminou com o surgimento da arte moderna, argumentei que ela não terminou, mas migrou para outras tecnologias, especificamente, para o desenvolvimento de androides. A ideia central deste texto, portanto, é analisar androides à luz da história da arte, mostrando que eles podem ser interpretados como uma concretização da meta da escultura imitativa de figuras humanas.

Vale notar, ainda, que muitas estratégias ilusionistas são utilizadas nas apresentações midiáticas dos androides: em fotografias nos jornais e na internet, bem como em performances televisionadas e vídeos, a iluminação, os ângulos e os cortes atuam no sentido de intensificar a semelhança desses robôs com seres humanos reais. As peles de silicone escondem todo o complexo de computadores com reconhecimento de fala, geração natural de mobilidade, mapeamento de fisionomias e expressões faciais humanas, programas de aprendizagem, sintetizadores de voz, microfones, câmeras, sistemas de conversação conectados à internet, e assim por diante. Os androides são apresentados como seres inteligentes e não como programas que produzem uma ilusão de inteligência – o que corresponderia ao “isto não é um cachimbo” da robótica –, ou seja, todas as características que poderiam denunciar sua artificialidade são

cuidadosamente escondidas. Tanto engenheiros quanto artistas dos laboratórios de robótica adotam a meta da narrativa ilusionista: elaboram e modelam o rosto e o corpo dos andróides, bem como suas expressões faciais e seus gestos, tendo em vista a semelhança com seres humanos.

Nesse sentido, os andróides contemporâneos podem ser interpretados como esculturas altamente tecnológicas, feitas de silicone, resina, cabelos, tinta, metal e silício. Essa interpretação se inscreve no argumento flusseriano de que, do ponto de vista do ato criativo, arte, ciência e tecnologia não diferem. Isso não significa que não existem diferenças importantes entre as áreas, mas que essas diferenças não são essenciais: são sócio-históricas, isto é, dizem respeito à organização da sociedade em termos de disciplinas acadêmicas e profissões. Este texto vai na contramão dessas diferenças, ao apontar um campo de intersecção no qual as características da arte e da tecnologia se embaralham completamente, como afirma David Hanson: “em trabalhos futuros, será importante detectar a ciência da arte (explorando a base neuro-cognitiva da estética) e a arte da ciência” (HANSON et al., 2005, p. 30). Nesse campo de convergência entre arte, ciência e tecnologia, os andróides podem ser compreendidos – no contexto da narrativa ilusionista, tão comum nos livros de estética e de história da arte – como a concretização do mito das estátuas de Dédalo, tão parecidas com seres humanos que poderiam falar, enxergar, mover-se e “agir por vontade própria”.

REFERÊNCIAS

- AMBROSETTI, N. *Automated Systems from the Antiquity to the Renaissance*. 2010. 257 p. Tese (Doutorado em Informática) – Departamento de informática e comunicação, Universidade de Milão, Milão, 2010.
- BAUDELAIRE, C. Le public moderne et la photographie. *Études Photographiques*, Paris, Société Française de Photographie, n.6, p. 22–32, Dec. 1999.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *A transfiguração do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. O fim da arte. In: DANTO, A. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DE MUL, J. Meeting Erica and Oscar. *On almost living bodies, new media aesthetics, and the East-West divide*. Lecture at the 20th International Congress of Aesthetics. Seoul, July 26, 2016. Manuscrito cedido pelo autor.

DICKIE, G. *Art and the aesthetic*. New York: Cornell University Press, 1974.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1998.

FERREIRA, D. P. A ruptura entre as artes e as ciências: uma abordagem da cultura ocidental a partir de Vilém Flusser. *Outramargem*, Belo Horizonte, n. 2, p. 40–51, 2015a.

FERREIRA, D. P. Destino e Liberdade: um ensaio sobre a teleologia latente na filosofia de Arthur danto. *VISO: Cadernos de Estética Aplicada*, Belo Horizonte, v. 9, n. 16, não paginado, 2015b.

FLIGHT, C. The Rood of Grace. *Kent Archeological Society*, n. 2, p. 1–25, Dec. 2012.

FLUSSER, V. Criação científica e artística. In: CONFERÊNCIA MAISON DE LA CULTURE, Chalon s/ Saone, 1982. Não paginado. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser, Berlim.

FLUSSER, V. *The photograph as post-industrial object*. *Leonardo*, v. 19, n. 4 p. 329–332, 1986.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HANSON, D. et al. Upending the uncanny valley. In: NATIONAL CONFERENCE ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE, v. 20, n. 4. *Proceedings...* Pittsburgh, Pennsylvania: MIT Press, 2005, p. 34–42.

ISHIGURO, H. et al. *Geminoid*. Vienna: INTECH O.A.P., 2007.

ISHIGURO, H.; TAKASHI, M. Development of androids for studying on human-robot interaction. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ROBOTICS, v. 36, 2005, p. 89–96.

KRISTELLER, P.O. The Modern System of the Arts: a study in the History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, PA, v. 12, n. 4, p. 496–527, 1952.

KUHN, T. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PLATÃO. *Menon*. Trad. Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed PUC – Rio; Loyola, 2001.

ROSHEIM, M. *Robot Evolution*. New York: John Wiley & Sons, 1994.

TURING, A. M. Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, v. 59, n. 236, p. 433–460, Oct. 1950.

VASARI, G. *Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*. London: Macmillan and CO. LD & The Medici Society, 1914.

WITTKOWER, R. *Sculpture: Processes and Principles*. New York: Harper & Row, 1977.

PARTE II:
ESTÉTICA, TEATRO E CINEMA

AMBIENTE E MIMETISMO – ACERCA DE “ELLA”, PEÇA TEATRAL DE HERBERT ACHTERNBUSCH

Maria Aparecida Barbosa

“RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA”

O professor e crítico literário W. G. Sebald (1944–2001) acalentou durante anos um projeto de “Reconstrução da Memória” (SCHÜTTE, 2014, p. 367) concernente à expressão alemã do pós-guerra. Em detrimento desse projeto a que se referia desde o início dos anos 80, ele escreve os ensaios sobre literatura austríaca, sobre Peter Weiss; tanto se detém nas histórias folclóricas de judeus que viveram em guetos, como na literatura dos judeus assimilados etc. Provoca conturbada polêmica com *Luftkrieg und Literatur*, de 1997, o único ensaio crítico publicado no Brasil (*Guerra aérea e literatura*), em que investiga as descrições da destruição e sua representação literária por diversos autores. No início do ensaio, sentencia: na preocupação em retocar a imagem à maneira como queria se autopromover *reside [...] uma das razões mais importantes para a incapacidade de toda uma geração*

de autores alemães em registrar aquilo que viram e preservá-lo para a nossa memória. (SEBALD, 2011, p. 9).

A crítica literária de Sebald acusa, além disso, o debate da passagem do século XIX ao XX de negligenciar muitas vozes emergentes da ficção, devido às preferências eróticas, manifestações rebeldes, revolucionárias. Por considerá-las pervertidas o debate teria privilegiado o florescimento de uma poesia mais conformada. No sentido de denunciar essa arbitrariedade, Sebald recuperou e valorizou vieses que Schütte, numa alusão ao ensaio de Deleuze e Guattari sobre Kafka, denomina “menores” (SCHÜTTE, 2016, p. 10). Um desses vieses foi o da poesia dos doentes mentais.

Quando da análise do corpus de poemas de Ernst Herbeck, um poeta que vivia internado na Clínica Psiquiátrica de Klosterneuburg e escrevia sob o pseudônimo Alexander, o crítico Sebald constata a aridez do terreno em termos de força imaginativa e a suscetibilidade em termos de desintegração linguística, o que induz a leitura à valorização antes da fantasia mais acessível que da incoerente linguagem de signos herméticos do texto. A tentativa de construir a compreensão semântica do eixo paradigmático – o eixo dos elementos comutáveis, variáveis, substituíveis na leitura – somente seria legítima, adverte em “Eine kleine Traverse – das poetische Werk Ernst Herbecks” (rasteira ardilosa – a obra poética de Ernst Herbeck), se o procedimento parte da consciência do intérprete de que sua leitura não é menos frágil do que as digressões líricas com que se depara (SEBALD, 1994, p. 131). Esses “pontos cegos” são também recorrentes na literatura canônica, em Kafka por exemplo. A leitura legítima desses textos deve partir da modéstia, da consciência das próprias limitações.

Embora não tenha desenvolvido de modo sistemático o “Projeto de Reconstrução da Memória”, em linhas gerais Sebald o conduz, sim, uma vez que se volta a escritores que jamais se alçariam a cânones literários¹, como é o caso do poeta Ernst Herbeck. Outro objeto que

¹ O artigo “Por uma germanística “menor” marca a coincidência biográfica, ao mostrar que Sebald, originário de uma região provinciana no sudoeste da Baviera, elegeu para a formação acadêmica objetos - a literatura de Carl Sternheim e de Alfred Döblin -, que de certo modo determinam a carreira acadêmica na University of East Anglia, distante das metrópoles (SCHÜTTE, 2016, p. 10).

demonstra essa condução coerente é Herbert Achternbusch (1938–), artista autodidata de Munique, atuante nos segmentos: roteiro e direção de cinema, teatro, atuação em teatro e cinema, pintura, literatura. Foi através dos artigos de Sebald que tive acesso à obra de Achternbusch.

TERCEIRA PESSOA QUALQUER

Esta minha pesquisa pontual parte do convite do grupo “Teatro sim, por que não?” para traduzir um texto de Herbert Achternbusch, cujos direitos foram comprados da Editora Suhrkamp com vistas à uma encenação teatral em Santa Catarina. “Ella” foi publicado pela primeira vez em *Happy oder der Tag wird kommen* (1977), e é um texto da peça homônima que em 1978 estreou no palco. Em 1978 o mesmo texto sai na série SuhrkampTheatertext e em 1986, integra a coletânea de narrativas *Die Atlantikschwimmer*.

Atribuir a um texto narrativo num contexto posterior a qualificação de peça de teatro é um procedimento habitual de Achternbusch, “Ella” se enquadra nessa flexibilidade de gênero textual. Uma narrativa reversível pode igualmente se reverter em roteiro de filme, flexibilidade que pode ser ilustrada pelos seguintes pares: o romance “Die Stunde des Todes” (a hora da morte), mais tarde “Das Andechser Gefühl” (o sentimento de Andech), “Land in Sicht” (terra à vista) e o filme de mesmo nome. São todos esses textos identificados num primeiro momento dentro do gênero textual narrativa épica ou romance e que, num passe de mágica, adquirem o epíteto de roteiro de filme. Sucede, além disso, que narrativas sejam empregadas dentro do gênero textual peça radiofônica.

Numa primeira leitura de “Ella”, por ora independente de informações provenientes das interpretações das encenações realizadas ou que ensejem a próxima, que se encontra em estágio de gestação em Florianópolis; verifico aspectos filológicos desse registro:

- marcas dialetais: kinnt (para o verbo können),
- declinações divergentes da norma: a preposição “mit” vem complementada por Nominativ/a preposição “nach” assume

- função conjuntiva etc.,
- ambiguidades semânticas,
 - alterações da sintaxe, como estruturas de formação do pretérito recorrendo verbos auxiliares trocados, (“haben” ao invés de “sein” ou vice-versa),
 - elipses/anacolutos que quebram o encadeamento sintagmático,
 - repetições, redundâncias às raias da figuração patológica.

Coloca-se primeiramente a questão quanto à artificialidade ou naturalidade desses usos, em seguida, quanto à sua função. Fica evidente a oralidade no texto escrito o que vem naturalmente ao encontro da forma dramática. Embora o monólogo tenha a marca épica, a narrativa vem intercalada por marcas de conectividade, uma interlocução intermitente requestada e que permanece sem respostas, nas situações eventuais quando a personagem faz os gestos de erguer a xícara e oferecer café.

Nesses gestos de interlocução, a protagonista Ella volta e meia demonstra que aprecia o consumo do café e que o bebe de preferência temperado com uma cápsula de cianeto. Com essa menção ao composto químico altamente letal, que na fala popular é designado cianureto, a personagem sinaliza sua disposição psíquica de desespero e anuncia passo a passo o trágico desfecho do suicídio – que de maneira anacrônica tem lugar logo na abertura da peça.

Tendo em vista que este artigo consiste num aprofundamento de certas questões preparatórias para a versão do texto ao português, antes de passar à análise detida apresenta a tradução da didascália e da primeira página do monólogo.

Didascália:

Sobre o palco há uma gaiola. Um galinheiro, fechado na frente por uma tela metálica. No fundo estão encolhidas galináceas brancas empoleiradas. Ao longo do lado direito se encontra uma cama. No centro há uma mesa atrás da qual Josef está de pé. Em cima da mesa, um despertador barato e grande tiquetaqueia em ruídos metálicos. Latas de café, um moedor de café elétrico, uma cafeteira e uma xí-

cara grande. Um fogareiro com uma panela cheia de água. Uma lata claramente destinada a cápsulas de veneno. Em primeiro plano e num degrau mais baixo e sombreado, Ella olha para uma televisão que transmite um programa de auditório. Fora da gaiola não há luz. Josef é o filho. Ele porta uma peruca improvisada de penas de galinha e veste um avental. Não deixa dúvida de que ele é a mãe. Manuseia sem cessar os vasilhames para o preparo do café. O café preparado, ele serve a si mesmo, a Ella e ao público. Depois ele embebe um cubo de açúcar com o cianeto, mexe e mexe, bebe, cai com estardalhaço. Isso alvoroça Ella que à visão do morto tomba, grita e, gritando, rasga o avental e corre nu em círculos pelo galinheiro até o apagar das luzes. Ella é a mãe. “Ella” é uma continuação de “Psicose”, de Hitchcock.

Josef: A história da minha vida, quer dizer, eu tenho uma. Nem bem cheguei ao mundo, meu pai já me excomungou. E assim decorreu minha juventude: pancada e chicotada, dos pais nenhum amor. Até que da mãe um pouco. Do pai, nada. Ele nem me via. Falou para minha irmã pisar no meu dedo. Esmurrar minha cabeça minha irmã não fez, porque ela falou: por que isso? Ela não fez nada de mal prá eu! A minha irmã ele puxou pelos cabelos, porque ela fumou uma quimba de cigarros, cê acredita? A coisa escambou e então ele arrastou ela da cama e pela escada. Aí eu pensei, vai acabar com ela. Saí dali, e gritei desse jeito: meu pai tá matando minha irmã! Meu pai tá matando minha irmã! A Dona Spät veio e ela falou: pelo amor de Deus, pára com isso, assim o senhor mata a menina. Aí ele parou. Eu não vim boa da cabeça prá esse mundo, porque ele me batia e continuou sempre me batendo mais e mais. De tanta surra acabei ficando boba. É, eu não vim pro mundo boa da cabeça. Eu sou débil mental e como débil mental me têm na conta de incapacitada. Isso foi em Zwiefalten. Débil mental, porque eu não podia assim fixar nada na cabeça. Entrei na escola como todo mundo. Sozinha não dou conta de resolver coisa nenhuma. Pr’ ocê ver, agora eu tenho que ir ao INSS por causa da aposentadoria. Certa vez me pagaram 108 reais a mais, e agora eu tenho que devolver isso. De onde é que vou tirar os 108 reais? Santo Deus e em Trüdering ele me casou com o criador de gado, para isso me colocou à venda. Agora tá na hora d’ ocê casar, porque na mãe também ele bateu até pôr prá correr. E aí ele pôs um negócio, um anúncio, e escreveu no anúncio desse jeito: procuro um homem para minha filha, dote 3000 reais, mas desse dinheiro o homem não viu nem cheiro. Então veio o homem. Então veio o homem. Ele tinha 49 anos. 49 anos de idade, e eu tinha 21. Morreu de enfisema no pulmão. O diabo que o levou. A sogra tava lá. O Bernhard tava lá. O Alois tava lá. E o Josef tava lá, o

hôme. Tudo irmão e a sogra. Assim descarado feito negócio de vacas é que ele tratou de tudo feito negócio de vacas. A coisa, aquilo foi primeiro em Trüdering, por isso primeiro ele foi para lá, primeiro se assanhou pela Lena, a Lena ele não conseguiu. Não não ela ela é que cê tem de casar, ela é que eu anunciei, o pai falou. Por nada nesse mundo ele sabia meu nome. Falou é “ela” o trato. A mãe esteve lá uma vez. Depois eu é que viajei e combinei o casamento. Em coisa, em Pfa, pr’aqueles lado’ é que nós casamos, lá. Onde tem a Santa Cruz. Então foi isso, casamo numa igreja grande. Mas agora num sei mais agora cê vê, meu sentido dispersa. Uma coisa eu sei ainda, como o padre falou pro’ Josef ele falou: essa é sua noiva? Mas ela ainda é uma criança. Não é possível que essa seja sua noiva. Eu era virgem. Inocente. Do mundo eu não sabia nadinha de nada. Isso foi em Weingarten! Weingarten! Weingarten. Lembro até hoje perfeitamente como o padre falou: essa é sua noiva? Mas ela ainda é uma criança. Ali na frente do criador. Eu tô sempre chamando ele de criador de gado, porque ele nunca passô disso. Falou assim mesmo, não é possível que seja sua noiva, ela é ainda uma criança. Eu tinha 21 anos. De jeito nenhum eu gostava dele. Agi alienada. Pensei: eu tenho que casar, porque o pai mandou. Eu não tinha nada a ver com aquilo. É, e ele foi logo me escoiceando. Por qualquer coisa que acontecesse! Que eu replicasse! Lá vinha ele me mandando a mão na cara. O outro tinha falado, cê casa com ele, para mudar lá prá cima. Até meus 21 anos eu não tinha tido contato nenhum com uma figura masculina. Eu era mesmo completamente inocente. Foi por isso que falei sim. Eu era uma alienada. O tempo foi passando e nessa história eu permaneci lá no alto três ou quatro anos. Três anos eu estive casada com o criador de vacas. Aí eu dei à luz o Josef, meu guri. (ACHTERNBUSCH, 1978, tradução nossa).

A leitura mais geral do texto de “Ella” permite ressaltar três fatores no texto: o percurso, a perambulação, os ambientes.

O percurso é de ordem biográfica. Emerge da constelação familiar, da violência paterna, dos espancamentos que provocam atrasos intelectuais “ich bin deppert worden” (“fiquei boba” – isso de tanto apañar), as surras do marido e, em consequência dos desajustes familiares que agora se imbricam com tantos fatores somatórios, as brigas com outros internos, pacientes, enfermeiras, superiores, detentos na prisão; numa interminável luta para a mera sobrevivência.

As experiências da personagem incluem prostituição em troca de comida (de chocolate), contaminação da doença venérea sífilis contraída em transas com uns africanos que transitam também por essa vida ao léu, ao deus dará, ou seja, é uma condição que aproxima o marginal e o estrangeiro pobre. As dores físicas da doença de Ella, o tratamento, tudo se amontoa numa trajetória sem pouso, intranquila. É, portanto, nessa disposição que a personagem vez ou outra engravida e comete abortos. O percurso permeia a conotação biopolítica ao abranger a questão da esterilização feminina, do tratamento social das pessoas idosas. Nesse sentido, o texto de Achternbusch denuncia na ficção descabros verídicos:

- o descaso com pessoas velhas colocadas na mansarda de uma Clínica expostas como repasto e alimento aos pombos;
- a história da enfermeira jovem, de dezoito anos, que, despreparada para a função, se irrita com a insensatez de uma senhora de setenta e cinco anos e a sufoca.

As histórias da protagonista e as histórias referentes a personagens anônimas se embaralham na narrativa. Deixam patente a irrelevância da identidade do indivíduo, tendo em vista que as experiências de vida assim como os desfechos trágicos se assemelham; independente dos nomes as personagens cumprem um percurso neste mundo que é particular, desamparado, errante.

A PERAMBULAÇÃO.

“Umeinanderzigeunern” (circular cigano) é um verbo com o qual Ella designa a evolução labiríntica que desenvolve em suas labutações. Essa ambulação errática é que atribui o sentido à existência solitária e carimbada bem antes do nascimento com a sina do abandono, do desconforto material, mais que isso, espiritual. De origem indecível a marca da perambulação aproxima histórias que não constam dos livros, dos registros da História.

Que a memória de Ella seja capaz de recompor as situações e as apresente num monólogo riscado de modo algum linear, tampouco em conformidade com a convenção gramatical, não surpreende. Trata-se da reconstituição de uma história individual, plena de trauma, neurose, esquizofrenia, cicatrizes do sofrimento intenso, tenaz; e todas essas dores se transmitem a gerações posteriores, ao filho Josef que assume o papel da mãe Ella após a morte.

In memoriam, todavia, não foram erguidos memoriais de pedra. A cada história similar à de Ella, o escritor Achternbusch ergue com a peça o memorial literário, dramático.

OS AMBIENTES

No monólogo, as menções de clínicas, hospícios, vilarejos, prisões, topônimos completamente desconhecidos – Zwiefalten, Trudering, Feldafing, Vaterstetten bei Linden, Badgastein, Dachau, Schönbrunn perto de Röhrmoos, Erding, Landsberg e outros – arrolam uma lista dos ambientes específicos localizados no espaço que se poderia designar de modo mais geral como os confins da Baviera. Um inventário vertiginoso, cujo esfacelamento geográfico atesta a profusão da experiência de Ella. Ao mesmo tempo, o caráter trágico, recorrente, insistente, se mantém num ápice esquizofrênico, célere.²

Os espaços e seus significados respectivos é que conferem esse diapasão esganiçado ao drama trágico, não obstante a troca de um ambiente ao outro permanece a atribuição de sentido afim: hospício é loucura; solitária é desespero, medo; prisão é acuação, estado contínuo de vigilância, advertência, controle.

² Quanto a isso, Peter Handke indica uma marca das tragédias de Achternbusch, que tendem a insistir em demasia na dor das personagens. Pensada como figura de linguagem a insistência poderia tanto ser uma remissão ao processamento da dor de quem escreve, como ao princípio inerente à escritura. Uma “maneira anarquista de escrever” (anarchistische Schreibweise), cujo pathos devido ao exagero finalmente se inclina à comédia pelo fato de não se conter. Motivado a escrever o artigo pelo escândalo provocado pela escolha ao Prêmio Petrarca do nome de Achternbusch – que no final das contas recusou homenagem e cheque –, Handke confessa que com frequência lhe inveja as frases certas e espontâneas/“für die Sätze im Schwarzen, aus dem Stand geschossen” (HANDKE, 1977).

No que concerne aos ambientes frequentados pela personagem, chama a atenção o fato de que no galinheiro vivem, não as aves que conseguem alçar voos, mas sim, galinhas, galináceas que ciscam infrenes olhos postos no chão e vivem à custa de migalhas.³

METAMORFOSE

E, no lastro de aventados esmaecimentos dos contornos de identidades protagonistas com destinos similares ao de Ella – pronome reto para referência a qualquer terceira pessoa –, igualmente a irrupção inesperada do personagem Josef no papel de sua mãe acentua, nesse caso, a simbiose interativa das gerações. É um fenômeno presente em outras peças: Herbert, o nadador do Atlântico pergunta à mulher: “você agora está viúva. MULHER: mas você está vivendo ainda! HERBERT: sim, e ainda por muito tempo. E agora eu sou também independente. Olha só: agora sou também minha mãe. Mas não pense que com isso o filho em mim não exista mais! MULHER: ah, você está até com um vestido dela!”

Creio ser legítimo considerar as re-configurações, re-arranjos dos textos como uma profusa missão teatral de Achternbusch – Sebald desenvolve esse raciocínio em “The art of Transformation – Herbert Achternbusch’s Theatrical Mission” –, bem como aproximar essa condição da ordem da escritura à condição das personagens que sofrem metamorfoses. A pobre Ella, que logo no início do texto é mostrada sem qualquer movimento, a personificação do desânimo em frente a um aparelho de televisão, tem seu papel tomado de súbito pelo filho vestido com o avental e com a cabeça coberta pela peruca de penas de galinha. Se por doze anos consecutivos em meio a tentativas de suicídio e percalços ela foi capaz de suportar um trabalho de assistência a tuberculosos e

³ A fim de sugerir uma análise mais drástica desses espaços diegéticos malfadados, me reporto a uma menção de Foucault na conversa “Sade, sergent du sexe” com G. Dupont. Ao falar de erotismo no cinema de Pasolini, mais especificamente das evocações que mesclam erotismo e nazismo no filme *À Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1977), ele descarta a mínima afinidade do nazismo com extravagâncias eróticas. Ao invés disso, aludindo à formação de agricultor e à curta experiência de Heinrich Himmler como fabricante de adubo e à da esposa na profissão de enfermeira, pressupõe os campos de concentração nazistas como fenômenos advindos da conjunção de espaços-fantasma hospital e galinheiro somada à “mais sinistra imaginação que se possa conceber” (FOUCAULT, 1994, p. 820).

de interna, ela mesma, em clínicas psiquiátricas, agora se achava muda e estática; e é o filho que se apresenta para contar as desventuras da mãe.

A alusão à simbiose com essas aves revela a empatia de grau similar em relação a todos os animais, independente de pertencimento à espécie humana ou galiforme.

A remissão aos animais tão presentes nos textos do dramaturgo de Munique ilumina a aproximação que enseja, dos seres humanos com outros animais. Essas hiperbólicas comparações remetem ao fato de que tanto uns como os outros se encontram presos em espaços ou até mesmo em suas peles. Talvez seja a razão pela qual volta e meia os personagens em momentos difíceis resolvem fazer um passeio pelo Parque Zoológico Hellbrunn e se detêm a estudar as criaturas vivas presas em jaulas.

No livro *Why look at animals?* John Berger (1926–2017) reflete acerca de visitas a parques de animais: você está olhando a algo que tem sido considerado absolutamente marginal. E qualquer que seja a força da concentração envidada, ela nunca será suficiente para centralizar esse ser marginal. Por que isso sucede? (BERGER, 1977, p. 24). Ele pondera que o cenário, as pinturas de paisagens, pedras, rochedos para os ursos, galhos secos para os macacos são requisitos mínimos de um meio-ambiente em que o animal pode fisicamente existir. Um espaço artificial, um cenário de ambiente que proporcione a ilusão de estar em meio à natureza. O cenário artificial do zoológico e dos shows de animais indicam o modo como essas criaturas foram relegadas à condição marginal. A sociedade de consumo, com seus guetos, prisões, hospícios, campos de concentração, tem algo em comum com o zoológico. A marginalização e o tratamento dispensado aos animais pode ser comparável à marginalização e ao tratamento dispensado ao homem (BERGER, 1977, p. 26). Tais ponderações mostram as instituições, como zoos, erguendo já o monumento explícito de sua irrevogável extinção. Por sua vez, as constatações sobre os ambientes desnaturais dos animais que vivem em cativeiro auxiliam a entender e a aceder aos estresses de nossa sociedade.

Não é à toa que os animais cativos surgem volta e meia nessas peças. Ao que tudo indica desempenham a emblemática função de, através de sua existência, seja pela errância ou pela exploração a que são

submetidos, corresponderem à vida humana. Pensando bem não, não se diferem tanto (SEBALD, 1990, p. 78).

MIMETISMO

Mais que metamorfoses ou transmutações repentinas poderíamos ir mais longe e diagnosticar a própria estratégia ficcional como compensação da imaginação aos cerceamentos sociais: válvula de escape a que sem dúvida se prestam as artes. A evasão de si e o investimento e fingimento em “ser outro” consiste em uma classe de jogos com que as crianças brincam, na tentativa de imitar o adulto, e é igualmente uma atividade dos adultos em cerimônias xamânicas, sagradas, nas mascaradas, nos transvestimentos, na representação teatral e dramática.

A natureza dos insetos diverge bastante da natureza dos humanos, é evidente. Os homens vivem de maneira imprevista, versátil, pensante, realizadora, ao passo que os animais ao que parece reproduzem-se orgânica, mais rigidamente, dando vida a milhares de seres similares. Não obstante, os exemplos, sobretudo entomológicos de mimetismo/ *mimicry* que Roger Caillois (1913–1978) apresenta no livro *Os Jogos e os Homens – a máscara e a vertigem* (CAILLOIS, 1990), podem ser surpreendentemente perturbadores devido à extraordinária semelhança com o prazer humano dos disfarces, da evocação da faculdade de “ser um outro ou de se fazer passar por um outro”. Até onde vai a abundante possibilidade do mimetismo das espécies calapídeos, chlamys, moenas, palemonídeos, cujas cores ou partes do organismo simulam e imitam caracteres externos, disfarces homomórficos em relação ao ambiente circundante? Eles tiram proveito da desordem, do desarranjo que promovem no mundo de formas naturais – suspendendo o real num ápice entre dois parâmetros da transformação – no ponto culminante: como se o feitiço se virasse contra o feiticeiro. Do ápice de seu feitiço ele não pode mais escapar. Bem mais intenso, portanto, que a mimese, que dá expressão ao outro.

REFERÊNCIAS

- ACHTERNBUSCH, H. *Ella*. In: *Die Atlantikschwimmer*. Frankfurt am Main: Rowohlt Taschenbuch, 1978.
- BERGER, J. *Why look at animals?* 1977. Disponível em: <<http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20161.F08/readings/berger.animals%20.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- CAILLOIS, R. *Os Jogos e os Homens: a máscara e a vertigem*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- FOUCAULT, M. Sade, sergent du sexe. In: _____. *Dits et écrits II 1970–1975*. Paris: Gallimard, 1994. p. 820.
- HANDKE, P. Sätze im Schwarzen oder Ausleiern der Tagträume? *Zeitonline*, 1. Juli 1977. Disponível em: <<http://www.zeit.de/1977/27/saetze-im-schwarzen-oder-ausleiern-der-tagtraeume/komplettansicht>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- SCHÜTTE, Uwe. “Das unvollendete Projekt zur Nachkriegsliteratur – Die *Rekonstruktion der Erinnerung*”. In: *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*. München: et+k, 2014.
- _____. “Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia”. In: BARBOSA, Maria Aparecida. KLEIN, Kelvin Falcão (orgs.). *DOSSIÊ SEBALD. Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v.12, p. 09–27, 2016.
- SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. Tradução Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. Eine kleine Traverse – das poetische Werk Ernst Herbecks. In: _____. *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994.
- _____. The art of Transformation - Herbert Achternbusch's Theatrical Mission. In: _____. *A Radical Stage: theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. München: Berg Publishers, 1990.

MEMÓRIAS, DE WOODY ALLEN. SOBRE “SENTIDO DA VIDA”

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

“Don’t you never sleep? Always walking in my dreams?”

[Berêncio Lampreia].

A minha exposição vai de par com a ideia de ensaio, em tela por assim dizer paisagística, sintonizada com o impressionismo do olhar, mais do que com a justeza de uma análise botânica. Nela, *Memórias* [STARDUST Memories]¹—obra escrita, dirigida, protagonizada por Woody Allen, lançada em 1980—representa, não o foco central das considerações seguintes, mas o principal fator de estímulo para uma re-

¹ Embora esta autoapreciação não tenha nenhuma relevância para a minha leitura dele, *Stardust Memories*, ao menos em 2007, era tido pelo próprio Allen como um dos seus filmes favoritos: “*Conversations*’ reveals, happily, an Allen who’s game to range freely over his oeuvre. We learn that his favorites of his own films are ‘*The Purple Rose of Cairo*’, ‘*Match Point*’ and ‘*Husbands and Wives*’ (the last one a bit of a surprise), with ‘*Stardust Memories*’ and ‘*Zelig*’ ranking a notch below” (KAMP, 2007).

flexão sobre o tema com que aqui me ocupo, com o qual já se ocupavam personagem e diretor desse filme. Por sinal, antes de *O Sentido da Vida* [THE MEANING of Life], reconhecida comédia do grupo inglês *Monty Python*, lançada em 1983, *Memórias* poderia ter tido igual título. Da mesma forma, havendo não poucas obras suas que em parte tocam—direta ou indiretamente—o mesmo ponto², nenhum outro filme de Woody Allen conterà tão claramente quanto esse—de caso pensado ou não—uma concepção de fundo acerca de “sentido da vida”.

A despeito disso, não estará ora em pauta uma análise fílmica dessa obra, tampouco um estudo da suposta direta envergadura filosófica—estética, ético-existencial—de trama, personagens, diálogos nela presentes, senão que observações introdutórias a propósito de “sentido da vida”, a partir da *filosoficidade* ao menos incidental dessa película.

No que tange à filosofia de matriz grega, “sentido da vida” não constitui, da antiguidade à modernidade, um tema de investigação discutido de modo direto e preferencial, ainda que nela esteja de modo latente. A propósito, “Sobre o Sentido da Vida”, de Moritz Schlick (1927³ apud STADLER, 2005, p. 461; 2008), poderá ter sido, no pensamento ocidental, um dos primeiros exemplos de abordagem direta, propositada e exclusiva desse tema. De lá para cá, os aportes da reflexão contemporâ-

² Por exemplo: “I’ve a very pessimistic view of life. You should know this about me if we’re gonna go out, you know. I-I-I feel that life is-is divided up into the horrible and the miserable” (ANNIE Hall, 1977); “On his deathbed, Morris Zelig tells his son... that life is a meaningless nightmare of suffering... and the only advice he gives him is to save string” (ZELIG, [1983]); “[Cecilia] You do believe in God, don’t you? [Tom] Meaning...? [Cecilia] The reason for everything, the world, the universe. [Tom] I think I know what you mean. The men who wrote *The Purple Rose of Cairo*. Irving Sachs and RH Levine, who collaborate on films. [Cecilia] No, I’m talking about something much bigger than that. No, think for a minute. A reason for everything. Otherwise it’d be like a movie with no point and no happy ending” (THE PURPLE Rose of Cairo, 1985); “I have to believe in something or else life is just meaningless” (HANNAH and Her Sisters, 1986); “The trick is to enjoy life, accepting that it has no meaning whatsoever” (VICKY Cristina Barcelona, [2008]); “Can you believe I married her? What possessed me? This search in life for something to give the illusion of meaning”; “It just shows what meaningless blind chance the universe is” (WHATEVER Works, 2009). Acerca da posição do próprio diretor, na *vida real*, sobre a vida e um seu sentido, cf. WOODY Allen *about meaning and truth of life on Earth*, [2010]. Ainda sobre a posição de Woody Allen sobre vida e morte de modo geral: “After all these years of making movies about death (the fear of it, how to beat it, etc.), do you feel, at 79, any better about it all? You don’t beat that anxiety. You don’t mellow when you get older and gain a Buddhist acceptance. Is it worse now? It’s not worse; it’s the same. If you wake up in the middle of the night, at 20, contemplating your extinction, you have the same feeling at 60 and 80. You’re hardwired to fight to live. You can’t give logical reasons why, but you’re hardwired to survive. You would prefer not to. You would prefer that the life story was a different scenario, but it’s not.” (FRAGOSO, 2015, grifos do autor).

³ SCHLICK, M. Vom Sinn des Lebens. *Symposium*, n.1, p. 331-354, 1927.

nea para o seu exame, afora representativos, já somam grande número⁴. Não sendo ora viável percorrer toda essa literatura, deixo aqui, mesmo assim, parte dela indicada⁵.

Esta minha exposição terá quatro pequenas partes, das quais as três primeiras cumprem função preparatória, referindo-se a um enquadramento geral da questão “sentido da vida”; a quarta e última delas, ocupando cerca de metade do meu texto, terá por objeto uma relativa longa fala de Sandy Bates, personagem do próprio Woody Allen em *Memórias*, além de outros pequenos trechos do mesmo filme.

PARTE I.

Antes de passar ao tema anunciado, gostaria de indicar o âmbito em que ele será aqui tratado, destacando então que “vida”, a seguir, estará limitada à esfera humana, mas sem que assim ocorra por uma arbitrária desconsideração do restante da natureza, senão porque, importando agora as condições de possibilidade da pergunta por “sentido da vida”, considera-se quem unicamente a faz e o modo como habitualmente a formula.

Com respeito a “sentido” em “sentido da vida”, parece haver ao menos duas vertentes gerais, cada qual delas remissível a uma estrutura subjetiva própria. É assim que, por uma, “sentido” estará em sintonia com uma espécie de *sentimento* relativo à orientação da vida em geral, cuja força de impacto, em última instância, será proporcional à revelação que o condicione. Dizer “sentimento”, porém, não implica desdizer algum grau—um grau até mesmo filosoficamente elevado—de racionalidade *derivada* na elaboração do quadro referencial desse “senti-

⁴ Além do grande interesse oferecido pelo debate e argumentação nele contidos, o texto seguinte de Robert Loudon apresenta ainda um rico inventário das contraposições entre os pontos de vista subjetivista e objetivista acerca de “sentido da vida”: LOUDON, 2013, p. 23-44.

⁵ Cf. EAGLETON, 2007; GRONDIN, 2003; FEHIGE, 2000; FERRY, 1996; AYER, 1988. Sobre as tradições anglo-americana e continental a respeito desse tema, cf. THE MEANING of Life, 2013; THE MEANING of Life, [2014]. Em língua portuguesa, por fim, cf. MURCHO, 2009, obra também limitada à contribuição angloamericana em torno do assunto.

do da vida”, mas afirmar a presença tão derradeira quanto fundante de uma instância necessariamente incompreensível, ou assim tomada. Pela segunda vertente, “sentido” indicará uma *concepção* ligada à vida, cuja força de convencimento será proporcional à razão que a justifique. Nesta, por mais que “concepção” e razão justificadora não logrem excluir alguma forma remanescente de incompreensibilidade última, elas por princípio a rejeitam como premissa.

Essas duas vertentes representam meras possibilidades-limite conceituais de “sentido” em “sentido da vida”. Nada dizem sobre a qualidade de uma investigação deste último, mas respondem pela fixação de dois grandes eixos pelos quais o tratar.

PARTE II.

Sobre “sentido da vida”, a pergunta por assim dizer instintivamente feita, prévia a um enquadramento filosófico que a depure, é: *qual* o sentido da vida? Mas, assim formulada, ela, de um ponto de vista lógico, exigirá resposta a duas questões mais gerais anteriores, que terão ou não sido postas e respondidas, e cuja ausência conferirá àquela sua expressão costumeira um inevitável caráter falacioso; a saber: a interrogação sobre haver algo como “sentido da vida”, e a interrogação sobre haver não simplesmente um, mas *o* sentido da vida, que, se não único, será como que supremo.

Aceita com desatenção, essa forma logicamente falaciosa de introduzir o problema “sentido da vida”, modo viciado pelo qual se insinua não somente haver *um*, mas *o* sentido ou o sentido *supremo* da vida, transfere o ponto da interrogação para o descobrimento desse mesmo sentido, o qual, como que sem poder ser objeto de nenhum invento, torna-se foco de uma simples descobertura, como se a própria coisa—“sentido da vida”—estivesse desde sempre ali, coberta ou somente encoberta. Por conseguinte, o que se passa como que a conhecer, revelado ou discursivamente apreendido, é *o* sentido ou o sentido *supremo* da vida. Da mesma forma, o que se passa a discutir é se o “sentido da vida” será

este, aquela ou *aqueloutro*, não se algo como “sentido da vida” terá mesmo—sentido, e, para o caso de tê-lo, em que limites terá algum.

Pois não poderia a vida, como a rosa, simplesmente ser, e “sem porquê”?⁶

Da incauta adesão que se conceda a “sentido da vida” assim tomado, depreende-se também, por assim dizer, uma força centrípeta cujo magnetismo decorre de pressuposição ainda mais fundamental do que a representada por aquelas duas questões anteriores [haver algo como “sentido da vida”; haver não simplesmente um, mas *o* sentido da vida, único ou supremo]; a saber: a pressuposição que deve haver o sentido da vida [único ou supremo], pressuposição que decorrerá de uma como que determinação onipotente a literalmente predestinar-nos—caso em que o “sentido da vida” será tido por objeto de revelação—, ou resultará de uma facultativa concessão própria—caso em que ele será discursivamente apreendido. Conseqüentemente, por trás da falaciosa composição habitual dessa mesma pergunta [“qual o sentido da vida?”], haverá dois pressupostos ocultos, cada qual de um gênero próprio: um, especulativo, expresso de forma assertiva [“há *o* sentido da vida”, único ou supremo]; outro, prático, expresso de forma imperativa [“deve haver *o* sentido da vida”, único ou supremo].

PARTE III.

Haja ou não *o* “sentido”, um “sentido”, vários “sentidos da vida”, será inegável haver sentido *nela*, ao menos em perspectiva minimalista, por meio de atos ou condições correntes da vida, quer implique, quer não, a interferência do nosso arbítrio, no grau que for, quer definam, quer não, sentidos originais ou derivados. Podem-se elencar, a

⁶ Scheffler, Johann. “Cherubinischer Wandersmann”. In: *Johann Scheffler's (Angelus Silesius) sämtliche poetische Werke*. Herausgegeben von Dr. David August Rosenthal. Regensburg: Druck und Verlag von Georg Joseph Manz, 1862; p. 29 [“*Ohne warum*”]: “*Die Ros' ist ohn' warum, sie blühet weil sie blühet, Sie acht' nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet.*” “A rosa é sem porquê, floresce porque floresce; não se ocupa de si, não pergunta se alguém a vê”. Em tradução menos literal, levando-se em conta preferivelmente o ritmo do poema, poder-se-ia dizer: “A rosa é sem porquê, floresce por florescer; não cuida de si, não pergunta quem a vê”.

propósito, os seguintes exemplos de ações ou estados caracteristicamente humanos e os eventuais pressupostos—todos claramente designadores—a fundarem os seus respectivos sentidos: 1. *beber água, alimentar-se, repousar*: ações cuja efetividade requer arbítrio e cujos sentidos são derivados; ou seja: decorrentes, em última instância, da própria vida e das suas características inerentes. Pressuposto donde provenha um sentido ao menos bastante geral de tais atos: *deve-se manter a vida* [ou, também: *deve-se manter a vida biológica*], pressuposto que, assim, toma a vida no seu aspecto mais preferencialmente fisiológico; 2. *comportar-se de modo socialmente adequado*: ação cuja efetividade requer arbítrio e cujo sentido é derivado; ou seja: decorrente, em linhas gerais, do tipo de convivência adotado pelos humanos. Pressuposto donde provenha um sentido ao menos bastante geral de tal ato: *deve-se conviver harmoniosamente* [ou, também: *deve-se manter a vida social*], pressuposto que, assim, toma a vida no seu aspecto mais preferencialmente existensivo; 3. *praticar, em determinadas circunstâncias e sob determinadas condições, a desobediência civil*: ação cuja efetividade requer arbítrio e cujo sentido é derivado; ou seja: decorrente, em linhas gerais, do tipo de convivência adotado pelos humanos. Pressuposto donde provenha um sentido ao menos bastante geral de tal ato: *deve-se resistir à opressão*, pressuposto que, assim, toma a vida no seu aspecto mais preferencialmente político; 4. *alegrar-se, entristecer-se, apaixonar-se, desapasionar-se*: estados cuja efetividade comporta algum grau de arbítrio e cujos sentidos são derivados; ou seja: decorrentes, em última instância, da própria vida e de características de interação definidas pelos humanos consigo mesmos e com a natureza em geral. Pressuposto donde provenha um sentido ao menos bastante geral de tais estados: *deve-se procurar o prazer e evitar a dor*, pressuposto que, assim, toma a vida no seu aspecto mais preferencialmente emocional; 5. *pensar*. Ação cuja efetividade não requer arbítrio, mas cujo sentido é derivado; ou seja: decorrente, em última instância, da própria vida humana e das suas características originais. Pressuposto donde provenha um sentido ao menos bastante geral de tal ato: não há ou permanece desconhecido; 6. *viver*. Não no significado de manutenção ou supressão da vida, própria ou alheia, e sim no tocante ao fato de que, em lugar de nada haver, haja vida. Estado cuja eclosão antecipa o arbítrio humano e cujo

eventual sentido, ao menos até onde possível saber, será original; isto é: não decorrente do que quer que seja [mas nem por isso necessariamente conhecido]. Pressuposto donde provenha o sentido de tal estado: não há ou permanece ignorado.

Evidentemente, o grau de interferência do arbítrio, quando se dê, a originalidade e *derivatividade* em tais exemplos destacadas não são os mesmos em todos os casos aqui propostos. O meu arbítrio é diferentemente evocado, trate-se de *beber água, praticar, sob determinadas circunstâncias, a desobediência civil* ou *apaixonar-se*. No primeiro caso, ele é chamado a pronunciar-se sobre ação cuja efetividade reporta-se a um processo necessariamente vital, ao passo que, no segundo e no terceiro, sobre ações cuja efetividade reporta-se a processos não necessariamente tais. Da mesma forma, os sentidos de *repousar, comportar-se de modo socialmente adequado, alegrar-se* e *pensar* são muito variadamente derivados, além de bem desigualmente definíveis.

Contudo, se inútil dizer o que quer que seja contra haver ou ser mesmo devido haver sentido no que se faça ou se deixe de fazer *na* vida, relativamente ao menor e mais simples, ou ao maior e mais complexo, coisa diferente será supô-lo para o todo da vida, cujas partes, então, teriam de estar organicamente correlacionadas, teleologicamente orientadas. Pode-se bem exprimir o desejo de que a vida tenha sentido, não, porém, inferir que, por haver ou parecer haver sentido nas partes, o mesmo se dê em relação ao todo. Do sentido que se perceba nas pequenas, triviais coisas da vida, não se segue haver *o* sentido dela na sua totalidade, um sentido máximo e transumano. Afirmá-lo será incorrer na falácia da composição, conjecturando-se que o pertinente à parte seja-o também ao todo. Pois a vida cronologicamente vivenciada, com o seu itinerário pleno—se assim for—paulatinamente construído, reconhecido somente ao fim e ao cabo, não se confunde com a vida integral teleologicamente ordenada, com o seu itinerário pleno de antemão fixado. Diante da questão sobre “sentido da vida”, a vida vivenciada, parece, não vai além de uma abordagem descritiva, indicativa desse mesmo eventual sentido integral; para alcançar-se uma abordagem prescritiva, normativa dele, seria preciso conceituá-lo, o sentido, conceituá-la, a vida, antecipada-

mente, o que remeteria o tema a um plano de fundação transcendente e às suas inevitáveis dificuldades próprias.

Por outro lado, a denúncia das falácias acima indicadas [pouco acima e já na Parte “II” desse texto] não interrompe o fluxo da presunção inquietada de um “sentido da vida”, o que permite mais uma vez concluir que a lógica não tem alcance sobre as nossas mais fundas pretensões, sendo largamente insuficiente, ou mesmo completamente inócua para aferir, não mais a correção formal das nossas sentenças, mas o cabimento existencial dos nossos mais fundos anseios. E assim porque, no caso presente, quando inspiramos ou perquirimos o sentido único ou supremo da vida, contrapomos à lógica a admissão pura e simples de um algo derradeiro de natureza ultralógica—a única instância como que apta a satisfazer as nossas pretensões—, ou ultrapassamos a própria, e, então, valendo-nos da sua análise desinteressada, convencemo-nos das suas conclusões interessantes.

Ao que parece, haverá uma espécie de substancialização de “sentido da vida”, por mais que este se limite ao domínio da sua vivência plural. Não se conhece, não se tem, não se apreende, discursiva ou intuitivamente, *o* “sentido da vida”, mas somente se vivenciam, *na* vida, os sentidos conferidos a ela, em algumas das suas partes ou pretensamente no seu todo. Os sentidos que tenha a vida, assim, não pertencerão intrinsecamente a ela [não sendo, portanto, os sentidos *dela*], mas lhe serão extrinsecamente conferidos [sendo, pois, sentidos *para* ela]. Na expressão “sentido da vida”, por conseguinte, “da vida” estará limitado ao genitivo objetivo ou passivo [a “vida” sendo mera receptora do “sentido” que receba], não ao subjetivo ou ativo [a “vida” como que autora do “sentido” que tenha, por si ou por delegação de quem a tenha criado]. Com isso, os sentidos que venham a formar-se, impregnar-se nas coisas, imiscuindo-se nelas em reciprocidade a tal ponto intensa e frequente que pareceriam revelar-nos não mais uma interação fortuita, mas uma verdadeira congeneridade, tais sentidos não se harmonizam numa sucessão de partes cujos encaixes estariam de uma vez por todas antecipadamente dispostos, e cuja expressão subjetiva nada mais seria do que o desdobro de uma alteridade inapelavelmente sobranceira.

Contudo, se se recusar o sentimento de fundo transcendente de “sentido da vida”, igualmente a concepção de base intelectualista de outro—e, parece, ambos serão mesmo recusados em *Memórias* [embora ao segundo só seja feita alguma alusão em negativo, pela fala do “psicanalista”]—, haverá como satisfazer tal suposta carência—a carência de um “sentido da vida”—, estimando-se que o seu clamor vá além de sentidos originais ou derivados topicamente encontrados *na* vida?

PARTE IV.

“Eu tenho de encontrar sentido!” (STARDUST Memories, [1980]), diz Sandy Bates na derradeira fala do seu diálogo com o “extraterrestre”. Ao contrário das questões sobre “sofrimento humano” e “Deus”, a primeira “irrespondível”, ambas “erradas”—assim o diz o mesmo “extraterrestre”—, a questão específica do “sentido [da vida]” não é ali examinada, ali ou em qualquer outro momento do filme, no qual ela flui discreta como contraponto subliminar. O “extraterrestre”, sem compor um recurso narrativo de primeira ordem, ou uma simples licença fílmica, será uma concessão, metafórica e secundária, ao senso comum, ao modo como nele não raro põe-se a questão de um “sentido da vida” único ou supremo; ou seja: com base no além. O “extraterrestre”, contudo, não surge feito Deus, sequer um deus a personificar o sentido do que for, mas a paródia que ele encena mostra-o como um consultor cognitivamente privilegiado [embora desimportante no cenário narrativo geral], cujas respostas—como acima lembrado—apontam a incorreção das perguntas que as motivaram, mas não o erro, nem a *irrespondibilidade* do atormentado clamor final de Sandy Bates no seu confronto com ele: “Eu tenho de encontrar sentido!”.

Uma forma de equacionamento transcendente da questão “sentido [da vida]” é [naturalmente] ilusória—ao menos a partir do ponto de vista intelectualista, que lhe faz pendant—, a sua presença no filme valendo pelo seu descarte, não por uma importância própria que originalmente detivesse. E tanto é assim que, sobrevindo zombeteira,

antecede o momento em que, sem [falsa] sisudez ou riso [fácil], o contracanto “sentido da vida” passa risonhamente a tema principal.

A sequência de 1’41” em que tal passagem ocorre é precedida por outra, de 1’59”, em que avançam, nessa ordem, as falas da “enfermeira”, do “psicanalista”, da “organizadora da mostra”, do próprio Sandy Bates. Com exceção da fala da “organizadora da mostra”, as demais três pontuam diretamente a questão do “sentido da vida”. Pela primeira, a “enfermeira” lamenta que, morto, Sandy não tenha encontrado o “sentido da vida”. Pela segunda, o “psicanalista” afirma que a incapacidade de Sandy de afastar os fatos terríveis da existência [por exemplo: o porquê do “sofrimento humano” e a questão da existência de “Deus”] “tornou a sua vida sem sentido”, frase pela qual se poderá supor que, se a vida dele não teve um—um que lhe fosse conhecido—, a própria vida em geral poderá tê-lo. Pela última fala, é o próprio Sandy Bates quem, lembrando-se de que “estava procurando alguma coisa que desse sentido à [sua] vida”, teve uma determinada memória, sequência salvo engano central do filme, ao menos no tocante ao que aqui me importa, e na qual “sentido da vida” passa a tema principal⁷.

Essa sequência tem duas camadas narrativas e temporais interligadas, que, juntas, resultam na narrativa filmica.

Sandy, redivivo, conta-nos, no presente, a sua recordação passada; já no *presente do passado*, e, pois, com ele vivo, temos parte da sua

⁷ Sobre a passagem em questão, cf.: *Memórias*. Direção: Woody Allen. [1980]. Distribuição: 20th Century Fox Home Entertainment. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s1TTmP012qc>>. Acesso em: 15 ago. 2018: “*It was one of those great spring days, it was Sunday, and you knew summer would be coming soon. And I remember that morning Dorrie and I had gone for a walk in the park and come back to the apartment. We were just sort of sitting around and I put on a record of Louie Armstrong which was music I grew up with and it was very, very pretty, and I happened to glance over and I saw Dorrie sitting there. And I remember thinking to myself how terrific she was and how much I loved her. And I don't know, I guess it was a combination of everything, the sound of the music, and the breeze, and how beautiful Dorrie looked to me and for one brief moment everything just seemed to come together perfectly and I felt happy, almost indestructible in a way [...]*” (STARDUST Memories, [1980]). No filme em questão, Sandy Bates [que não é só alvo de conflito profissional, mas passa também por uma crise existencial] é interpretado pelo próprio Woody Allen, ao passo que Dorrie é-o por Charlotte Rampling. A fala aqui parcialmente reproduzida é dita ao som de *Stardust*, interpretada por Louis Armstrong, composição à qual Sandy Bates alude no trecho em pauta—“*and I put on a record of Louie Armstrong which was music I grew up with and it was very, very pretty [...]*”—, e que, de resto, está referida no próprio título da película. Sobre o título do filme e a sua relação com a famosa canção—composta em 1927 por Hoagy Carmichael, com letra, acrescida dois anos depois, de Mitchell Parish—, cf. BAILEY, 2014, p. 132: “*(Stardust Memories is named after Armstrong's alternate take of the jazz standard, in which the trumpeter/vocalist ad-libbed 'oh, memory' in the studio.)*”.

representação imagética dessa mesma recordação [representação que *se impõe* como a combinação final de tudo]. A narrativa discursiva, dita *in-off*, estabelece um sentido que brota—na representação que dela temos—da narrativa imagética, transcorrida em total silêncio. Pela imbricação entre uma e outra narrativas—a discursiva: *in-off* e falante; a imagética: atual e silente—, chega-se a uma sintonia entre um sentido *sentido* de “sentido da vida” [objeto da narrativa imagética] e um sentido *concebido* de “sentido da vida” [objeto da narrativa discursiva *in-off*]. Ao fundo, *Stardust Memories*, pelo grande Satchmo, torna-se como que o emblema dessa interação.

O fato de o componente discursivo dessa sequência ser *in-off* revela que à brevidade do momento que rendeu a Sandy Bates uma sensação de felicidade, de quase-indestrutibilidade, a esse momento seguiu-se uma reflexão, ao menos para fazê-lo concluir—dela se lembrando, ela ora tida como recordação—que tal sensação de felicidade, de quase-indestrutibilidade, sucedeu a certa aparência de perfeita, total conjunção. Veja-se também que nessa aparência de perfeição a formar o pano de fundo estrutural da sensação de felicidade, de quase-indestrutibilidade experienciada por ele, nela importará não a perfeição isolada, mas o fato de “tudo” ter *parecido* juntar-se perfeitamente—“tudo *pareceu* se juntar perfeitamente [...]” [destaque meu], diz ele—, assim como, no resultado de tal aparência, a *sensação* de felicidade, a *sensação* de—“[n] um certo sentido”—*quase*-indestrutibilidade. Não se trata de emoção decorrente da contemplação de um objeto mais ou menos distante, mas da experiência íntima da sua própria construção. De outro lado, a *quasidade* presente na avaliação de Sandy não se reporta ao evento, ao fato da sensação—pois ele não quase-sentiu, mas sentiu por inteiro—, senão que, em última instância, a um conflito entre arte e vida, no qual só a primeira é controlável—“Você não pode controlar a vida. [...] Só a arte você pode controlar [...]” [STARDUST Memories, [1980]], diz o mesmo Sandy Bates—, embora, por obra e graça desse mesmo controle, a arte às vezes dê [ou *quase*] uma pirueta na vida, como, por exemplo, em *A Rosa Púrpura do Cairo*.

Se assim for, se se tratar do experimento íntimo de construção de um “sentido da vida”, nem por isso se tratará aí, nessa sequência de 1’41” de *Memórias*, de um “sentido da vida” calcado na *absolutidade* do “sentimento”, tampouco na *absolutidade* conceitual, aqueles dois grandes eixos pelos quais é muita vez tratado o tema “sentido da vida”. Entre um e outro sentidos de “sentido” em “sentido da vida”—o sensitivo e o conceitual—, haverá espaço para uma *recriação criativa* que, partindo do já vivenciado, dê-lhe nova dimensão.

Sem ter de limitar-se a um simples arroubo de paixão do personagem, ou a uma mera licença reflexiva do autor da obra, a combinação, o encaixe de arte, natureza, amor—ou o acordo repentino, então prolongado, entre diferentes belezas [natural, artística, da mulher amada]—, eis o que levou o diretor em crise [seja o personagem, seja o seu criador] a sentir-se “feliz. Num certo sentido, quase indestrutível [...]”. Esse sentimento de plenitude, aparente repetição pela qual é *sentido* o “sentido da vida”, ele está, quando posto em palavras, todo ele calcado na imaginação. Dizer, porém: *todo ele calcado na imaginação* é pretender que o “sentido da vida” ali exposto *não* tenha sido meramente repetido, recordado numa sua já predisposta integralidade, como se se tratasse da mera reapresentação de algo já antes havido, em tal precisa sequência, depositado na memória. Embora Sandy afirme: “estava *procurando* alguma coisa que desse sentido à minha vida” [destaque meu], as coisas recordadas ou suscetíveis de o serem, ao encontro das quais se vá, é a faculdade de dispor, redispor, transpor uma multiplicidade indefinida de fatos e situações, conferindo-lhe uma ordem tão objetivamente provisória quanto subjetivamente autônoma. Nesse sentido, embora a fala diga: “tudo pareceu se juntar perfeitamente [...]”, o seu eco, em verdade, deverá ser: *tudo terá sido juntado perfeitamente* [por mim].

Primavera domingueira, passeio, parque. Mansidão, música, mulher amada. O realinhamento desses eventos não tem precisa, nem imprecisa continuidade, pois que, eles próprios, pura e simplesmente não têm nenhuma continuidade *prefixada*, mesmo que entre a percepção da manhã primaveril e a caminhada *verde* eu não queira, agora, interpor o menor intervalo, tampouco o desejando do passeio ao quedamento

íntimo, dele à música, então a Dorrie. A ordenação em que os apresento obedece a uma escolha, tal como as frases que a cada instante construo, que poderiam ser outras, pelo encaixe em que as tenho e pela identidade do que é arrumado. Partindo das minhas representações, compondo-as entre si, a passagem de uma a outra, doravante tornadas anterior e seguinte, abre caminho para o percurso que as reúna e projete.

Assim, o “sentido da vida” não será aquilo que, por desígnio infundido ou argumento cristalizado, pré-estabeleça em definitivo para onde, até onde, de que modo a vida deva seguir. Produção autônoma, ele dispõe *passados presentes* que a consciência coordenadora inevitavelmente agrupa, reexibindo-os como se em si próprios fossem elementos reciprocamente interrelacionados. Não estando ele ao abrigo das incertezas do percurso [ou protegido contra recriações criativas autotransgressoras], o “sentido da vida” não guarda uma imposição, mas aguarda uma composição.

Com isso, as *memórias* que dão título ao filme não são as que mera e passivamente guarde quem as tenha, com o suposto sentido que para sempre abriguem, mas as que, resguardadas, aguardam uma composição que lhes dê um sentido.

REFERÊNCIAS

ANNIE Hall. Direção: Woody Allen. [1977]. Disponível m: <http://www.dailyscript.com/scripts/annie_hall.html?PHPSESSID=353a1f27eaa0ee084654d1209e370a5>. Acesso em: 15 ago. 2018.

AYER, A. J. *The Meaning of Life*. London: South Place Ethical Society, Conway Hall Humanist Centre, 1988.

BAILEY, J. *The Ultimate Woody Allen Film Companion*. Minneapolis: Voyageur Press, 2014.

EAGLETON, T. *The Meaning of Life: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.

FEHIGE, Ch. (Hg.); MEGGLE, G. (Hg.); WESSELS, U. (Hg.) *Der Sinn des Lebens*. Philosophische und andere Texte. München: DTV, 2000.

FERRY, L. *L'homme-Dieu ou le sens de la vie*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1996.

FRAGOSO, S. At 79, Woody Allen Says There's Still Time To Do His Best Work. *National Public Radio*, Jul. 29, 2015. Disponível em: <<http://www.npr.org/2015/07/29/426827865/at-79-woody-allen-says-theres-still-time-to-do-his-best-work>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

GRONDIN, J. *Du sens de la vie*: essai philosophique. Montréal: Bellarmin, 2003.

HANNAH and her sisters. Direção: Woody Allen. [1986]. Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/hannah-and-her-sisters-script.html>. Acesso em: 16 ago. 2018.

KAMP, D. Woody Talks. *The New York Times*, Sunday Book Review, 18 Nov. 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/11/18/books/review/Kamp-t.html>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

LOUDEN, R. Meaningful but Immoral Lives?. In: HIMMELMANN, B. (Ed.) *On Meaning in Life*. Berlin: De Gruyter, 2013. p. 23–44.

MURCHO, D. (Org.). *Viver para Qué?*: ensaios sobre o sentido da vida. Trad. Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2009.

SCHLICK, M. Vom Sinn des Lebens. In: _____. *Die Wiener Zeit*. Aufsätze, Beiträge, Rezensionen. 1926–1936. Herausgegeben und eingeleitet von Johannes Friedl und Heiner Rutte. Wien: Springer, 2008.

STADLER, Fr. Theory of science art theory. In: WEIBEL, P. *Beyond art: a third culture: a comparative study in cultures, art and science in 20th Century Austria and Hungary*. Wien: Springer, 2005.

STARDUST Memories. Direção: Woody Allen. [1980]. Disponível em: <http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=stardust-memories>. Acesso em: 16 ago. 2018.

THE PURPLE Rose of Cairo. Direção: Woody Allen. [1985]. Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/p/purple-rose-of-cairo-script.html>. Acesso em: 15 ago. 2018.

THE MEANING of Life. Direção de: Terry Jones. 1983.

THE MEANING of Life. In: *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*. 2013. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/life-meaning/#Bib>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

THE MEANING of Life: Early Continental and Analytic Perspectives. [2014]. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/mean-ear/>> Acesso em: 15 ago. 2018.

VICKY Cristina Barcelona. Direção: Woody Allen. [2008]. Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/vicky-cristina-barcelona-script.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

WHATEVER Works. Direção: Woody Allen. [2009]. Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/w/whatever-works-script-transcript.html>. Acesso em: 15 ago. 2018.

WOODY Allen about meaning and truth of life on Earth [2010]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2MsuqVLttk>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

ZELIG. Direção: Woody Allen. [1983]. Disponível em: <http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=zelig> Acesso em: 15 ago. 2018.

O ENSAIO COMO FORMA NO CINEMA DE GODARD

Pedro Duarte

Para o Camillo e o Patrick, pela experiência de “sinfilosofar” sobre Godard.

“Considero-me um ensaísta” (Jean-Luc Godard).

O sistema é a regra e o ensaio é a exceção. Na filosofia, o sistema encadeia seus pontos como se entre eles houvesse uma relação imperativa de necessidade. Exige completude e totalidade: seja de conceitos e pensamentos, seja de ideias e de imagens. Não solta. Solda. Pretende trazer tudo em si mesmo e pouco ou nada deixar para o outro. Predomina. Normatiza. Tudo se organiza a partir de uma lei. O ensaio, por sua vez, associa os seus pontos como apenas uma possibilidade das diversas existentes. Nada lhe é mandatório. Incompleto, acolhe os fragmentos: de ideias ou de imagens. Não solda. Solta. Mais sugere que define. So-

licita do outro a sua participação ativa. Descola. Cria. Tudo se organiza a partir do desejo.

Era o cineasta Jean-Luc Godard quem dizia: “a cultura é a regra e a arte é a exceção”. No filme de 1993 *Eu saúdo você, Sarajevo*, no qual a sentença aparece, a cultura é cigarro, computador, camisetas, televisão, turismo e guerra. Cultura é o sistema de funcionamento das sociedades capitalistas modernas, desde os seus pequenos produtos como o cigarro até os seus grandes horrores como a guerra. Nada foge à regra que regula a lógica de todos esses elementos. Há um padrão. E a arte, por seu turno, é o que escapa. Ela é experimentação e ensaio: escrita por Dostoievski, composta por Mozart, pintada por Cézanne, filmada por Antonioni.

O problema, entretanto, é que não são só duas séries paralelas que podem conviver: a da regra e a da exceção. Muito ao contrário, segundo afirma Godard, “a regra quer a morte da exceção”. É que, para a regra, a mera existência de uma exceção já é sua derrota. Isso porque a regra é um sistema, ou seja, advém de sua própria natureza a procura de totalização, mas a exceção é o que nunca se deixa sistematizar pois desobedece a qualquer lei prévia ou universal. Nesse sentido, a arte já é, enquanto exceção, resistência política à regra da cultura. E o mesmo se poderia dizer no âmbito da filosofia sobre o ensaio em relação ao sistema. Isso a tal ponto que Theodor Adorno chegou a falar de um “tabu” (ADORNO, 2003, p. 26) na filosofia diante do gênero de escrita do ensaio, uma vez que ela teria sido governada no decorrer de sua história majoritariamente pelas pretensões sistemáticas.

Essa analogia entre o sistema como regra e o ensaio como exceção, de um lado, e a cultura como regra e a arte como exceção, de um outro lado, encontrou nos filmes de Jean-Luc Godard a sua mais perfeita tradução. Se o enfrentamento da regra pela criação artística da exceção é o princípio de seu cinema, fica clara a coerência que tem este cinema ao ganhar, por vezes, caráter mais experimental e ensaístico do que narrativo e sistemático. Na verdade, foi o próprio Godard quem confessou a certa altura: “sempre pensei que fazia filosofia, e que o cinema é feito para fazer filosofia” (ALBÉRA, 1989, p. 82–90).

Restaria completar, porém, que essa filosofia em filmes que Godard fazia tinha um estilo ensaístico, e não sistemático. Seu experimentalismo de vanguarda, presente desde a década de 1960 até os anos 2000 sem descanso, corresponde a essa forma eminentemente ensaística dos seus filmes.

Não por acaso, o crítico Philippe Dubois associou a descoberta por Godard do vídeo ao caráter ensaístico de seu cinema. Sua tese é que o vídeo, mesmo que na prática só seja adotado programaticamente por Godard a partir de 1973, está no âmago de toda sua relação existencial com o cinema, servindo de instrumento para a análise crítica do próprio cinema, que perdeu o antigo monopólio sobre as imagens em movimento. O “Godard fundamentalmente ensaísta”, como ele diz, é o mesmo que, através da velocidade técnica pela qual o vídeo permite lidar com a imagem, olha e pensa o cinema (DUBOIS, 2004, p. 289). Para Dubois, o vídeo pensa o que o cinema cria, e é justamente esse também o papel que teria o ensaio na produção e elaboração das imagens por Godard. Ora, na medida em que, a rigor, Godard nunca em toda sua obra dispensou totalmente essa espécie de reflexividade crítica, o vídeo seria menos uma técnica usada em um momento do seu itinerário do que uma forma geral do seu trabalho, que contudo talvez fosse melhor designada simplesmente como ensaio, a fim de evitar confusões, já que este pode ou não ser em vídeo. Foi o próprio Dubois, também, quem sublinhou que a importância das palavras e dos textos na obra de Godard corresponde a esse impulso ensaístico: pessoas leem e escrevem incessantemente, há filmes que são cartas, capas de livros são exibidas, mas também há cartazes, jornais, panfletos, letreiros ou mesmo quadros negros (DUBOIS, 2004, p. 260). É como se Godard quisesse escrever com as imagens, ou seja, mexer com elas no ritmo de “aqui e agora” que possui um texto, indo e voltando, corrigindo e depois refazendo, somando e subtraindo. Daí que o vídeo lhe caia bem. Para ele, a forma é sempre o que se busca pela experimentação, nunca está dada de antemão.

Godard pensa sobre a imagem pelas imagens. Não é tarefa fácil, por isso mesmo os espectadores são, muitas vezes, tomados pelo sentimento de que estão diante de filmes estranhos, senão complicados.

É que aquilo que assistem já não tem mais a ver com a regra a que estão acostumados quando vão ao cinema, com o sistema da indústria cultural (a não ser negativa e ironicamente, que é o modo pelo qual Godard critica tal sistema a partir da exceção). O que assistem é cinema ainda, mas é um cinema atípico: é um cinema de ensaio, ou seja, que reflete sobre o próprio cinema ao fazer cinema, pensa sobre as imagens através das imagens. Com Godard, a ingenuidade foi definitivamente morta na arte cinematográfica, e junto o pacto de ilusão prazerosa entre a regra do sistema e os nossos olhos.

Cronologicamente, a obra de Godard poderia, nesse sentido, ser dividida em duas partes. Inicialmente, há os filmes nos quais seu encanto com as imagens é motivo para infundáveis e geniais brincadeiras com a linguagem do cinema, que é dominada por ele com precisão. Nossos olhos ainda podem desfrutá-los, como se a quebra com o sistema fosse feita sem traumas ou dificuldades. Não há travo: o enredo, mesmo quando parece estagnado, flui como um rio. O humor dá o tom. É o que ocorre no filme de estreia, *Acossado*, de 1957, e em *O desprezo*, de 1963. São obras de indisfarçável alegria e júbilo com o cinema, com o manejo dos seus artifícios para criar personagens que, embora perdidos, são cheios de charme. O mundo é sedutor: o assaltante fugitivo vivendo um amor no quarto da namorada americana enquanto discute a morte ou o diretor de cinema angustiado entre a convicção artística e as pressões do mercado ao lado de Brigitte Bardot.

Esse foi um período glorioso do cinema de Godard, que o fez famoso com a *Nouvelle Vague*. Ele e a sua geração, todos cinéfilos, passaram da paixão de ver à paixão de fazer imagens. Depois de escreverem muitas críticas sobre o cinema, era hora de criar cinema. Só que o amor pelas imagens permanecia impregnando os filmes. Sua cultura cinematográfica é acachapante, revelada desde o emprego das técnicas, como os planos e a montagem, até as citações explícitas da história desta arte. Era um momento no qual a autoconsciência reflexiva podia alimentar a produção inteligente de novas imagens. Era a “nova onda”, afinal. O espírito de juventude da época grita em cada momento, uma espécie de rebelião feliz. Toda a crítica era temperada pelo humor, toda a reflexão

era uma aventura. Entretanto, a trajetória de Godard experimentalista era uma inflexão no final dos anos 1960.

O fôlego ininterrupto da primeira década de produções de Godard sente a falta de ar em 1968. Na França e em boa parte do mundo moderno ocidental, era a própria cultura – e a cultura das imagens – que sofria uma profunda crítica em sua capacidade de alimentar o sistema, ao invés de constituir uma exceção, posto que tal sistema, descobria-se agora, tornara-se fundamentalmente um produtor de imagens. “No Maio de 68, Godard confirmou uma suspeita que tinha: de que a sala de cinema era, em todos os sentidos da palavra, um ‘lugar errado’, ao mesmo tempo imoral e inadequado”, observou Serge Daney, “espaço de histeria fácil, de imunda paquera do olhar, do voyeurismo e da magia” (DANEY, 2007, p. 107).

Em outras palavras, era a descoberta, por parte de uma geração apaixonada por imagens, de que elas eram, antes de tudo, um problema por terem se tornado a paixão de todos.

Em seu belo livro sobre a cinefilia, Antoine de Baecque também apontou seu desaparecimento virtual em 1968, ao mesmo tempo que indicou a mudança estética dos filmes de Godard nesse instante, quando ele suprime as transições e multiplica os congelamentos das imagens, portanto “cabe ao espectador, a partir desse momento em diante, ir em direção ao filme, entrar por onde bem entende numa narrativa desestruturada” (BAECQUE, 2010, p. 419). Fazendo-lhe uma pequena correção, podemos dizer que o espectador não está diante de uma narrativa desestruturada, mas só ensaística e não sistemática, fragmentada e não totalizante. Embora os enredos de Godard nunca tivessem sido assim tão lineares, o que neles ainda resistia de procedimentos cúmplices do espectador se tornará cada vez mais raro.

Fundamentalmente, os dois pilares tradicionais pelos quais a obra de arte ligava-se ao seu espectador – e que de algum modo, mesmo que transformados e deformados, ainda estavam no cinema de Godard – serão destruídos: de um lado, a identificação com um personagem; de um outro lado, a trama. Desde a *Poética* grega de Aristóteles, esses artifícios estruturavam as tragédias no teatro, e foram eles que permaneceram

dando forma ao cinema: a empatia e o mito. Precisamos nos enxergar nos heróis e entender o desenvolvimento com início, meio e fim da narrativa, que deve ser encadeada causalmente, e não ao acaso (ARISTÓTELES, 1993, p. 47). Esses princípios da narrativa clássica puderam ainda sobreviver, mesmo que autoconscientes de si próprios e por vezes ironizados, nos filmes de Godard até 1967. Na verdade, *A chinesa* já é uma espécie de transição para o que viria depois: a problematização ensaística do uso e do estatuto das imagens na modernidade midiática.

Mais especificamente: após aquela primeira década de encantamento do olhar de Godard, este mesmo olhar agora percebia o que Guy Débord chamou de “sociedade do espetáculo”, em 1967. Para nós, meio século depois, o diagnóstico pode parecer trivial. Não era. Tratava da transformação pela qual as imagens, até então com importância secundária no mundo moderno, tornaram-se o epicentro deste mundo. O espetáculo, para se manter espetacular, demanda uma produção incessante de imagens, a ponto de não podermos mais compreendê-las ou pensá-las: ver se torna uma prática débil. É que “as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum”, diagnosticava Débord, para ainda completar que, se é assim, “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada” (DEBORD, 1992, p. 13). Ora, o cinema é parte desse mundo novo, ele é parte do problema. É parte do sistema no qual a profusão de imagens tira delas a conotação de exceção. Tornam-se a regra. Parece que Godard precisou acirrar, aí, a sua crítica das imagens pelas imagens. Precisou, assim, dar conotação ainda mais ensaística e reflexiva aos seus filmes, frente ao encantamento anterior.

Evidentemente, o caráter ensaístico na obra de Godard encontrava-se em curso já nos anos 1960. Ismail Xavier apontou com precisão o modo pelo qual os filmes *Viver a vida*, de 1962, e *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de 1967, traziam a dimensão ensaística para seu cinema (XAVIER, 2013, p. 123–124). Nesses casos, sentimos a posição crítica tateante do que se observa, a reflexividade operante a cada minuto e a disposição de investigar sem método ou regra prévia que são típicas do ensaio. Mesmo uma abundância discursiva em vários filmes de Godard

é a resposta a essa exigência de que as imagens possam ser tensionadas com o que os personagens dizem. Eles às vezes não param de falar, ainda que suas falas nem sempre se conectem de forma causal e racional umas às outras ou às imagens. Sua função é divergir, não apenas divertir. Seja como for, o que se explicita é que uma tendência ao ensaio aparecia desde a juventude de Godard, mas a realização do ensaio com radicalidade viria só mais tarde, a partir do fim dos anos 1960. É quando a dimensão problemática das imagens se torna insuportável para ele, a força da sociedade do espetáculo o obriga a ensaiar uma reflexão sobre o próprio modo de produção e recepção das imagens mais contundente. Na cinematografia de Godard, este é o momento em que ele participa do coletivo de cineastas politizados do Grupo Dziga Vertov e no qual trabalhou em contato muito próximo com Jean-Pierre Gorin.

O último filme produzido nesse contexto, *Carta a Jane*, de 1972, foi talvez a mais radical expressão de um ensaio no cinema feito por Godard. O filme é uma análise ensaística sobre uma foto de Jane Fonda – publicada em revista ilustrada de grande circulação – quando ela viajou ao Vietnã a fim de pedir paz, por causa da guerra travada lá pelos Estados Unidos. Não há uma imagem sequer no filme que tenha sido filmada para ele por Godard ou Gorin. Eles trabalham apenas com imagens já existentes, especialmente a foto de Jane Fonda, investigada através de uma câmera que escrutina todos os seus detalhes enquanto uma narração em off dos diretores comenta os possíveis significados, pontos cegos e problemas que se encontram ali. Tratava-se de uma atitude tipicamente ensaística, pois tal gênero de pensamento caracteriza-se não por criar algo novo a partir do nada, mas sim por se debruçar sobre objetos culturais pré-formados, como observou o filósofo Georg Lukács em um texto pioneiro sobre o ensaio no começo do século XX, aliás também ele na origem – como o filme de Godard – uma carta: “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, que abre o livro *Alma e as formas* (LUKÁCS, 2015, p. 40).

De certo modo, Godard voltava, com *Carta a Jane*, a fazer crítica, não mais escrita e sobre um filme, mas agora através de um filme e sobre uma fotografia – que servia à sociedade do espetáculo. Não é de se

estranhar essa operação, pois o ensaio costuma não se dirigir diretamente à vida, mas ao modo como ela aparece em uma forma dada. Ora, uma fotografia é justamente isso: forma de um instante da vida, não mais a vida mesma, e sim aquilo em que ela se transformou já depois de receber um tratamento intencional através da cultura. É sobre esta forma que Godard aplicará a sua crítica. Nisso, fazia do filme um ensaio reflexivo sobre um objeto cultural – nem mais, nem menos. Não é a realidade imediata da visita de Jane Fonda que está em jogo, a não ser indiretamente. É, sim, o resultado estético e político que essa visita representou para o funcionamento do sistema cultural moderno. O filme interroga então a ingenuidade de Jane Fonda sobre a circulação midiática de sua foto, cuja construção formal seria politicamente reacionária. Na perspectiva de Susan Sontag, este “filme é também uma lição exemplar de como ler qualquer foto, como decifrar a natureza não inocente do enquadramento, do ângulo, do foco de uma foto” (SONTAG, 2004, p. 124). Nesse sentido, *Carta a Jane* retirava a imagem da atriz do fluxo comum da sociedade do espetáculo, questionando sua legenda: que descrevia um diálogo, muito embora Jane Fonda estivesse de boca fechada.

Não foi arbitrariamente que Godard escolheu endereçar a carta-filme para Jane Fonda. Ele acabara de dirigi-la em *Tudo vai bem*, um filme também de 1972. Nele, a atriz norte-americana interpreta uma jornalista casada com um cineasta que desiste da arte para se dedicar ao mercado. Tudo se passa, comicamente, em uma greve na qual o casal se vê envolvido enquanto o patrão da empresa é feito prisioneiro pelos trabalhadores, que declamam suas reivindicações diretamente para a câmera, num estilo que lembra muito certas estratégias do teatro político de Bertolt Brecht. O filme se perguntava, segundo Godard dirá, a mesma questão de *Carta a Jane*: qual o papel dos intelectuais na revolução? Ou, em termos mais gerais, qual a relação que podem entreter a arte e a política?

Os primeiros minutos de *Carta a Jane* enunciam esse seu contexto, ou seja, anunciam ao espectador que ali se tratará de colocar para a atriz de *Tudo vai bem* a questão central do filme em que ela atuara, só que agora a partir de sua foto no Vietnã: qual o papel do intelectual

na revolução, qual o significado da arte para a política? Rigorosamente falando, porém, a questão será colocada para a atriz não como pessoa empírica, e sim como personagem que ela é do sistema de estrelato da sociedade do espetáculo. Nos termos de Godard, o filme vai fazer perguntas à foto, mais do que a Jane Fonda propriamente dita, embora seu nome seja, a todo momento, repetido como interlocutora para as referidas perguntas. O interesse é explicitar as determinações políticas em jogo no uso da sua imagem.

Godard procede a uma análise da imagem. Repara que Jane Fonda está no primeiro plano em foco, enquanto o vietnamita que aparece está ao fundo fora de foco. Mais ainda: a foto é tirada ligeiramente de baixo para cima. Mostra o olhar, e não o que é olhado: Jane, e não o Vietnã. Resumidamente, o ensaio chama nossa atenção para a estrutura formal da foto que, no entanto, pretende desaparecer ao ser olhada por nós. Karl Marx talvez chamasse isso de ideologia. Godard, em uma frase famosa, já dissera que “o *travelling* é questão de moral”, indicando que toda opção estética – uma maneira de filmar, como o *travelling* – não é apenas escolha visual inocente ou neutra, mas significado e, por consequência, moral e política. É o que fica evidente na análise ensaística de *Carta a Jane*, como se Godard ali não tolerasse mais a imagem integrada sem pensamento no sistema do espetáculo e precisasse então submetê-la a uma discussão sobre seu funcionamento nele.

O que Godard faz é submeter a foto a uma série de perguntas, o que dá ao seu filme um tom ensaístico, na medida em que esse gênero origina-se menos de certezas do que de questões – que nos tirem do óbvio. O que vemos nessa foto? O que nossos olhos percebem nela? São essas as indagações de Godard. Trata-se de um desvio pelo que pode parecer um detalhe para, indiretamente, aproximar-se da questão central: qual o papel político da arte. Mais uma vez, é uma estratégia muito comum ao ensaio. Parte-se de uma observação aparentemente marginal e não fundamental, para insidiosamente fazer aquela desembocar nesta. No início do filme, Godard avisa que fará um “detour” para tratar de sua questão. Ora, esse é um dos princípios do ensaio. O crítico Walter Ben-

jamin, mestre e teórico desse gênero, dizia precisamente que “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Portanto, o tratamento da relação entre arte e política através de um filme que é ensaio, por Godard, será feito a partir de um acontecimento supostamente periférico: a foto de uma atriz conhecida em visita militante ao Vietnã. Com isso, busca-se atar conceito e coisa, ideia e fenômeno, universal e particular. Não será nas nuvens especulativas apenas que será tratado o significado político da arte, e sim a partir de um caso concreto e bem definido, de uma reflexão que toma para si a tarefa de pensar a foto de Jane Fonda no Vietnã e, mais ainda, de através dela questionar até o próprio filme em que ela atuara e que Godard dirigira, *Tudo vai bem*. Godard dobra-se sobre si mesmo, pensa o filme que fez, o discute em outro filme, que tem por isso mesmo o feitiço de um ensaio analítico.

O procedimento de Godard isola a foto de Jane Fonda, a retira do contexto original. Mas, e eis aqui o que importa, explicita tal operação, ao contrário do que fez, por exemplo, a revista ilustrada *L'Express*. Não há imagem sem contexto, logo o que se pode fazer é mostrá-lo. Ou seja, no cinema que se quer crítico não basta mostrar, é necessário mostrar o mostrar. “Podem nos criticar por termos isolado e descontextualizado esta foto de outras, mas a tragédia é que ela foi apresentada desde sempre de modo isolado e descontextualizado”, comenta Godard no filme. O comentário garante a ruptura com a ilusão de neutralidade. O problema estaria não em descontextualizar uma imagem, mas em fingir que não se o faz. Uma vez mostrado o procedimento de mostrar, a condição política da estética encontra-se satisfeita, graças a essa dobra reflexiva da arte sobre a própria arte.

Em certo sentido, Godard surpreendia, ali, a superioridade sistemática do “lugar de fala” de Jane Fonda, do qual a sua foto não abdica, ao contrário, apenas reforça através do que permanece em foco – ela própria – e do que é deixado fora de foco – o vietnamita. É como se Godard estivesse perguntando ali, como faria a teórica indiana Gayatri Spivak em um ensaio famoso (SPIVAK, 2010): pode o subalterno falar? O modo pelo qual a foto de Jane Fonda é enformada responde: não. O

subalterno, que neste caso é o vietnamita, não pode falar. O único modo para ser visto é pelos olhos de Jane Fonda. Ele não fala. Ele é falado. Jane Fonda diz que quer a paz para o Vietnã. Godard, por sua vez, observa: não se trata de procurar a paz no Vietnã, mas de perguntar aos vietnamitas o que é que eles entendem por paz. Ou seja, é preciso deixar o subalterno falar, ao invés de falar por ele, em nome dele.

Por isso, Godard critica que, até onde sabemos, Jane Fonda não conversou com atrizes vietnamitas durante a sua visita, ou seja, não procurou compreender quais as condições materiais do trabalho que ela teria em comum com mulheres daquele lugar. Manteve-se, assim, na posição de estrela ativista, sem retroagir até o que constituiria concretamente um possível laço seu, pelo trabalho, com o país para o qual viajara. Manteve-se, enfim, como elemento de sustentação do sistema da sociedade do espetáculo, do modo ingênuo. Godard, por sua vez, formula uma exigência de que o autor – mas também, no caso, o ator – materialmente coloque-se na posição de produtor, como Walter Benjamin escreveu na década de 1930 (BENJAMIN, 1984, p. 125–126), e não só solidário aos subalternos por suas convicções, sejam eles os proletários na luta de classes ou os vietnamitas na guerra com os Estados Unidos.

Empregando o artifício usual em seus filmes de justapor imagens, Godard apresenta uma sequência de frames de atores do cinema norte-americano onde veríamos exatamente aquele mesmo tipo de olhar que Jane Fonda na foto dirige aos vietnamitas. Pelo paralelismo, sugerido de forma ensaística, Godard produz uma identificação do olhar da foto com o olhar posado e decodificado há décadas no sistema espetacular do cinema comercial. Não deixa de ser um olhar no qual a emoção predominante é a condescendência, não a curiosidade e a crítica. Mesmo sem filmar cenas só para *Carta a Jane*, sua combinação de imagens já existentes – montada por Godard – é nova, incluindo-se aí, a título de exemplo, a justaposição da foto em torno da qual o filme orbita e de imagens de arquivo com as quais ela é comparada (ainda que a comparação às vezes possa soar forçada).

Como bons ensaios escritos, o novo surge no ensaio imagético através da forma pela qual aquilo que já existe é articulado por um ângu-

lo diferente. Nesse sentido, *Carta a Jane* é somente um exemplo, embora radical, do que se tornaria uma prática constante do cinema de Godard com viés ensaístico: usar materiais já existentes, sejam citações de livros, sejam citações de filmes. Não se tratava, no entanto, de citar como argumento de autoridade ou por fidelidade àquilo que se cita, mas sim pela possibilidade de explorar a potência significativa do que vem a ser citado em um novo contexto. Tanto assim que, não raro, Godard empregou o que Benjamin chamava de “arte de citar sem aspas”, ou seja, não dava os créditos do que usava. Frases e imagens de outros aparecem sem que saibamos localizá-las. Pense-se, por exemplo, na personagem de *Dois ou três coisas que eu sei dela*, que afirma que “a linguagem é casa onde o homem habita”. Ela diz a frase sem a referência, apenas os filósofos identificarão que ela é proveniente da *Carta sobre o humanismo*, escrita por Martin Heidegger em 1936. Pois o que interessa é o seu funcionamento dentro do contexto do filme de Godard. É uma citação sem aspas, sem nota, sem rodapé. Isso fará de Godard uma espécie de curador e historiador das imagens, o que atinge seu ponto máximo, entre 1988 e 1998, no emocionante projeto das *História(s) do cinema*. Nessa grandiosa série, o cinema transforma-se no personagem central de Godard – talvez sempre tenha sido – e será contado a partir de suas próprias imagens, só que montadas por ele como um conjunto de fragmentos sem totalização ou como uma série de citações em que, literalmente, a história se explica apenas no mesmo movimento em que se mostra.

Numa tradição que talvez remonte ao cineasta russo Dziga Vertov, parece às vezes que Godard prefere montar a filmar. Ou seja, trabalhar somente com as citações, que no caso seriam as imagens já filmadas. “Se dirigir é um olhar”, dizia Godard, “montar é um batimento cardíaco” (GODARD, 1986, p. 39). Esse pulso é o que se torna, a cada vez, mais característico do cinema de Godard, como se ele pretendesse fazer, nas imagens, o que Walter Benjamin acalentou por tanto tempo como seu projeto de escrita: um livro só de citações, no qual ele atuaria exclusivamente pelo método da montagem literária. O resultado inacabado desse projeto é o que conhecemos como *Passagens*. Não seria de todo equivocado comparar a forma como buscou-se mostrar ali uma

imagem do século XIX pela escrita com a forma pela qual, por sua vez, Godard deu visibilidade às *História(s) do cinema*. Tudo com citações.

Citar é, no cinema do Godard, um modo de fazer história, ou seja, de lidar com aquilo que já foi, de sorte a fazer tais coisas falarem com o presente. Não é o passado em si que interessa, mas a relação crítica que se pode ensaiar dele com a atualidade. Por isso é que a forma de citar não pode obedecer ao rito acadêmico pelo qual deve-se “dar a César o que é de César”, quer dizer, respeitosamente dar a cada citação sua devida fonte, restituindo-lhe o autor e o contexto. Interessa, no mais das vezes, justamente descontextualizar o que é citado para que ele apareça sob nova luz. “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho”, era o que escrevia Walter Benjamin, “que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (BENJAMIN, 1997, p. 61). O mesmo exatamente se poderia dizer do cinema de Godard. Nele, as citações são como esses ladrões que, ao invés de apenas corroborarem a tese, irrompem subitamente e nos tiram da cadeia linear ou causal em que estávamos. Não são progressivamente sequenciadas, mas fragmentariamente dispostas. Não constituem um sistema, mas sim um ensaio de pensamento. Citar não está mais a serviço da regra, e sim da exceção. É uma outra lógica da citação, pautada agora pela reflexividade moderna do ensaio, que se volta para o passado menos porque quer ser fiel a ele do que porque pretende mobilizá-lo no presente.

Recentemente, o teórico Georges Didi-Huberman escreveu precisamente sobre os *Passados citados por JLG* (DIDI-HUBERMAN, 2015). Na tentativa de explicar a lógica da citação no cinema de Godard, ele acaba concluindo que, na sua origem, estava o movimento do Romantismo alemão do fim do século XVIII – influência que, biograficamente, Godard assume ter vindo de sua mãe. Isso significa que dois aspectos essenciais o marcam: a potência da negação e a metalinguagem. O primeiro é certo espírito crítico de negar o que está dado, ou seja, o sistema: da sociedade, do mercado, do cinema. É um pensamento inconformado. Daí que suas citações devam irromper menos como confirmação que como provocação, menos numa série progressiva que como interrupção drástica. O segundo aspecto, referente à metalinguagem, é

a necessidade de fazer cinema do cinema. O cinema radicalmente auto-consciente do cinema é livre de ingenuidade na produção das imagens. Nas palavras de Didi-Huberman, é um “cinema de segundo grau”, que se pode ver mais politicamente em *Carta a Jane* ou mais esteticamente nas *História(s) do cinema*. “Não contente, pois, em citar os românticos, Godard começou a citar como romântico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 165), conclui Didi-Huberman sobre a força dessa filiação histórica e artística.

De fato, no Romantismo alemão aparecia essa exigência moderna de que a arte se pensasse a si mesma. Nas palavras de Friedrich Schlegel, tratava-se então de “ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (SCHLEGEL, 1997, p. 89). Tal fórmula poderia, sem tirar nem pôr, ser aplicada aos filmes de Godard: ser, ao mesmo tempo, cinema e cinema do cinema. Daí a tendência ensaística que o atravessa. Foi a forma na qual Godard contemplou essa reflexividade. Ela aparece de diversas maneiras durante a sua filmografia: o ensaio romanceado, como *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de 1967; o ensaio epistolar, como *Carta a Jane*, de 1972; o ensaio automeado, como *Aqui e alhures* ou *Número dois*, entre 1974 e 1978; o ensaio sobre os filmes que fizera, como *Scenário do film Passion* e *Petites notes à propos de Je vous salue Marie*, na virada dos anos 1970 para os anos 1980; ou o ensaio curatorial, como as *História(s) do cinema*, na virada dos anos 1980 para os anos 1990. Não se trata de uma lista exaustiva, é claro, mas apenas uma tipologia sugestiva para expor a diversidade da prática do filme-ensaio no cinema de Godard, em todos os casos a responder a exigência estética romântica de reflexividade. Daí que o exercício da metalinguagem tenha se tornado constante em Godard: suas imagens não são as imagens ingênuas do mundo, mas as imagens que já sabem que o mundo tornou-se, ele mesmo, imagem. São ensaios de imagens sobre as imagens.

Por isso, muitas vezes, como em *Carta a Jane*, é difícil definir com exatidão a natureza das imagens que ali estão através da dicotomia tradicional que divide o cinema entre o documentário e a ficção. O ensaio não é um e nem outra, ou será ambos ao mesmo tempo. Da mesma forma que na escrita, a forma do ensaio em imagens também corrompe

a pretensão de situar em campos claramente opostos a subjetividade e a objetividade. O uso das imagens não presume que elas sejam índices da realidade em si, mas tampouco fabulação narrativa a partir do nada. O uso é ensaístico, se acompanhamos a definição de Max Bense do gênero, segundo a qual na sua prosa convergem, unicamente, impulso criador e educador, estética e ética, invenção e teoria (BENSE, 2004, p. 171). Godard é um prosador desse tipo, mesmo que no seu caso essa prosa seja feita de verbo e imagem, palavra e cena. Por isso, ele assume as máscaras de crítico, curador, historiador, cineasta, intelectual. Muitas obras de sua produção são filmes-ensaios, alinhadas à tradição que, antes dele, já contava com cineastas como Chris Marker ou Agnès Varda, mas que remete, ao fim, até os pioneiros *Ensaio*s de Michel de Montaigne, ainda no século XVI.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico). p. 15–46.
- ALBÉRA, F. “Cultivons notre jardin”: entretien avec Jean-Luc Godard. *CinémAction*, França, n. 52, p. 82–90, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944–1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 120–136.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Quinquilharias. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras escolhidas, v. 2). p. 61.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, IMS, n. 16, mar. 2004.
- DANEY, S. O terrorizado (Pedagogia godardiana). In: _____. *A rampa: cahiers du cinéma, 1970–1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cités par JLG*. Paris: Minuit, 2015.

- DUBOIS, F. Jean-Luc Godard e a parte medita da escrita. In: _____. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 259–288.
- _____. Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria. In: _____. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 289–312.
- GODARD, J.-L. *Godard on Godard*. New York: De Capo Press, 1986.
- HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- LUKÁCS, G. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- XAVIER, I. O rosto em primeiro plano e a captura do instante: o filme-ensaio de Godard (1962–1966) e dois motivos canônicos do cinema. In: MARQUES, A.; MARQUEZ, A.; PAÍNI, D. (Org.). *Expo(r) Godard*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PARTE III:
ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

ARTE PÓS-UTÓPICA: HETEROTOPIA E COMUNIDADE

Ricardo Fabbrini

Pensando a cidade como síntese das artes, segundo o ideário funcionalista, Le Corbusier prescreveu no tópico 92 da “Carta de Atenas” (1989), publicada em 1941: “A arquitetura é a chave de tudo”. Sua *Cité Radieuse* seria composta de quatro setores integrados que atenderiam às necessidades básicas de seus habitantes: “assegurar aos homens moradias saudáveis” (Habitar); “sanear seu locais de trabalho” (Trabalhar); e prever “a boa utilização das horas livres” (Recrear-se), o que só seria possível mediante uma “rede circulatória” que “assegurasse as trocas” entre os três setores (Circular). (LE CORBUSIER, 1989, p. 77).

Esse Projeto moderno conduzido pela arquitetura – “Arquitetura ou revolução”, alertava Le Corbusier (1981), em “Por uma arquitetura”, em 1923 – que visava a estetizar a vida mostrou-se no curso do tempo, como já se disse, mais que totalizante, “totalitário”, haja vista que prescrevia como se haveria de viver, do alvorecer ao anoitecer.

Foram diversas as críticas, sobretudo após a segunda guerra, ao caráter universalista e idealizador desse *Projeto* que teria feito *tabula rasa* das condições materiais de vida, tanto geográficas quanto culturais, de cada comunidade considerada em sua singularidade.

Destaque-se entre essas críticas a oposição sistemática ao urbanismo moderno funcionalista pela Internacional Situacionista, de 1958 a 1972. Guy Debord afirmava na publicação *IS, no.6*, em 1961, que “os discursos sobre urbanismo são mentiras tão evidentes quanto o espaço organizado pelo urbanismo (moderno) – que culminou na construção de Brasília: “o microcosmo da *Weltanschauung* (concepção de mundo) burocrática” – é o próprio espaço da mentira social e da exploração reforçada” (JACQUES, 2003, p. 139). Portanto aqueles que alardeiam “o poder do urbanismo” tentariam, na realidade, ocultar que estão a serviço do “urbanismo do poder” (JACQUES, 2003, p. 142). O “urbanismo unitário”, pedra de toque do movimento situacionista, proposto por Guy Debord, não deveria constituir-se, assim, como doutrina, mas como crítica ao urbanismo moderno, sobretudo à separação das funções em zonas urbanas. Portanto, não seria concebível um modelo de Cidade Situacionista, mas um “uso situacionista da cidade” que acolhendo a mutabilidade do mundo da vida, ou seja, o que há nela de contingente, favoreceria a “realização de uma vida mais rica e completa” (JACQUES, 2003, p. 97).

Essas críticas, no entanto, não impediram a difusão internacional dos princípios da arquitetura racionalista e funcionalista no período da reconstrução europeia. Entre 1959 e 1961 o arquiteto Jean Prouvé, na esteira de Le Corbusier, por exemplo, concebeu modelos de casas pré-fabricadas, atendendo a uma encomenda do governo francês, para suas colônias na África. Essas construções – “*Les Maisons Tropicales*” – visavam a suprir a falta de infraestrutura em habitação no Congo, para diplomatas franceses. Eram protótipos de casas leves, com estruturas em aço, portas corrediças em seu interior, e um sistema de ventilação que seria adequado ao clima africano. Os diferentes módulos seriam fabricados, e montados nas indústrias francesas antes de serem enviadas, por avião de carga, à África. Essas “casas portáteis” per-

mitiriam que os diplomatas as remontassem a cada novo deslocamento pelo território africano, sem a necessidade de terem que se adaptar às condições já existentes de moradia, evitando assim trocas culturais. Foram realizados, no entanto, apenas dois protótipos da *Maison Tropicale*, não somente porque sua aparência austera e dimensão modesta – malgrado a racionalidade e elegância discreta reconhecidas do desenho de Prouvé – não agradaram seus destinatários, mas também porque o governo francês julgou muito dispendioso sua construção. De modo que esse projeto funcionalista e colonialista de casas pré-fabricadas foi logo abandonado. Em 2001, a casa de Brazzaville no Congo foi adquirida por um colecionador privado na *Christie's* de Londres, que a trouxe de volta à França, onde foi restaurada, antes de ser exposta inicialmente na Universidade de Yale, em Los Angeles, aterrissando por fim no “Centre Georges Pompidou” em Paris, em 2009.

Na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, o argentino Rirkrit Tiravanija, apresentou a obra “Palm Pavilion” – atualmente exibida no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais – uma versão das *Maisons Tropicales* de Prouvé. Nessa remontagem, a casa, que foi recriada com materiais precários, abriga em seu interior diferentes espécies de palmeiras urbanas, uma vitrine com plantas – com um quebra-cabeça – além de uma série de vídeos. Um dos vídeos é um documentário sobre um teste nuclear no Pacífico Sul calcinando um grupo de palmeiras. Em outro vídeo temos uma sequência de imagens que apresenta as palmeiras ora como referência sócio-cultural, ora como taxonomia científica, e, por fim, como efígie em dólar e selo. Nessa recriação no Brasil de uma casa emblemática da arquitetura modernista suíço-francesa, Tiravanija problematiza os “sistemas de coexistência” – na expressão do próprio artista –, ou seja, as trocas culturais que foram recalçadas pela “Ideologia do Plano Moderno”. O “Palm Pavilion” cercado, hoje, por 130 palmeiras de sete espécies, de diferentes procedências e tamanhos – destacando-se que a palmeira, convertida em ícone do exotismo tropical não é planta nativa brasileira – cria um habitat em torno dos vídeos e plantas; evidenciando que tanto as plantas quanto os materiais e formas arquitetônicos possuem uma história de migrações, deslocamentos, ou nomadismo.

Rirkrit Tiravanija criou, ainda, *outros espaços*, mas no interior de galerias, museus ou pavilhões de exposições. Em 1992, o artista transformou a sala de exibição e escritório da “Galeria de arte 303”, em Nova York, em um “espaço de encontros sociais” (OBRIST, 2006, p. 79). Tiravanija apresentou na sala vazia de exposição dois potes de curry e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos – como lembra o artista – para “documentar esta situação” (OBRIST, 2006, p. 80). Na 28ª. Bienal de São Paulo, em 2008, no prédio do “IV Centenário” de autoria de Oscar Niemeyer, apresentou uma “situação” na qual problematizava a comunicação: “mesas de negociação, estranhas plataformas de discussão, cenas vazias, painéis de cartazes, pranchetas, telas, salas de informação – estruturas coletivas, abertas a participação do público” (BOURRIAUD, 2009, p. 65). Seu objetivo era constituir ágoras residuais, espaços de negociação do sentido no intento de reaproximar a arte da vida, suprimindo a ausência desses espaços na dita sociedade do pensamento único.

Dito de outro modo: essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir “espaços e relações visando à reconfiguração material e simbólica de um território comum” (OBRIST, 2006a, p. 17). “Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud – elas “corrigiriam as falhas nos vínculos sociais”, ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” (BOURRIAUD, 2008, p. 26). Sua finalidade seria constituir durante certo tempo, – agora nos termos de Tiravanija –, novos espaços de interação – “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”. (BOURRIAUD *apud* OBRIST, 2006, p. 81). Seria para o crítico, o curador, e o artista um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da ideia já devidamente arquivada de utopia. Seu objetivo seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias não hegemônicas se exteriorizassem. Em suma: O investimento do Projeto moderno na transformação do mundo segundo “o esquema revolucionário” orien-

tado por uma “utopia política”, teria sido substituído por um “realismo operatório” voltado para a “utopia cotidiana, flexível” da “arte relacional” ou da “pós-produção” (BOURRIAUD, 2008).

Outros curadores, críticos e artistas vêm mobilizando, desde os anos 1990, com frequência, na conceituação desses *novos espaços*, em oposição à ideia de Utopia Moderna, a noção de heterotopia empregada por Michel Foucault em três conferências nos anos 1966 e 1967. As utopias foram caracterizadas, nessas ocasiões, pelo autor, como “posicionamentos sem lugar real”, como “espaços essencialmente irreais”, seja “a própria sociedade aperfeiçoada” (como a *Cidade como síntese das artes* do Projeto moderno, como vimos) ou “o inverso da sociedade” (as ditas utopias negativas ou distopias, como os projetos dos grupos *Archigraan*, na Inglaterra, e *Superstúdio*, na Itália, nos mesmos anos 1960). (FOUCAULT, 2001, p. 415). As heterotopias, por sua vez, são “contraposicionamentos em lugares reais”, “lugares efetivos”, – ou seja, “lugares que, em aparente paradoxo, estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415).

As enumerações vivas de heterotopias apresentadas por Michel Foucault nessas três conferências, movidas pelo calor da oralidade, surpreendem o leitor por sua diversidade. Daniel Defert assinala, por exemplo, que na conferência radiofônica, em 1966, Foucault (2013, p. 51) apresentou como “a primeira heterotopia” – a qual não retomaria seja na conversa com arquitetos do ano seguinte, seja na versão republicada com o título “Outros espaços”, em 1984 – “a cama dos pais, que as crianças gostam de invadir com um prazer de transgressão e de sonhos das origens”. É importante salientar que sua intenção não era prescrever, empiricamente, as heterotopias, mas ajudar a figurá-las, a imaginar “ambiências heterotópicas” que evidenciassem “a existência de espaços singulares” que encontramos no interior dos “espaços sociais já existentes”; “inaugurando, assim, nos termos de Defert – um campo para a interpretação qualitativa dos espaços outros”, em sintonia com as pesquisas artísticas já em curso nos anos 1960 (FOUCAULT, 2013, p. 33–44).

Foucault (2001, p. 46) refere-se nessas conferências a duas modalidades de heterotopias: “heterotopias de crise”, próprias às “socieda-

des ditas primitivas”, hoje praticamente inexistentes, entendidas como “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservado aos indivíduos que se encontram em estado de crise: os adolescentes, as mulheres na época da menstruação, as mulheres de resguardo, os velhos etc””; e as “heterotopias de desvio”, à qual se detém, mobilizando um operador comum a certas vanguardas artísticas do período: o desvio (*détourne*). Retomemos, aqui, como exemplo os situacionistas que em *Definições: IS nº 1, de junho de 1958*, no verbete *desvio* dispunham o seguinte: “Abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um *uso situacionista desses recursos*. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” (JACQUES, 2003, p. 66). Essa modalidade de *desvio*, enquanto procedimento técnico (ou artísticos) era também reconhecível nas *collages* de Asger Jorn que integrou, durante certo tempo, o movimento situacionista. É possível, entretanto, conceber o *desvio* no interior da prática situacionista, não somente como procedimento na ordem da fatura de uma obra, como a *collage*, mas também como *gesto poético*: “A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenário e outros gestos”. (JACQUES, 2003, p. 65). É possível, ainda, conceber o *desvio situacionista* também na chave da superação da categoria obra de arte: “Esse efeito, de que os dândis fizeram seu ideal, exerce um fascínio que se encontra em paragens bem distantes do dandismo: nos autores de *ready-made*, por exemplo. Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp (mencionado nos textos da I.S. de Strasbourg de 1966), talvez satisfizesse sua *preguiça*; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto consertado das energias ínfimas. Nessa chave da economia dos meios, o mutismo do gesto terá um alto rendimento. A parcimônia de linguagem é sempre bela. O gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a

transformação de sentido de uma situação, representará, portanto, um caso notável do efeito estético, pelo menos como ele é aqui encarado”. (parênteses nosso). (GALARD, 1997, p. 51). O gesto, assim caracterizado por Jean Galard, introduziria um desvio que “abriria mundo” na expressão de Jacques Derrida (1998) ou “outros espaços”, nos termos de Foucault (2001, p. 411).

Em síntese: seria por intermédio de um gesto desviante, de um *détournement minimum*, que comporia uma nova relação de forças – um poder de afetar e um contrapoder de resistir ao ser afetado (ou um “contraposicionamento”, no termo de Foucault (2001; 2013) que se escaparia às determinações apodíticas do *hábito*. Seria na construção de situações – assim como nos *happenings* nas artes visuais – que se introduziria, num átimo, “em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável” (na caracterização do *clinâmen* em *De rerum natura*, de Lucrécio) a liberdade na horizontalidade morta da rotina. (LUCRECIO, 1985, p. 79). Seria segundo esse imaginário artístico, na vitalidade de um salto ágil, na filigrana de uma malícia, na nuance de uma bossa – que aqui aproximamos “da deriva situacionista enquanto técnica da passagem rápida por ambiências variadas” – que se poderia, liberar as forças transformadoras do desvio. (JACQUES, 2003, p. 66).

Como figuras de “heterotopias de desvio”, Foucault (2001, p. 417) apresenta, “as prisões”, “se bem entendido” – as quais retomará em “Vigia e Punir”, em 1975 –, “as clínicas psiquiátricas”, além das “casas de repouso”, situadas entre o “desvio” e a “crise”, já que afinal, “a velhice é uma crise, mas igualmente um desvio, pois, em nossa sociedade em que o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio”. De modo análogo, também aqui, temos no imaginário situacionista, constituído a partir de Henri Lefebvre e Johan Huizinga, uma contraposição da *ociosidade*, entendida como “tempo lúdico-construtivo” ao tempo útil, ao proceder eficaz, à adequação instrumental de meios a fins. Nesses mesmos anos, vale lembrar, o artista Hélio Oiticica se referiria ao “crelazer”, e Lygia Clark ao “*relax*”. A ideia de “Crelazer” de Oiticica “começa a tomar corpo em 1967” com a “Cama Bólido” (“Cama dos pais?”, como quer Foucault): “uma ca-

bine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de estar no mundo” (FAVARETTO, 1992, p. 185). O *Crelazer* não é “lazer repressivo”, “dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo”, resultado da “catalisação das energias não-opressivas” de dada ambiência (OITICICA, 1986, p. 113–117). É “lazer criador”; ou seja, um “estado de pura disponibilidade”; “um lazer-prazer-fazer” “que assimila a atividade criativa ao devir das vivências” dos participantes (FAVARETTO, 1992, p. 184).

De modo semelhante Lygia Clark distinguiu, nesses mesmos anos, o “*relax*”, do descanso usufruído em horas de lazer uma vez satisfeitas as “necessidades reais” do trabalho; porque diferentemente dessas, a ociosidade seria, nos termos da artista, “uma experiência aliciante de transformação do nosso sentido mais profundo do eu, do outro e do ambiente” (CLARK apud FIGUEIREDO, 1996, p. 150). Suas “proposições construtivas” que visavam à simplicidade de um lazer vital calcado na desaceleração do desempenho e da produtividade contrapunham-se à dessublimação repressiva do lazer administrado, permitindo que o participante vivesse seu *otium cum dignitate* numa era na qual – na referência oswaldiana a Aristóteles – os “fusos trabalhavam sozinhos” (ANDRADE, 1978). A liberdade para Clark, leitora de Herbert Marcuse, não seria assim desocupação, mas atividade livre. A distensão contínua nesse *espaço micrológico* resultaria, no imaginário da artista, da “tendência a manter constante” a “quantidade de excitação” experimentada durante a vivência construtiva; porque o predomínio da compulsão à repetição, requerida pela memória de um corpo gratificado pela experiência poderia converter toda percepção futura em possível fonte de prazer; ou ao menos dissociar os atos do cotidiano do “desprazer neurótico” e as relações pessoais do “desdém narcisista”. (FREUD, 2010, p. 161–239).

Foucault (2001, p. 420) apresenta ainda, como figura de heterotopia do desvio, os “famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil, e, em geral, da América do Sul” nos quais “a porta para neles entrar dava para o cômodo central, em que vivia a família”, de tal modo que “todo o indivíduo que por lá passasse, todo o viajante – que “não era um convidado, mas um *hóspede de passagem*” – “tinha o direito

de empurrar essa porta, de entrar no quarto e de dormir ali uma noite”, sem “jamais alcançar o próprio núcleo da família” – o que nos remete à noção, há pouco referida de “plataforma” ou “estação”, enquanto espaço de transição, situada entre o espaço público e o espaço privado (BOUR-RIAUD apud OBRIST, 2006a, p. 81).

Em meio a outras figuras como “bordéis e colônias”, Foucault (2001, p. 421), destaca nas três conferências, o navio como “a maior reserva de imaginação”: “O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barco são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários”. (FOUCAULT, 2013, p. 30). O navio, ou mais precisamente, “o grande barco do século XIX” seria assim, segundo Foucault (FOUCAULT, 2013, p. 30), um “pedaço de espaço flutuante”, portanto “lugar sem lugar com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar”: uma espécie – pode-se arriscar – de *estado Ukiyo-ê* entendido como retrato vivido em comum no mundo flutuante. *A New Babylon* de Constant calcada na noção de deriva, corresponderia, a nosso ver, a essa modalidade de heterotopia, de deslocamento de “porto em porto”, “de zona em zona” (ainda que movência urbana e não navegação em alto mar): “A Nova Babilônia, concebida de 1956 a 1974, seria composta de alojamentos comuns construídos a partir de elementos móveis, constantemente remodelados”: uma “arquitetura megaestrutural labiríntica” construída com “base sinuosa do percurso nômade”, tendo como ponto de partida, acampamentos ciganos: “onde se constrói – na descrição de Constant – sob telhados; onde se edifica com a ajuda de elementos móveis, alojamento comum: uma morada temporária, constantemente remodelada, visando a um campo nômade de escala planetária”. (JACQUES, 2003, p. 100).

Nas heterotopias, tanto de crise como de desvio, teríamos, segundo Foucault, uma justaposição tanto de espaços, quanto de tempos. A heterotopia, um lugar singular espaço-temporal, “teria o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que

são em si próprios incompatíveis”. (FOUCAULT, 2001, p. 418). Seu poder de resistência ou de contraposicionamento resultaria, portanto, da dimensão compósita, paratática, de justaposição de elementos espaciais heteróclitos, que encontramos também no procedimento da montagem da “arte inorgânica ou alegórica” como a arte de vanguarda do século passado, nos termos de Peter Burger (2008, p. 158). As heterotopias no tocante a temporalidade, seriam – acrescenta ainda Foucault (2001, p. 419) – “recortes singulares do tempo”, o que o autor denomina, “por pura simetria”, “heterocronias”, que operariam uma “ruptura absoluta com o tempo tradicional”, em um lugar (FOUCAULT, 2001, p. 418).

São duas as modalidades, segundo Foucault (2013, p. 25) de heterocronias. A primeira – como o museu e a biblioteca, próprios à cultura ocidental do século XIX – seria aquela “na qual o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo”; ela seria o resultado da “vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia, enfim, de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo”. Essa espécie de arquivo geral do tempo, de “acumulação perpétua e infinita do tempo” estaria presente, exemplarmente, no “cemitério”. A segunda modalidade de heterocronia, em sentido inverso, seria aquela referente “ao tempo no que ele tem de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa”, como nas “feiras, esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma ou duas vezes por ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes, videntes”, nos exemplos do autor (FOUCAULT, 2013, p. 251).

Essas figuras de heterotopias, “eternizadas” ou “crônicas”, têm sido mobilizadas por artistas e críticos para se opor à concepção de temporalidade própria à esfera da técnica e da ciência que colonizou o campo de certa arte e da arquitetura funcionalista: a concepção de tempo como linha do tempo, como seta, seja como flecha invertida ou quebrada; o tempo cumulativo, sucessivo, linear, progressivo, e vazio, porque a ser ocupado, controlado, legiferado. Na heterocronia como “recortes de tempos”, têm-se encontrado uma referência para se imaginar a possibilidade de *novas figuras do tempo*, em oposição não

apenas ao tempo da modernidade do século passado, mas também ao tempo na dita hipermodernidade do realismo neoliberal do presente: o tempo sob o signo do excesso, da hipérbole, da explosão desmesuada, sem quaisquer freios ou contrapesos, presente em todos os domínios: seja no ímpeto técnico-científico; no individualismo extremado; na aceleração das operações econômicas; na profusão incessante de mercadorias; ou, em síntese, na “mercantilização proliferativa de todos os modos de vida” (LIPOVETSKY, 2004, p. 51–58).

As novas figuras de tempo que estariam sendo gestadas – a julgar por essa hipótese – não apenas no campo da arte, mas também da literatura e da clínica, operariam como formas de resistência ao frenesi consumista global, que se imiscui progressivamente em todas as esferas sociais. Sem abdicar das representações do tempo como cumulativo ou linear, ou como mítico ou circular, mas tomando-as tão somente como ideias tradicionais de tempo poder-se-ia nesses espaços figurar o tempo a partir da ideia de “feixe de temporalidades”, de “uma rede que implica navegação multitemporal em fluxo aberto”; ou seja: “o tempo como uma rede de fluxos inter cruzados” (PELBART, 2000, p. 191). Cada heterotopia daria a ver, outra figura de tempo: “tempos mais flutuantes, fluxionários, volteados, não-pulsados, turbilhonantes, desencadeados, paradoxais, bifurcantes, cindidos”, opondo-se assim à concepção histórica dominante de tempo” (PELBART, 2003, p. 187–192).

Para Foucault, em síntese, as heterotopias são espaços de resistência: “lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que as rodeiam” “aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”. (FOUCAULT, 2013, p. 22). Elas pressupõem “um sistema de abertura e fechamento que as isola do espaço circundante”, ou melhor, que as isola parcialmente – como o quarto para hóspedes na casa colonial mineira com a porta sempre aberta – porque são espaços intervalares, de mediação, limiares onde se fica por certo tempo, entre o dentro e o fora (FOUCAULT, 2013, p. 26). Diferentemente do Projeto moderno na arquitetura que concebeu o espaço como abstrato, e seus habitantes como usuários genéricos no espaço público – demonstrando, assim, seu vínculo congênito com o pró-

prio processo econômico e social calcado na lógica igualmente abstrata de valor de troca, “as heterotopias – segundo Foucault – não refletiriam a estrutura social nem a da produção”, na medida em que não estariam orientadas por “um sistema sócio-histórico”, ou por “uma ideologia” determinada, mas pela ideia de ruptura – ainda que temporária – com “a vida ordinária”, liberando “imaginários, representações polifônicas da vida, da morte, do amor, de Éros, e Tánatos”. (FOUCAULT, 2013, p. 52) Contra a *Utopia da Ordem* de uma *Cidade Radiosa*, “a heterotopia” instauraria “a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis”. (FOUCAULT, 2013).

Essa tentativa de imaginar outros mundos possíveis, no ato mesmo de vivê-los em comum, material e afetivamente, no campo das artes, durante certo tempo, tem levado a crítica de arte a recorrer não apenas à noção de heterotopia, como mostramos, mas também à ideia de comunidade (OBRIST, 2006, p. 17). Destacaremos assim, ainda que sucintamente, as noções de comunidade, em Giorgio Agamben, Roland Barthes, Fernand Deligny, e Jacques Rancière, as quais tem se recorrido para pensar a possibilidade de se habitar de outro modo o mundo existente. A “comunidade que vem” de Giorgio Agamben (1993, p. 64–68) é a “comunidade do ser qualquer”, aquela na qual “qualquer um, indiferentemente” pode dela participar, não no sentido que seja indiferente quem dela participe, mas no sentido de que quem nela participa – qualquer um que seja, seja quem, ou como for – não é indiferente aos seus demais participantes. O importante para Agamben (1993, p. 12) é que nesta comunidade “o ser-tal” seja “tomado independentemente das suas propriedades que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe”, seja ideológica, nacional, ou étnica. A resistência da singularidade do ser qualquer frente às formas de sociabilidade como família, partido político, sindicato, ou instituições artísticas (ou o dito “mundo da arte”, na expressão de Artur Danto), consiste no fato de que essas singularidades quaisquer “não remetem a uma identidade”, “a nenhum predicado real” que as defina, mas tão somente ao pertencimento à própria comunidade (AGAMBEN, 1993, p. 66–68).

Essa comunidade de singularidades de Agamben possui afinidade com a concepção aristotélica de amizade – comentada pelo autor no ensaio “O amigo” – segundo a qual “a amizade é de fato uma comunidade”, porque ela possui uma relação original com “o amor que nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (“o ser-louco”, “pequeno”, “terno”, “coxo”), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (“o amor universal”); pois o amigo quer “o seu ser tal qual é esse ser, uma vez que deseja o qual apenas enquanto tal”: “Não se pode dizer, assim, “amigo” como se diz “branco”, “italiano” ou “quente” – “a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito” (AGAMBEN, 1993, p. 66–68; 2009; p. 56–58). (parênteses nosso a partir de termos do autor): “Os amigos não com-dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir na comunidade de singularidades é o próprio fato de existir”; e é essa “partilha sem objeto, esse com-sentir originário” da amizade que constituiria “a política”. (AGAMBEN, 2009, p. 92).

Seriam nos campos da arte e da clínica, ou na tensão entre esses campos, e em certas manifestações ou ocupações não identitárias, que essa comunidade de singularidades poderia ser então experimentada, manifestando seu potencial político. Seu poder de resistência não adviria da “simples reivindicação do social contra o Estado”, “da luta pela conquista ou controle do Estado”, mas da “disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (AGAMBEN, 1993, p. 67). Não se trataria de exigir do Estado o reconhecimento de qualquer reivindicação de identidade, até porque, como vimos, as “singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhuma ligação de pertencimento para dar a reconhecer” (AGAMBEN, 1993, p. 67). Sua força de negatividade resultaria justamente de sua impessoalidade, entendida como a “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” – como vimos a propósito da amizade –: do fato, enfim, “de que alguns homens co-pertencem sem uma representável condição de pertencimento” – mesmo que sob a forma de um simples pressupos-

to – “eis uma ameaça que o Estado não está disposto a tolerar. Onde quer que estas singularidades manifestem pacificamente seu ser *comum*, – conclui Agamben (1993, p. 68) – haverá um Tienanmen (referindo-se ao protesto na Praça da Paz Celestial de Pequim, em 1989) e, tarde ou cedo, surgirão os tanques armados”. (parênteses nosso).

A 27.a Bienal de São Paulo de 2006 com curadoria geral de Lisette Lagnado propôs como tema da mostra o título do curso e seminário ministrados no *Collège de France* em 1976–1977, por Roland Barthes, “Como viver junto”. Nessas aulas Barthes (2003a, p. 5) apresentou “simulações romanescas de alguns espaços cotidianos” que configurariam uma comunidade enquanto “Utopia do Viver-Junto idiorrítmico”. Seu objetivo não era refletir sobre uma “utopia social”, sobre “a maneira ideal de organizar o poder”, na direção de Platão à Fourier, mas “figurar ou predizer” uma “utopia doméstica” – que não é como adverte o autor, “propriamente uma utopia” – baseada na “boa relação do sujeito com o afeto”: “É apenas a busca figurativa do Soberano Bem quanto ao *habitar*” que o move. (BARTHES, 2003a, p. 255–262).

O problema central dessa comunidade do *Viver-Junto* é encontrar, segundo Barthes (Idem, p. 141–155) a “distância crítica”, ou a justa distância, entre cada um de seus poucos membros, haja vista que o “número ideal” desse “grupo idiorrítmico” deve ser “inferior a dez ou mesmo a oito” – na conjectura do autor – porque “para além ou para aquém desse número se produziria uma crise” entre seus membros. Barthes não examina, vale notar, a questão fundamental para os utopistas sociais – assim como Foucault em sua caracterização da heterotopia – que é a distribuição de bens visando-se a atender as necessidades básicas ou naturais dos membros de uma comunidade desejável, mas a distribuição de um “artigo de luxo” – problema agudo “em nosso mundo industrializado da sociedade de consumo” – que é “o espaço em torno de cada um”. (BARTHES, 2003a, p. 255–260).

A ideia reguladora dessa “utopia doméstica” é assim o “páthos da distância”, na expressão de Nietzsche, recuperada por Barthes, ou seja, o que nela é “desejado é uma distância que não quebre o afeto”: “uma distância penetrada, irrigada de ternura”; “um páthos, enfim, em

que entrariam Éros e *Sophía* (grande sonho claro)”. Teríamos aqui – recorrendo também ao seu curso, “O Neutro” de 1977–1978 no *Collège de France* – “aquele valor (...) que se pode definir sob o nome de “delicadeza” (palavra um tanto provocadora do mundo atual)”: “Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação”. (BARTHES, 2003, p. 65–70). Essa utopia seria regulada pelo seguinte princípio: “lidar com o outro, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, e de outros), evitar tudo o que pode alimentar o imaginário dessa relação” [...] (BARTHES, 2003a, p. 255–260). Nessa comunidade não teria lugar – evidencia-se na conjugação de seus textos – a repetição ou repisamento de falas; afinal, como dizia Barthes, “a delicadeza horroriza-se, melindra-se com a redundância”. (BARTHES, 2003, p. 65–69). Esse exercício de suspensão dos julgamentos, que evita o enquadramento das falas, pode produzir até mesmo – pode-se ainda supor – algum tipo de *philia*, alguma forma de tolerância ou urbanidade, ou ainda de brandura; de disposições ou sentimentos, enfim, cada vez mais raros em outros contextos; afinal o cuidado com o gesto e a língua incentiva a tolerância, na medida em que impede protocolar falas e desejos, arquivar os temas, fichar os sujeitos dos enunciados, atribuindo-lhes um predicado, um adjetivo definitivo. Essa atenção paciente aos matizes na relação poderia, assim, evitar a agressão pelo adjetivo, ou seja, o julgamento incontinenti do outro, ou a atribuição de rubricas a fala ou gesto dos outros. Predicar de imediato é, afinal de contas, asseverar, encerrar a fala, engessar o gesto, enclausurar o pensamento, ou seja, esterilizar a linguagem, ao invés de saboreá-la, de “diferi-la”, de “derivá-la”, de “lustrá-la” (BARTHES, 2003).

Dito de outra maneira: as relações entre as singularidades nesses microgrupos seriam mediadas pela “nuance” – “uma mercadoria – assim como o espaço – cada vez mais rara senão verdadeiro luxo no presente” (BARTHES 2003, p. 29–31). (parênteses nosso). De modo que essa comunidade barthesiana abriria “um espaço totalmente e como que exaustivamente matizado”; cada relação seria “furta-cor”, pois mudaria sutilmente de aspecto, talvez de sentido, ou de configuração, segundo a inclinação do olhar de cada membro. (BARTHES 2003, p. 109). A *nuance* na Utopia do “Viver-Junto” que Barthes associa à “palavra grega

diaphora” (“diferença” ou “desacordo”) produziria no tocante às relações uma espécie de *epokhé*, entendida, aqui, como “suspensão provisória” das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, dogmatismos entre seus membros (BARTHES 2003, p. 60). Sendo não identitária, essa comunidade da delicadeza ou brandura, feita de cambiâncias, não assumiria, assim, configuração final, unitária ou substancial.

Semelhantemente às heterotopias de Foucault, teríamos também na *Utopia do Viver-Junto*, figuras outras de tempo. A comunidade idiorrítmica (do grego *ídios*: próprio, particular; e *rhythμός*, ritmo) – como mostra Barthes – seria uma forma de resistência ao ritmo do calendário ou do cronograma – ao ritmo do cotidiano, da vida e do pensamento sedentários. (BARTHES, 2003a, p. 12–19). Nela a *idiorritmia* poderia opor-se, em outros termos, ao ritmo metronômico, do relógio, do regimento, da troca. Nela, talvez, se pudesse viver novamente o *rhythμός* como “*rhêin*”, no sentido etimológico do termo: como algo que escorre, que flui; como um ritmo flexível, disponível, móvel, modificável em função do ritmo próprio de cada um de seus membros. (BARTHES 2003a, p. 15). O *Viver-Junto* idiorrítmico resultaria assim de uma coreografia feita de acelerações e ralentamentos, sem maestro ou metrônomo, que acolhe as idiorritmias singulares. Sua figura do tempo – recorrendo aqui a Deleuze (1974, p. 167–175) – seria assim “o tempo flutuante” denominado “Aion”; em oposição ao tempo como “Cronos, que por sua vez, é o tempo da medida e do cálculo”, o “que fixa as coisas e pessoas, desenvolvendo uma forma e determinando sujeitos”.

Esse “páthos da distância” no *Viver Junto* de Barthes corresponde também à ideia de “presença próxima”, na comunidade como “jangada” ou “rede”, em Fernand Deligny (2015). Poeta e pedagogo, Deligny desenvolveu, em Cévenne, na França, uma experiência singular no cuidado com cerca de sessenta crianças autistas, entre 1969 e o início dos anos 1980, a partir da ideia de “vida em rede” – uma espécie de teia de aranha: “O aracniano” – noção que teria motivado, segundo alguns autores, a criação do conceito de rizoma por Félix Guattari e Gilles Deleuze: “A jangada – resumia Deligny (2015) – foi trabalho artesanal de

construção de um lugar comum, e a prática da rede, a trama deste lugar” (DELIGNY, 2015, p. 13).

A *Jangada* não é apresentada, assim, como “programa, uma doutrina, uma instituição ou utopia”, mas como “*uma tentativa*” (DELIGNY, 2015, p. 78). A liberdade ou força dessa comunidade residiria, paradoxalmente, segundo Deligny, na “estrutura precária”, em seu caráter anti-institucional e não normativo evidenciado, por exemplo, em sua crítica à primazia concedida a palavra pela psicanálise. Em oposição, também aqui, a ideia de comunidade unitarista, os vínculos na comunidade de Cévenne, não seriam identitários ou coercitivos, mas aparentemente frágeis – razão de sua força: “Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados”. (DELIGNY, 2015, p. 79). Quando as adversidades se abatem – prossegue Deligny – “não cerramos fileiras, não juntamos os troncos, para construir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga”; e, para que isso se dê – conclui o autor – “é preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte” (DELIGNY apud PELBART, 2013, p. 90).

Nessas “cabanas” ou “abrigos”, compostos por “área de estadia” – que nos remetem, também aqui, à noção de plataforma nos termos da crítica de arte – havia “três ou quatro crianças que viviam com um ou dois adultos” – que não eram terapeutas ou enfermeiros – que exerciam a função de “presença próxima”, ou seja, “da corda que amarra os troncos sem prendê-los” (DELIGNY apud MENDES, 2017, p. 63). Deligny orientava também a esses adultos que “não olhassem diretamente no olho das crianças e que não as interpelassem, que não interrompessem seus gestos, que não buscassem interpretá-los, mas que apenas estivessem com elas, em um estado de presença atenta e ativa, ao lado delas”. (MENDES, 2017, p. 64). Na comunidade da *Jangada* o “silêncio seria totalmente respeitado”, porque recorrer excessivamente à fala poderia anular “o estar ao lado, em presença” daqueles “que muitas vezes precisam da força de outros, de sua solicitude, para existir” (PELBART, 2013, p. 270). Nessa comunidade, o cuidado calcado

na “força do silêncio” – aproximando-se, aqui, de Barthes – substituiria tanto “o ideal da comunicação” fundado no “otimismo dialético” conduzido por uma “verdade científica” (ou qualquer outro *consensus omnium*), quanto o “interminável solilóquio” de “interlocutores imparciais” (PELBART, 2013, p. 261–290).

Essa relevância concedida ao silêncio na comunidade de Deligny é recorrente, também, no campo das artes e da literatura, ou seja, na dita ontologia da ausência – na expressão de Maurice Blanchot – que remete a linhagem de Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Anton Webern, ou John Cage. Não apenas o silêncio, mas também a língua transida dos autistas, feita de sons desarticulados (de poeiras de palavras) evocando fala arcaica, aproxima-se das *glossolalias* de diversos artistas, as quais recorreu Derrida (1998, p. 48), para nomear a profala de Antonin Artaud: “Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível”. Teríamos nesses casos línguas prélinguageiras, protolinguagens, compostas por balbucios, ruídos e ranhuras fonéticas que não definem unidades mínimas de significação. Seriam fatos físicos da fala, anteriores à constituição de um sistema fonético, que impedindo a associação dos elementos linguísticos em unidades articuladas neutralizariam a eficácia da expressão formal de qualquer classe de relações conceituais, como se verifica, no âmbito da pintura gestual, a kleeografia, a hartungrafia, a mathieugrafia, a michauxgrafia ou a dubuffetgrafia.

Nessa comunidade, o silêncio que abafa o falatório abriria a possibilidade da escuta do corpo redefinindo-o enquanto “ser-com os outros” (DELIGNY apud MENDES, 2017, p. 88). Nela teríamos um processo de “produção de universos psicossociais”, dos quais poderiam resultar “infinitos espaços vivenciais”, agora nos termos de Deleuze e Guattari (2010). Deligny buscou, em suma, – assim como certos artistas – “uma língua sem sujeito, ou uma existência sem linguagem, apoiada no corpo, no gesto, e no rastro”: “Os corpos daquelas crianças opõem aos fluxos ligados, conectados e recortados, seu fluído amorfo indiferenciado”; reagem às “palavras articuladas”, com seus “blocos inarticulados”: “sopros e gritos” (MENDES, 2017, p. 52; DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A comunidade de Deligny, que tensiona arte e clínica, rejeita o paradigma da ação comunicativa de certa filosofia contemporânea. Em outros termos, é preciso distinguir os “fluxos descodificados” e “deteritorizados” que deslizam pelo “corpo do *socius*” no interior dessa comunidade, no sentido das “micropolíticas do desejo” e da “revolução molecular”, na língua de Deleuze (2010) e Guattari (1981) do relato dialogado entre o sujeito e as situações que ele atravessa no sentido de trocas linguísticas ou culturais. Ou seja: nos membros da comunidade haveria uma liberação da potência do desejo, que se abriria à imponderabilidade do devir, e não uma negociação infinita, enquanto prática intersubjetiva análoga a da razão comunicativa, esteticamente motivada, conforme o paradigma da comunicação.

Nessa recusa do diálogo persuasivo há a compreensão que – como dizia Derrida, retomado por Vladimir Safatle (2017) – “não há nada mais violento do que impor uma gramática”, afirmando-se: “Posso ouvir suas considerações, posso levar em conta o que você tem a dizer, mas desde que você fale a mesma língua”; ou seja: “Diante de uma sociedade que nos instiga saber quem somos, a descobrir a verdade sobre nós mesmos, e que nos impõe uma determinada subjetividade, esse cultivo da distância na amizade – que aqui associamos à presença próxima na *Jangada* – entendida como “um modo de existência anônimo, a-subjetivo e não assujeitado” (PELBART apud DELEUZE e GUATTARI, 2010) “levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência”.¹ Por fim, cabe lembrar a noção de comunidade enquanto “partilha do sensível”, segundo Jacques Rancière (2005), referido com frequência por curadores e artistas, na tentativa de caracterizar esses “outros lugares”. A arte seria, para o autor (2005, p. 52) o lugar privilegiado para a constituição de um espaço de

¹ Nesse mesmo artigo, Safatle (2007, p. C8) afirma, ainda a propósito dos ardis da gramática: “Para dialogar é preciso pressupor uma gramática comum. Mais do que isso. É necessário pressupor que todos os conflitos e todas as posições conflitantes farão sempre referência à mesma gramática comum. No entanto, talvez o problema esteja exatamente nesse ponto. Pois e se boa parte de nossos conflitos visassem exatamente mostrar que não há uma gramática comum no interior da vida social? [...] Nossas sociedades não são só momentaneamente antagônicas. Não estamos simplesmente divididos e voltaremos a nos unir assim que as paixões se arrefecerem. Nossas sociedades são estruturalmente antagônicas e a divisão é sua verdade. Pois julgamos a partir da adesão a formas de vida e o que nos distingue são formas diferentes de vida. Não queremos as mesmas coisas, não temos as mesmas histórias”.

redistribuição “dos modos de ser ver dizer e fazer”. Seria um espaço de conflitos não de pontos de vista, nem pelo reconhecimento recíproco de direitos, mas de “conflitos sobre a constituição mesma do mundo comum”; sobre “o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados”, na linguagem característica do autor (RANCIÈRE, 2004, p. 43). Não seria um conflito de interesses de sujeitos individuais, nem um conflito entre classes sociais, mas um conflito entre “sujeitos precários”, entre “atores ocasionais” (ou “sujeitos de enunciação”) sobre “a constituição mesma do mundo comum” (RANCIÈRE, 2004, p. 49).

Nessa comunidade o conflito não é uma ameaça, mas, ao contrário, é o que instaura “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante”; porque é a igualdade que se manifesta no dissenso, isto é, na “perturbação no sensível, na modificação singular do que é visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 2006, p. 362). Nesses espaços, marcados pelo dissenso que desfaz “a ordem policial” (ou hierárquica), haveria a “ruptura nas formas sensíveis da comunidade”. (RANCIÈRE, 2006, p. 364). Caberia assim à arte “fraturar a unidade do dado e a evidência do visível, para desenhar *uma nova topografia do possível*”. (RANCIÈRE, 2004, p. 59, grifo nosso). A arte não seria assim política pelas mensagens que transmite sobre a “ordem do mundo”, pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais; mas sim pela maneira “como *divide o tempo e ocupa o espaço*” (RANCIÈRE, 2004, p. 50, grifo nosso).

Rancière caracteriza o espaço do dissenso recorrendo às “Cartas sobre a educação estética do homem”, de Friedrich Schiller (1990). Na “partilha do sensível” teríamos uma suspensão análoga ao do jogo entre o “impulso sensível” e o “impulso formal”, em Schiller. Nessas comunidades teríamos, em outros termos, uma atividade com finalidade interna, que se caracterizaria por uma dupla suspensão: tanto a suspensão do poder cognitivo que determina, nos termos das *Críticas* de Kant, os dados sensíveis segundo as categorias do entendimento; quanto uma suspensão correspondente dos dados sensíveis, de uma sensibilidade que impõe seus objetos, isto é, sua “passividade sensível” (SCHILLER, 1990,

p. 76). Rancière toma, assim, a “ação recíproca entre os impulsos, em que a eficácia de cada um ao mesmo tempo funda e limita a do outro; em que cada um encontra sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo” (SCHILLER, 1990, p. 77), como um estado de suspensão de todas as relações de dominação. Esse “grau zero das faculdades”, em Schiller (SCHILLER, 1990, p. 110), que corresponde à esfera lúdica, na qual o homem estaria momentaneamente livre de toda determinação, ou seja, estaria em um estado de absoluta “determinabilidade”, é mobilizado por Rancière (2005) para caracterizar a “partilha do sensível” – o estado de conflito situado, segundo o autor, na origem da política – da qual poderia resultar “novas configurações do sensível”.

Pode-se indagar, ainda, se seria possível produzir no campo das artes uma experiência de comunidade na qual os participantes viveriam a partilha do sensível, nesse sentido tão radical, porque material, de “distribuição de lugares e disposições, de quem toma parte e de quem não tem parte naquilo que é comum”, suspendendo toda forma de hierarquia ou poder (RANCIÈRE, 2004, p. 65). No entanto, se as tentativas dos artistas de “desenhar esteticamente as figuras de comunidades” – na expressão de Rancière (2005, p. 52) – ficarem restritas aos profissionais do *metiér* ou ao público *habitué* no sistema das artes, elas não adquirirão a força política almejada. É preciso examinar, em outros termos, se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos em muitas manifestações artísticas atuais, não são experiências de “novas formas de vida” resultantes do “dever anônimo” (*outros espaços*), mas sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia, um espaço polido e desdramatizado, um simulacro da dita sociabilidade real, fundada na imprevisibilidade e no conflito. (RANCIÈRE, 2004, p. 92).

Destaque-se de todo modo, a ousadia do pensamento de Rancière (2004), no plano filosófico, em afirmar que a estética não é um discurso neutro sobre a arte, mas um regime histórico de identificação da arte. Ousadia maior, pois ele não oculta que a filosofia origina-se com uma pergunta política sobre a vida comum: Como se configura a vida comum?; Como a ordem do mundo é pré-inscrita na configuração do dizível e do visível? O que significa dizer que, para Rancière, estética e

política são indissociáveis, ou seja, que a estética, desde o século 18, não é política por acidente, mas na sua essência.

Findo o Projeto moderno, diversos artistas verificaram que não se tratava mais de imaginar utopias, de desenhar como haveria de ser a sociedade do futuro, mas de habitar de outro modo, ainda que apenas por certo tempo, a realidade existente; para tanto criaram espaços laboratoriais, de gestação de novas modalidades de se viver junto – heterotopias ou comunidades, nos termos da crítica – em oposição às formas filialistas ou identitárias da sociabilidade vigente. São diferentes concepções de espaço de convívio, de difícil figuração, haja vista que não podem ser identificados ao espaço vazio como forma abstrata, ou ao espaço público enquanto via ou praça no sentido do urbanismo moderno. Essas tentativas, recorrentes desde os anos 1990, de embaralhar arte e vida pela inscrição de *outros espaços* no cotidiano vivido, operam também – para além da experiência vivida pelos participantes – como *imagens* de alternativas à realidade existente; ou seja, como índices de “alteridades possíveis” (BOURRIAUD, 2009a).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- ANDRADE, O. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas, v.6).
- BARTHES, R. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977–1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. In: LAGNADO, L. (Org.). *27ª Bienal de São Paulo*: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- _____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Pós-produção*: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELIGNY, F. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1, 2015.
- DERRIDA, J. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial/UNESP, 1998.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964–74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- _____. “Outros espaços”. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, S. *História de uma neurose infantil; O homem dos lobos; Além do princípio do prazer e outros textos (1917–1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JACQUES, P. (Org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *A carta de Atenas*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- LIPOVETSKI, G; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LUCRECIO. Da natureza. In: EPICURO, Lucrecio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).
- MENDES, M. *Esquivas, criação e planos de existência: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas em Fernand Deligny*. 2017. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- OBRIST, H. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- _____. *Don't Stop*. New York/Berlin: Sternberg, 2006a.
- OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. In: _____. FIGUEIREDO, L.; PAPE, L. SALOMÃO, W. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- PELBART, P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2013.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. O dissenso. In: NOVAES, A (Org.). *A Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 367–382.
- SAFATLE, V. É racional parar de dialogar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2017.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

PARA QUE POETAS NA *VITA ACTIVA*? UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA IMPORTÂNCIA DA POESIA NA OBRA DE HANNAH ARENDT

Daiane Eccel

Hannah Arendt, que se auto definia como uma pensadora da política, tem em seus escritos políticos aquilo que a tornou mais conhecida e mais controversa entre seus leitores e comentadores. No entanto, não somente sua pura argumentação em termos de política chama a atenção de quem lê suas obras, mas também uma espécie de força criativa presente nelas. Uma força que desafia a lógica analítica e envolve seus leitores com frases de efeito cheias de significado e um tipo de retórica rara entre muitos intelectuais. Há um visível impulso em direção à beleza literária em seu pensamento e em seus escritos, a ponto de comprometê-los em termos de precisão analítica e definição conceitual. Tal impulso não surge à toa, mas antes é resultado do apreço da autora pela força que as palavras trazem junto de si e pela importância conferida à beleza de uma obra.

Desde muito jovem, como é conhecido por todos os seus biografos, Arendt aprecia intensamente aquilo que *esteticamente* lhe compraz. Isso fica evidente quando nos deparamos com seu apreço pelo aprendizado da língua e dos poemas gregos decorados e recitados por

ela, seu interesse por filologia, a leitura de clássicos da literatura mundial como Shakespeare e Dostoiévski, a não menos importante lição de Heidegger, provavelmente já influenciado por Hölderlin, de que filosofia e poesia trilham o mesmo caminho. Diferente do que muitos possam pensar, não se trata apenas de mera erudição, já que um erudito pode tornar técnico todo seu processo de formação. Para Arendt, trata-se de algo que é bem expresso por Irmela von der Lühe em seu texto sobre os poemas arendtianos¹: “*to learn by heart*” ou “*apprendre par coeur*” (LÜHE, 2015, p. 87), ou seja, aquilo que tem um efeito sobre o coração, sobre as emoções e sentimentos de quem aprende. Poesia e literatura exercem um efeito visivelmente emotivo, formativo, construtivo e criativo sobre nossa autora e isso não somente em nível intelectual, mas na própria relação que ela desenvolveu com o mundo e em seus escritos sobre ele. As palavras de Rolf Hochhuth (HOCHHUTH *apud* LÜHE, 2015, p. 87) não parecem mentir: há uma “força poética” nas obras de Arendt e isso tem a ver com o fato de que “ela era plenamente uma literata”.

Se os textos de Arendt apresentam particularidades literárias que despertam em seus leitores um certo prazer estético, há um outro elemento importante que aparece em sua fala na ocasião de recebimento do prêmio Lessing em 1959, na cidade de Hamburgo e não é exclusivo deste texto, já que sinais claros desta ideia também estão presentes em algumas páginas de *A vida do espírito*. Nestas ocasiões, Arendt trata do fato de amarmos o mundo *com* ou *por meio de* um “senso de beleza” ou um “gosto estético” (ARENDR, 2003). Isso confere à estética em seu sentido mais antigo e lato, ou seja, o fato de sentirmos por meio das sensações, um lugar privilegiado no pensamento de Arendt, pois há uma estreita ligação entre este senso estético e o sentimento que nutrimos *pelo mundo*. Estética, beleza e mundo ocupam a mesma frase, o que significa dizer, entre outras coisas que não somente há uma força literária, poética e estética nos escritos e pensamentos de Arendt, como também afirmar que tal força é formadora e constitutiva *para o mundo* e exerce, neste sentido, um papel político.

¹ Em 2015 é publicada a coletânea de poemas redigidos pela própria Arendt sob o título *Ich selbe, ich auch tanze*. Irmela von der Lühe é responsável pela introdução deles.

É possível encontrar essa força formadora em seus escritos por meio de dois caminhos: o primeiro deles consiste na análise de determinados elementos presentes nos três escritos norteadores da obra de Arendt – *As origens do totalitarismo*, *A condição humana* (2010) e *A vida do espírito* (2009)²; a segunda se dá por meio da análise de textos secundários da autora como a biografia escrita por ela a respeito da judia alemã Rahel Varnhagen (ARENDDT, 1994) e dois escritos publicados depois de sua morte ainda não traduzidos ao português. Um deles reúne suas considerações sobre poetas e literatos, como comentários escritos junto de seu primeiro marido, Günter Anders à *Elegia de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, por exemplo, entre outras considerações de Arendt (ARENDDT, 2007). O outro traz as próprias poesias da autora escritas ao longo da vida (ARENDDT, 2015).

Sem que se faça um grande esforço analítico com relação a esta bibliografia, notam-se dois aspectos fundamentais: a) se Arendt é uma literata, seu foco estético não se encontra exatamente nas artes plásticas em si, como é o caso de quadros ou esculturas, por exemplo, mas antes na literatura e na poesia e em tudo o que pode, de alguma forma, ser uma extensão desses dois âmbitos, como é o caso do teatro e da música, por exemplo; b) outro aspecto fundamental é consequência do primeiro: de todas as formas de escrita ou de fala, há duas que parecem impactar Hannah Arendt e exercem uma peculiar força sobre sua obra, a saber, a narrativa e a poesia. Ambas as formas literárias aparecem de duas maneiras em seus trabalhos. Arendt trata filosoficamente da importância do poeta para o mundo e também enxerga na narrativa um caminho de conservação e de reflexão acerca dos acontecimentos que nos cercam. Narradores, bardos, poetas e historiadores rememoram o ocorrido e estabelecem a permanência dos efêmeros acontecimentos do mundo

² Usamos o termo “obras norteadoras” porque parece haver uma certa ligação intrínseca entre esses três livros. O segundo, *A condição humana* é, em alguma medida, um tipo de resposta que surge pelas perguntas colocadas em *Origens. A vida do espírito*, por sua vez, na medida em que trata das três atividades espirituais, a saber, o pensar, o querer e o julgar, ocupa-se da dimensão oposta àquela que fora tratada em *A condição humana*, ou seja, as atividades da *vita activa*. Ainda no rol das obras norteadoras, poderíamos acrescentar outras duas que tratam de conceitos fundamentais para o *framework* da autora: os ensaios presentes em *Entre o passado e o futuro*, pois as considerações sobre o rompimento com a tradição são, de alguma forma, advindas da ruptura totalitária, bem como sua obra sobre Eichmann que fundou uma nova agenda de pesquisa e cunhou o famigerado conceito de banalidade do mal. Para as questões relativas a uma estética presente em Arendt, porém, ocuparemos-nos ao menos inicialmente das três obras supracitadas.

constantemente apagados pelo tempo. Neste sentido, o discurso fúnebre de Péricles trazido à letra e imortalizado por Tucídides e o testemunho narrativo das vítimas do Holocausto têm significativa importância para ela. O poeta, por sua vez, também é aquele que “canta” o mundo no sentido mais amplo e, na medida em que há mundo e homens que o fazem, há potencialmente algo a ser cantado por nós (ARENDDT, 2003, p. 28). Para além do tratamento filosófico que a autora confere a estes dois tipos de estilos literários, ela mesma faz as vezes de narradora, contadora de estórias e poetisa. Isso se faz claro com relação à sua própria vida, já que a autora registrava suas lembranças. Além disso, inúmeras cartas escritas por Arendt nos anos da sua formação registram acontecimentos, redes de relação e elementos formativos deste período, como a profícua troca intelectual com os amigos, por exemplo. A extensa troca epistolar entre Arendt e seus amigos e mesmo seus desafetos são uma forma de testemunho e de fazer história. Isso se torna evidente tanto quando acompanhamos seu *affaire* com Martin Heidegger nos anos finais da década de vinte, bem como quando nos deparamos com as poucas e hostis correspondências trocadas com Theodor W. Adorno acerca do espólio que Walter Benjamin, amigo em comum, teria deixado sob a responsabilidade de Arendt. Se na esfera privada nossa autora lançou mão das cartas, na esfera pública levou suas reflexões e breve testemunho sobre a notícia a respeito das fábricas de morte nos campos de extermínio por meio de entrevistas televisionadas ou gravadas para programas de rádio³. Se antes dos acontecimentos nos campos de concentração a autora já havia percebido que a palavra – tanto falada quanto escrita – tinha algum tipo de função catalisadora, depois dos regimes totalitários isso tornou-se ainda mais visível e ela mesma exerceu este papel. Arendt parecia estar constantemente convencida pelas palavras de Isak Dinesen, escritora dinamarquesa: “todas as mágoas são suportáveis se as colocamos em uma estória [story] ou contamos uma estória sobre elas” (DINESEN apud ARENDT, 2010, p. 219).

Não somente a narração já fazia parte do *metiér* de Arendt enquanto jovem, mas as poesias. Elas compunham também o cenário

³ Um exemplo é a famosa entrevista dada a Günther Gaus (ARENDDT, 2005).

arendtiano desde seu período de juventude e se intensificaram depois do seu ingresso na universidade e do seu relacionamento com Martin Heidegger. Os poemas de Arendt estão longe de atingirem o teor da métrica perfeita e da riqueza de vocabulário dos grandes mestres da poesia alemã, mas eles são, sem dúvida, um dos meios privilegiados pelo qual a autora se relacionava com o mundo. A elaboração dos próprios poemas teve início em sua adolescência, pausas intermitentes até a idade adulta e, na década de cinquenta, quando se deu sua primeira visita à Alemanha depois de sua imigração para os Estados Unidos, Arendt retoma a produção poética – o que coincide também com o reencontro com Martin Heidegger e novamente uma intensa troca epistolar.

Para além das especulações acerca do *affaire* entre ambos – elemento que nos interessa pouco ou quase nada – importa observar como Arendt encontrou na escrita de seu professor em Marburg uma abertura privilegiada para a poesia, já que um pensar poético estava presente em seu *modus operandi*. Isso também é revelado na troca de cartas entre ambos, pois Heidegger frequentemente enviava poemas à Arendt. No entanto, não só em Heidegger Arendt encontrou este pensar poético, mas também na de amizade construída no período em que viveu na Europa e no Novo Mundo. No primeiro caso, Walter Benjamin ocupa o topo da lista e no segundo, nomes como Wystan Auden, Randall Jarrell fazem o papel dos amigos poetas de nossa autora.

O leitor que está habituado somente com os escritos “puramente” políticos de Arendt – se é que possível chamá-los assim e, portanto, conhece apenas uma parte de obra -, é tomado de estranhamento quando se depara com a ideia de Arendt ilustrada em seu *Diário filosófico* (ARENDR, 2011), no qual ela afirma que é dos poetas que nos cabe esperar a verdade, mas nunca dos filósofos, já que deles só esperamos aquilo que é pensado. O fato é que sempre houve para Arendt um pensar poético e não uma separação entre aquilo que é pensado do que é poetizado. A poesia é um caminho privilegiado de relação com o mundo justamente porque ela é a que está mais perto do pensamento, como fica evidente em *A condição humana*. Como observa Irmela Von Der Lühe (2015), Arendt encontra tanto na poesia quanto no pensamento, algo

que os liga diretamente ao mundo: a palavra, a materialidade dela— elemento que não está presente em toda e em qualquer obra de arte, como é o caso da maioria das artes plásticas, por exemplo. A palavra pensada, falada, cantada e, por fim, escrita e lida é aquilo que nos traz diretamente ao mundo e medeia nossa relação com ele.

PARA QUE POETAS NA *VITA ACTIVA*?

Antes de tentarmos responder à pergunta que, em parte, tomamos emprestada de Heidegger, mas para a qual há uma clara resposta em Arendt, importa notar o motivo pelo qual o produto do poeta, ou seja, a poesia – aquilo que é derivado diretamente da *poiesis*, ocupa um estatuto privilegiado entre todas as demais obras de arte, segundo a argumentação desta autora. A obra de arte, em sua acepção mais *lata*, vem ao mundo por meio da reificação ou da coisificação, compõe o mundo e nele permanece. Não é mero pensamento porque não permanece apenas no âmbito da consciência, mas diferente disso, toma uma forma e materializa-se. Arendt parece seguir o caminho traçado por Aristóteles e seu conceito de *poiesis*, ou seja, a arte de fazer algo, de fazer uma obra de arte. A obra de arte em sua acepção mais clássica passa por um processo de fabricação: o artífice domina determinada técnica (plástica ou não), estabelece o *modus operandi* do trabalho por meio de sua manufatura específica, já que a obra já se encontra previamente esboçada no plano do artesão e ele, enfim, a executa. Deste modo, compete-nos reforçar o fato de que a obra de arte não é pensamento – embora seja diretamente um fruto dele e, tampouco, pode ser considerada ação. Não é pensamento na medida em que ela é exteriorizada e ordenada de acordo com os preceitos da arte e justamente ganha visibilidade a partir dos preceitos e formas pré-estabelecidas. É, no entanto, fruto do pensamento porque somente nós, humanos, produzimos arte que, por sua vez, extrapola qualquer nível de necessidade humana básica. A obra de arte é externa e está ausente de qualquer carência ou necessidade humana imediata. Por isso Arendt afirma que a fonte da obra de arte deriva diretamente das “capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, carências, necessidades” (ARENDDT, 2010, p. 210).

Todos estes atributos do *animal laborans* são não mundanos, eles estão no mundo em função de suas características meramente biológicas – assim como estão também todos os demais animais, mas não fazem o mundo e nem necessariamente permanecem nele. As capacidades do homem, próprias do *homo faber* e do homem de ação – mas nunca do *animal laborans*, constituem o mundo e conferem permanência a ele. A obra de arte e sua completa inutilidade é o que compõe o mundo e permanece nele de forma mais nobre e duradoura.

Por outro lado, em função do caráter pré-planejado que toda arte exige⁴, é impossível caracterizá-la como ação⁵. Além disso, Arendt parece restringir a obra de arte à produção de um só, o *homo faber*, e por isso, no momento da sua fabricação, ela não é fruto da pluralidade humana. Neste sentido, é interessante notar que, por mais que exista uma constante demanda moderna a favor de uma certa politização da arte, Arendt a inclui em uma espécie de patamar pré-político, ou seja, no âmbito do fazer/produzir (*herstellen*). Se há um sentido de político na obra de arte, ele é diferente daquele que normalmente lhe é atribuído, ou seja, de que a obra de arte seria um instrumento político e teria como fim a conscientização sobre determinado problema. O único sentido político da obra de arte é compor o mundo, permanecer nele, conferindo a ele próprio um caráter de imperecibilidade.

Apesar de tais especulações da parte de Hannah Arendt, não há uma investigação exímia de qualquer obra ou tampouco qualquer texto no qual ela trata da questão da obra de arte de forma sistemática, assim como também não há uma definição do que a autora entende por obra de arte⁶. Arendt não é uma crítica da arte e não tem uma agenda estética como alguns de seus contemporâneos, como Adorno, por exem-

⁴ Importa ter em mente algumas artes como é o caso do teatro, por exemplo. Se levarmos em consideração a concepção do teatro clássico, logo nos virá à mente que ele é regido pelo roteiro, ou seja, há uma história pré-estabelecida que ordena diálogos, cenários, elementos espaço-temporais. Neste sentido *strictu*, não seria possível pensar o teatro como forma de ação, por exemplo. Exatamente o mesmo acontece com coreografias - que normalmente pressupõem passos pré-ensaiados, bem como a execução de uma música. Outras formas de arte como a poesia, também exigem o respeito à métricas pré-estabelecidas.

⁵ Seguindo os parâmetros da ação estabelecidos por Arendt.

⁶ Neste sentido, compartilhamos da posição de Cecilia Sjöholm (2015), que em seu livro *Doing Aesthetics with Arendt - How to See Things* afirma que, embora haja elementos estéticos no pensamento de Arendt, não há uma estética própria presente em sua obra.

plo. Neste sentido, em função do tipo de formação cultural e acadêmica experienciada por ela, bem como por meio de alguns sinais que a autora deixa em seus textos, cabe-nos deduzir que por obra de arte são entendidas artes-plásticas duradouras⁷ e *musiké*⁸ (narrativas, poesias, música).

As obras de arte, embora sejam também coisas, ou seja, adere-m à categoria de *res*, como tudo aquilo produzido pelo *homo faber*, parecem não passar mesmo de um mero processo de fabricação pelo qual passam todos os demais objetos não perecíveis que formam nosso mundo, como uma cadeira ou um sapato, por exemplo. Amante das metáforas, Arendt faz uso de um dos poemas de Rainer Maria Rilke, *Magie*, publicado postumamente e recebido de Martin Heidegger ainda no início da década de cinquenta, para expressar a “transfiguração” e não a simples transformação que acomete os demais objetos. Conforme Arendt: “[...] é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinza, fosse invertido de modo que até o pó pudesse se irromper em chamas”⁹. No entanto, há de se notar que de todas as obras de arte que conferem um caráter de permanência ao mundo, a poesia ocupa um lugar mais privilegiado nos escritos de Arendt. Ela compõe o mundo e é uma *coisa*, como tudo aquilo produzido pelo artífice o é, no entanto, “dentre as obras de arte a que menos é uma coisa é um poema” (2010, p. 212) e se encontra mais longe do mundo porque está mais perto do homem. É evidente que a afirmação soa paradoxal. A separação entre homem e mundo, sobretudo quando desejamos enfatizar o caráter de *amor mundi* no pensamento de Hannah Arendt, pode soar estranha e desejamos fazê-lo justamente por meio da poesia e da literatura – mas importa

⁷ Seria interessante notar que esculturas não duradouras – como as que são feitas com gelo a fim de despertar as pessoas para o problema do aquecimento global, não entrariam, em princípio, na lista de Arendt justamente por ferir o princípio daquilo que a autora entende como caráter essencial da obra de arte, a saber, a durabilidade e permanência no mundo. A fotografia de tais esculturas, feita por um fotógrafo artista, no entanto, imortalizaria tal obra de arte e lhe conferiria um caráter de permanência ao mundo. Mas o que valeria como obra de arte, neste caso, é a própria foto e não a escultura em si. Aqui também é válido uma reflexão acerca da aceitação contemporânea da performance como arte.

⁸ Arendt não faz uso do termo grego *musiké*. No entanto, optamos por ele em função da sua abrangência. Ao contrário do que possa parecer, o termo não se restringe somente à música, mas a tudo aquilo que se refira à palavra falada como narrativa, biografia, músicas, poema e poesia.

⁹ De acordo com a nota 39 de *A condição humana*, na qual Arendt cita o poema de Rilke no original em língua alemã.

notar que o caráter privilegiado da poesia reside justamente neste paradoxo, ou seja, é ela mesma uma forma de o homem estar no mundo, ela é uma forma de se relacionar com o mundo na medida em que está muito próxima ao pensamento (mais próxima do que as demais obras de arte) que é invisível ao mundo. O fato de a poesia ser “menos coisa”, ou menos *res* deve-se à comparação com os demais objetos de mundo e mesmo com os demais objetos de arte: como ela permanece mais perto do pensamento – que sempre está fora do mundo, embora se relacione com ele de alguma forma – ela é menos reificada. O *eidós* de uma poesia é sempre menos reificado do que a de um quadro ou de uma escultura, por exemplo – embora seja sempre um *eidós*, uma forma externa reificada. Embora ela seja sempre menos mundana, ela está sempre no mundo, trazida pela inspiração e determinada técnica poética. A poesia se encontra no limiar entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. Salutar para enfatizar esse caráter do poético é o fato de Arendt incluir a poesia no rol das atividades da vida ativa em sua *A condição humana*, enquanto trata exaustivamente das metáforas – um dos principais elementos do poético – em sua *Vida do espírito*, justamente ao refletir sobre o pensar. Segundo nossas considerações, este aspecto cambiante e inconstante do poético contribui para atestar o quão frágeis e tênues podem ser os limites entre os dois tipos de vida quando a mediadora é a própria poesia. Por outro lado, se o pensamento se encontra completamente no âmbito da *vita contemplativa*, o poetizar, curiosamente, é uma atividade, ou seja, está presente na *vita activa* e seu impulso inicial é sempre o pensamento, a poesia chega ao mundo em ritmo e forma de metáforas. As metáforas são, por sua vez, uma maneira de externalização de um pensamento, já que um puro pensar, sem qualquer acesso a imagens ou a figuras é, para Arendt, difícil de ser concebido. O pensar é, em última instância, sempre figurado por imagens ou metáforas e a poesia é, por sua vez, a forma mais nobre através da qual isso se manifesta. Neste sentido, é precisa a afirmação de Sebastian Hefti ao comentar as considerações de Arendt sobre a poesia: “é a metáfora que liga o pensar e os poetas” (HEFTI, 2005, p. 132).

Fundamental é notar que a poesia – enquanto elemento da *musiké* – ainda guarda um aspecto que as obras de arte que se realizam

apenas no âmbito do aparecer (como uma pintura ou uma escultura, por exemplo), não possuem: trata-se de sua forma verbal e de como a palavra é um meio privilegiado de comunicação no mundo. Se todas as obras de arte são dotadas de uma linguagem específica, a poesia – quiçá mais em sua concepção antiga clássica e menos moderna – tem como fundamento a oralidade. Arendt nota que, como é conhecido de todos, os poetas aedos e rapsodos compunham parte essencial da *Paideia* grega na medida em que, inspirados pelas musas e quase em estado de transe, recitavam as poesias e formavam os homens. Não é à toa que as musas eram filhas da deusa *Mnemosyne* e relatavam os feitos de homens e deuses pela poesia fazendo com que a memória dos feitos permanecesse no mundo mesmo depois que tanto o poeta, como Homero, por exemplo, quanto os autores dos feitos, como Aquiles e Heitor em Tróia, deixassem este mundo. Não há dúvida que a fala se configura como uma espécie de lugar privilegiado para Arendt e isso se torna evidente por meio de suas referências à ideia aristotélica de *zoon lógon*, o animal falante e o fato de a esfera pública se realizar sempre no âmbito da ação e *do discurso*. Para além disso, não é de menor importância o fato de Arendt ter apontado para a língua materna quando questionada por Günter Gaus, em entrevista na década de sessenta, sobre o elemento que “permanece” com ela mesmo depois de ter deixado a Alemanha (ARENDR, 2005). Certamente não se trata aqui de que a língua alemã tem uma importância especial para um alemão – mas antes, trata-se daquilo que medeia a existência de Arendt no mundo, já que ela participa do mundo por meio da fala, conforme seu discurso sobre Lessing:

Tudo o que não possa se converter em objeto de discurso – o realmente sublime, o realmente horrível ou o misterioso – pode encontrar uma voz humana com a qual ressoe no mundo, mas não é exatamente humano. Humanizamos o que ocorre no mundo e em nós mesmos apenas ao falar disso, e no curso da fala aprendemos a ser humanos (ARENDR, 2003, p. 31).

Nota-se que de todas as fontes artísticas, a poesia é, para Arendt, aquela que está mais diretamente ligada à linguagem e não somente a linguagem escrita, mas pronunciada, falada, cantada e recitada, já que

um poema só encontra plenitude na medida em que é recitado, pois assim, materializa-se por completo, toma sua plena forma e vai ao mundo. Ele é reificado. Aquele que trabalha na poesia, o poeta, exerce um papel de responsabilidade com a língua, com a linguagem, ou na feliz expressão de Pierre Pachet: “o poeta faz vigília sobre a linguagem” (PACHET, 2007, p. 66), na medida em que cunha as palavras e as traz ao mundo em forma de poesia. Se os gregos estavam corretos em atribuir um caráter divino ao poeta, certamente esse caráter não se dá apenas pelo fato de ele guardar uma relação próxima com aquilo que é divino, mas sobretudo em cumprir bem seu papel de revelar tal divino ao mundo. É justamente neste ponto que se encontra um paradoxo: o poeta é sempre um fazedor de coisas, já que ele reifica a poesia, reifica o divino. Ele é, no final das contas, um *homo faber* e nada mais do que isso, na medida em que ele fabrica algo que compõe o mundo, o faz segundo algum modelo e trabalha sozinho. Não obstante este caráter irreversível de fazedor de coisas, ele nunca será um *mero homo faber*, já que seu produto final não é em seu todo comparável a uma cadeira, a um sapato ou à construção de uma casa – produtos não perecíveis que feitos a partir de matérias-primas do mundo, retornam a ele em forma de produto com valor de troca. Os produtos finais que resultam do processo de fabricação do *homo faber* sempre possuem algum tipo de finalidade útil. É nisso que o poeta, mesmo estando na categoria do fazedor de coisas, distingue-se do *homo faber* em sua acepção mais clássica – seu produto é inútil sob o ponto de vista das finalidades práticas. Talvez influenciada por Aristóteles, Arendt dê um crédito a mais aos poetas quando comparados ao puro *homo faber*, afinal, também para ela parece mais nobre aquilo cuja funcionalidade prática é simplesmente dispensável – exatamente como é o caso da poesia.

Se, por um lado, não calçamos um poema com um sapato, não nos sentamos sobre ele porque ele não nos serve de cadeira e não o habitamos (ao menos não no sentido literal) porque ele não possui as quatro paredes características de uma casa, ele possui uma importante função – mesmo que ela não seja, necessariamente, prática: a de cantar o mundo e preservar os feitos dos homens de ação para a posteridade. Não cumpre essa função, no entanto, aquele que o faz de forma puramente

objetiva e altamente comprometido com o caráter de veracidade factual dos acontecimentos, papel que parece caber ao historiador, mas o faz aquele que canta os feitos de forma bela e pela beleza dos seus cantos, permanece no mundo. Se é que nos é permitido atribuir a isso algum tipo ou categoria funcional, é essa: embelezar o mundo por meio do registro dos feitos, como faziam os poetas e cantores bardos na Antiguidade ou mesmo como fazem os poetas modernos: registram, de maneira bela, a presença dos homens no mundo.

O fato de Arendt colocar os poetas no rol dos fazedores de coisas, parece apenas reproduzir de forma quase sistemática a categoria que lhes foi dada desde Aristóteles. Eles são artesãos que fabricam algo. No entanto, a sutileza do texto de Arendt quase “salva” a poesia do destino final prático e utilitário dos produtos duráveis e tal salvação se dá por duas vias: a inutilidade e a beleza. Por meio da obra de arte em geral e da poesia em particular, Arendt luta contra a reificação transformada apenas em objeto de uso e, na modernidade ainda transformada em mero objeto de consumo. A poesia não somente não possui valor de troca, como o sapato, a cadeira e a casa, como também importa-lhe, sobretudo, a forma como ela vem ao mundo, causando sentimentos de prazer ou desprazer, do belo ou do feio. No final das contas, nas breves linhas de *A condição humana* em que nossa autora discute as questões relativas à obra de arte, está implicitamente presente um conflito do qual Arendt claramente toma partido: a utilidade *versus* beleza. Isso se tornará ainda mais evidente na medida em que *A condição humana* traça uma ferrenha crítica a dois aspectos presentes na modernidade, a saber, a profunda valorização da mera praticidade das coisas que compõem o mundo e o seu crescente potencial de consumo. A poesia, embora não somente ela, assume as vezes daquilo que retira a carga utilitária que cerca o *homo faber* e seu entorno. É o *homo faber* e os seus produtos que são responsáveis por tornar o mundo uma espécie de “lar” para todos nós, mas este mundo e os objetos que o compõem podem ser facilmente transformados em coisas meramente utilitárias, já que não se trata apenas dos mecanismos biológicos de sobrevivência, como ocorre no nível do *animal laborans*, mas também não estamos no campo da ação e dos homens de ação. Neste sentido, o *homo faber* que produz objetos de forma planejada e na so-

lidão, quase como um demiurgo, pode ser também o *homo faber* artista – aquele que faz objetos de arte que embelezam o mundo e causam aos homens e mulheres que nele habitam um sentimento de prazer ou desprazer. Tal sentimento é, no mais das vezes, independente do seu caráter de utilidade e confere ao mundo um verdadeiro sentido de “sentir-se em casa” em meio ao belo ou ao feio. Por este motivo, não menos intrigante ao leitor são os comentários sobre a querela entre Platão e Protágoras traçados por Arendt ao tratar da problemática da utilidade dos objetos no/do mundo fabricados pelo *homo faber*: “Não precisamos escolher aqui entre Platão e Protágoras, ou decidir se o homem ou um deus deve ser a medida de todas as coisas; o que é certo é que a medida não pode ser nem as necessidades coativas da vida biológica e do trabalho, nem o instrumentalismo utilitário da fabricação e do uso” (ARENDDT, 2010, p. 217–18). Aí está resguardado o caráter privilegiado da obra da arte e, sobretudo da poesia, na obra de Arendt.

Do seu *Diário Filosófico* (ARENDDT, 2011) extraímos uma ideia bastante reveladora: os poetas e não os filósofos como fonte da verdade. O tema da verdade sempre rondou as preocupações da nossa autora e, em outro momento, Arendt (2005) afirmou, lembrando Lessing, que a verdade, ao menos em sua modalidade “metafísica”, pertenceria somente a Deus. Não sabemos exatamente qual é o tipo de verdade que devemos esperar dos poetas, mas certamente neles está resguardado um tipo de autoridade que não se encontra em ninguém mais, sobretudo em um mundo, como cita Pierre Pachet (2007) no qual a autoridade se encontra em crise depois da ruptura com a tradição, conforme o diagnóstico de Arendt. Hannah Arendt não parece ser tão pretenciosa quanto Hölderlin, com quem talvez teve contato via Heidegger, para quem o poeta tinha a tarefa de reestabelecer a unidade que estava presente na Grécia Antiga e que foi perdida pela cisão ocorrida na modernidade. Mas de toda forma, Arendt sugere ao leitor que sua querela com a filosofia platônica de *A República* continua. Ela nota que, desde Platão, os poetas eram acusados de mentirosos, ao passo que somente os filósofos seriam confiáveis, já que deles provinha a verdade. Isso certamente revela seu apreço com relação às questões relacionadas à *aisthesis*, aquela temida por Platão em *A República* e exaltada pela ex-aluna de Heidegger

nas primeiras páginas de *A vida do espírito*. As sensações causadas pela poesia não nos conduzem ao engano, mas à verdade – aquela que não é atingida pelos filósofos e deles não deveríamos esperá-la.

Para além de guardiões da verdade, os poetas fazem vigília sobre a memória do mundo e esse papel fica evidente não somente em *Condição Humana*, onde as considerações sobre poesia antecedem, não à toa, o capítulo sobre a ação, mas também na ocasião do recebimento do prêmio Lessing, com a conferência *Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing* (ARENDRT, 2003). Neste texto, a autora exalta Lessing como poeta e dramaturgo tomando-o em contraposição com os estóicos e Platão, pois diferente desses últimos, ele nunca teria se afastado do mundo. Diferente disso, por meio de seu conceito de amizade, permaneceu no mundo. Sua permanência nele parece ter a ver com sua própria atuação como poeta que, por ser responsável pela memória e recordação das coisas que ocorrem no mundo, conferem a ele e aos atos que nele se dão, um caráter de perenidade e permanência, não obstante a efemeridade das coisas em si e dele próprio. Isso é atestado por Arendt ao tratar do papel do herói trágico:

Tanto quanto seja possível algum “domínio” do passado, ele consiste em relatar o que aconteceu; mas essa narração, que molda a história, tampouco resolve qualquer problema e não alivia nenhum sofrimento; ela não domina nada de uma vez por todas. Ao invés disso, enquanto o sentido dos acontecimentos permanecer vivo – e esse sentido pode permanecer vivo por longuíssimos períodos de tempo – o “domínio do passado” pode assumir a forma da narração sempre repetida, o poeta, num sentido muito geral, e o historiador, num sentido muito específico, têm a tarefa de acionar esse processo narrativo e envolver-se nele (ARENDRT, 2003, p. 28).

Por meio daquilo que Arendt chama de “domínio do passado” – atributo tanto do historiador quanto do poeta, aquilo que pode ser constantemente esquecido, é sempre rememorado. A diferença entre o historiador e o poeta, na visão arendtiana, reside no *modus operandi* de cada um deles: o primeiro teria, em princípio, um compromisso maior com a verdade factual e um certo grau de imparcialidade – elemento que jamais cobraríamos de um poeta. No entanto, há em comum entre

ambos o fato deles “guardarem” o presente, que um dia tornar-se-á passado e o fazerem por meio da linguagem escrita ou falada. Como afirma Arendt:

[...] os homens que agem e falam necessitam da ajuda do *homo faber* em sua capacidade suprema, isto é, da ajuda do artista, dos poetas e historiadores, dos construtores de monumentos ou escritores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria (ARENDDT, 2010, p. 217).

No entanto, o poeta, ainda diferente do historiador, cria memória por meio das formas ritmadas do poema, que são facilmente lembradas, sem que seja necessário a consulta em qualquer livro, pois, “[...] sua ‘memorabilidade’ inevitavelmente determinará sua durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade” (ARENDDT, 2010, p. 212).

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Rahel Varhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Trad. Antônio Trânsito, Gernot Kludasch. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1994.
- _____. *Origens do totalitarismo*. Trad.: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Reflections on literature and culture*. Stanford/California: Stanford University Press, 2007.
- _____. *A vida do espírito: pensar, querer e julgar*. Trad. César A. de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Diário Filosófico*. Trad. Raúl Gabás. 2 ed. Barcelona: Herder, 2011.
- _____. *Ich selbst, auch ich tanze: die Gedichte*. München: Piper Verlag, 2015.

HEFTI, S. Zwischen Weltsprache. Denkbilder und Hannah Arendts Schreibwerkstatt. In: ARNOLD, H. L. (Org). *Text+Kritik: Hannah Arendt*. Munique: Et+K, 2005. p. 114–124.

LÜHE, I. Über Hannah Arendts Gedichte. In: ARENDT, Hannah. *Ich selbst, auch ich tanze: die Gedichte*. München: Piper Verlag, 2015. p. 87–112.

PACHET, P. Die Autorität der Dichter in einer Welt ohne Autorität. In: HEUER, W.; VON DER LÜHE, I. (Org). *Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. p. 62–69.

SJÖHOLM, C. *Doing aesthetics with Arendt: how to see things*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

MAPEANDO A POLISSEMIA DA IMAGEM: COISA, FORMA E EVENTO ENQUANTO MODOS DE SIGNIFICAÇÃO DA PLASTICIDADE E DA GRAFIA

Nazareno Eduardo de Almeida

É difícil imaginar que um conceito como *imagem artística* possa ser expresso através de uma tese precisa, fácil de formular e de compreender. Não é possível fazê-lo, e ninguém desejaria que o fosse. Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. (Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*)¹

1. SOBRE A POLISSEMIA DA IMAGEM E UMA PROPOSTA PARA MAPEÁ-LA

A noção de imagem é polissêmica. A princípio, porém, essa polissemia pode ser organizada a partir de dois campos de saber e um período histórico que a tornaram explícita: os campos da psicologia e da história, bem como o período histórico que chamamos de modernidade.

¹ TARKOVSKI, 1990, p. 122.

Tomemos em atenção, de modo sinóptico, como a polissemia da imagem emerge a partir desses dois campos e deste período histórico.

Do ponto de vista da psicologia, podemos falar inicialmente das imagens que são geradas no processo da percepção, ou seja, podemos falar das imagens visuais, acústicas, gustativas, táteis e olfativas, pois cada um de nossos cinco sentidos nos fornece imagens perceptivas.² Por conta disso, podemos falar também de imagens mnemônicas, uma vez que a memória se estende a cada um dos sentidos, organizando as imagens por eles fornecidas segundo diversos cortes temporais (de curto, médio e longo prazos). Podemos ainda falar de imagens sinestésicas, quando vários tipos de imagens se mesclam para formar um processo perceptivo complexo que envolve percepção e memória. A memória, ademais, organiza redes semânticas que congregam de diversos modos imagens sensíveis, esquemas imagéticos gerais e estruturas conceituais abstratas. Mas, dentre as nossas capacidades imagéticas mais evidentes, temos ainda a variegada gama de imagens produzidas pela imaginação, as quais vão desde a complementação projetiva de imagens perceptivas até a formação de imagens sem nenhum objeto correspondente na percepção ou na memória. A psicologia da imaginação, porém, ainda está em seus primórdios, talvez porque a imaginação seja ao mesmo tempo (mas não sob o mesmo aspecto) dependente e independente da percepção e da memória. Por fim, um campo especial da produção “espontânea” de imagens mentais é o sonho. Em todo e cada sonho, as imagens oníricas produzidas pela mente humana simulam, em um processo ainda hoje em parte misterioso, as imagens provenientes da percepção, da memória e da imaginação.

² Apesar da psicologia cognitiva recente ter se dedicado hegemonicamente às imagens visuais, tem crescido o interesse nas pesquisas pelas imagens geradas pelos outros quatro sentidos, bem como pela construção de imagens que envolvem mais de um deles. Um panorama das pesquisas destes outros tipos de imagens se encontra em LACEY; LAWSON, 2013. No campo da filosofia, esta concepção e uso amplos do conceito de imagem já se encontram na filosofia antiga quando observamos o uso e a teorização dos conceitos de *'fantasia'* ('imaginação') e *'fantasma'* ('imagem') em Platão, Aristóteles, mas especialmente nos epicuristas, estoicos e cétricos. Na filosofia recente, porém, esta aceção ampla do conceito de imagem só emerge novamente no trabalho de Peirce (através das noções de ícone e índice), mas sobretudo a partir do trabalho seminal de Bergson em seu *Matéria e memória*, publicado em 1896. Cf. BERGSON, 1999. Uma fusão criativa das obras de Bergson e Peirce para pensar a imagem cinematográfica foi feita por Deleuze em seus dois livros sobre o cinema. Cf. DELEUZE, 1985; DELEUZE, 2007.

Do ponto de vista da história, desde há milênios encontramos a evidência de que os seres humanos não se satisfizeram com as imagens que o mundo natural e sua própria constituição psicofísica lhes concedem, mas passaram a inscrever diversos tipos de imagens em seu mundo, imagens que se confundem com a própria fabricação de artefatos, tomados pela arqueologia como indícios decisivos para determinar a existência dos seres humanos nas épocas e lugares do passado. A imagem, neste sentido antropológico, é uma das constantes que caracterizam a existência das culturas humanas na história. Dentro do campo da história, consideramos a produção de imagens especialmente no campo da história das técnicas artísticas constituídas pelos seres humanos, técnicas que inscrevem nos artefatos mais do que sua função utilitária, marcando nestes artefatos um estilo que reflete um modo de conceber o mundo e o próprio lugar do ser humano dentro dele. No campo da história da arte constituída na modernidade, são sobretudo as imagens categorizadas dentro do que chamamos usualmente de 'artes plásticas' aquelas que contam como evidência desta produção de imagens que caracteriza o ser humano. A escultura, a cerâmica, a metalurgia, a joalheria, a tecelagem, o mobiliário, a decoração, a arquitetura, o urbanismo, o desenho, a pintura e a gravura são alguns dos nomes das diversas artes que refletem a história humana de criação de imagens em uma variedade de épocas e culturas.

Contudo, a problemática de uma história da produção de imagens vem à tona justamente no período histórico que chamamos de modernidade. Como época em que a produção, transmissão e consumo da imagem ganha o papel de um elemento constituinte das formas de vida, é justamente na modernidade que o problema da polissemia das imagens emerge de um modo sem precedentes na história humana. De um lado, pelo próprio advento dos campos de saber tipicamente modernos que têm nas imagens um de seus elementos fundamentais de estudo, a saber: a psicologia, a história fundada nos monumentos e documentos (e não mais apenas nas narrativas) e a história da arte. De outro, pela intensificação da constituição de imagens tanto como meio de produção de conhecimento, quanto como meio de expressão, comunicação e troca das sociedades modernas. Este último acontecimento, por sua vez, pode ser organizado em dois tipos de processos: de um lado, o advento dos

aparatos técnicos de produção da imagem como o telescópio, o microscópio, a imprensa, a fotografia, o cinema, a televisão e o computador, os quais multiplicaram exponencialmente a produção e a troca de imagens; de outro lado, juntamente com esses aparelhos, surgiram movimentos e manifestações artístico-culturais que desafiam a classificação das artes imagéticas simplesmente como artes plásticas e mesmo como artes em seu sentido estético tradicional.³

Para tentar dar conta desta mutação radical na produção, uso e recepção das imagens, ao lado da noção de artes plásticas surgiram as noções de artes visuais e artes gráficas. Embora sejam tentativas interessantes de categorizar as formas de produção imagética, tais denominações ainda permanecem flutuantes e vagas enquanto uma reflexão mais aprofundada e abrangente sobre a imagem não é feita. Assim como a denominação ‘artes plásticas’, as denominações mais recentes de ‘artes visuais’ e ‘artes gráficas’ padecem do anacronismo de uma lógica de categorização por gênero e espécie, a qual se mostra inadequada para pensar os objetos e processos culturais.

Quero sugerir que devemos pensar as imagens não a partir das possíveis categorias em que elas são ou pode ser classificadas, as quais não deixam de ser úteis, mas certamente devem ser tomadas apenas como expedientes metodológicos e não como tendo algum tipo de contrapartida ontológica fixa. Quero propor um modelo teórico que procura mapear a polissemia efetiva da produção e recepção das imagens através do que se pode chamar de modalidades de significação da imagem, modalidades entendidas como modos de significação da plasticidade que acompanha qualquer tipo de imagem produzida pelos seres humanos. Esse modo de consideração da imagem permite também estabelecer uma ponte entre as pesquisas psicológicas e as pesquisas históricas sobre a imagem, campos usualmente separados, embora algumas tentativas de unificá-los já tenham sido empreendidas.⁴ Nesta perspectiva de con-

³ Sobre o advento das diversas facetas da produção imagética na modernidade, veja-se ALLOA, 2015. Sobre o impacto e a diversidade da produção imagética dos diversos meios digitais recentes, veja-se PARENTE, 1999.

⁴ Dois trabalhos já clássicos que procuram integrar teorias e conceitos da psicologia com a análise das obras de arte são: ARHEIM, 1980 e GOMBRICH, 2007. Uma importante vertente que procura pensar a significação das imagens provém do método iconológico proposto na escola de historiadores da arte inspirados na obra de Aby Warburg. Uma apresentação da noção de significação das imagens dentro desta perspectiva se encontra em

sideração, as noções de ‘plástico’ e ‘gráfico’ podem ser ressignificadas de modo a pensarmos a imagem para além da visualidade e como um modo fundamental de relação dos seres humanos consigo mesmos, com os demais seres humanos e com o mundo natural e histórico em que habitam. Toda produção de imagens, neste modelo conceitual, é uma grafia, e toda imagem constituída pelo ser humano, qualquer que seja o material moldado, possui algum sentido de plasticidade.

Este modelo conceitual de compreensão dos modos de ser significante das imagens constitui uma exploração da semiótica delineada por Charles Sanders Peirce, especialmente através de sua classificação dos tipos mais gerais de signos em sua relação com seus referentes. A saber: os ícones, os índices e os símbolos. Todavia, dada a necessidade de brevidade, esse aparato terá de permanecer como um pano de fundo de minha performance conceitual.⁵ Acredito que isso não compromete a compreensão geral da proposta, uma vez que minha intenção é mais explorar possibilidades contidas na semiótica peirceana e não fazer sua exposição ou interpretação. Bastará dizer aqui que a semiótica de Peirce se apresenta, ao mesmo tempo, como uma teoria geral e como um horizonte metodológico radicalmente novo para analisar a significação em geral e, dentro desta, as possíveis significações das imagens. Muitas ve-

PANOFSKY, 2009. Um excelente trabalho ao mesmo tempo introdutório e de síntese sobre as várias dimensões da imagem visual e suas teorizações em diversas disciplinas se encontra em AUMONT, 2005.

⁵ A presente concepção das três modalidades de ser e de significação da imagem procura explorar certas potencialidades que se encontram na tripartição peirceana dos signos em ícones, índices e símbolos. De certo modo, a noção de imagem-coisa tem uma correlação de analogia com os ícones, uma vez que os ícones puros, para Peirce, são puras qualidades perceptivas a partir das quais podem se formar os outros tipos de ícones (as representações por semelhança, os diagramas e as metáforas). Em seguida, a noção de imagem-evento possui uma analogia com os índices, uma vez que estes são, em primeira instância, marcas de algum evento passado, presente ou mesmo futuro. Por fim, a noção de imagem-forma possui uma analogia com os símbolos, o modo de ser dos signos mais abstrato e mais universal. Como indicarei abaixo, a imagem-forma, especialmente aquela de ordem sonora e visual, sempre foi privilegiada em relação às outras duas modalidades de ser e de significação das imagens pelo fato de ser a mais abstrata e a mais “espiritualizada”. É interessante notar, por fim, que embora a semiótica de Peirce possua traços distintivos bastante peculiares quando contrastada com outras teorias da significação (em geral e das imagens), ela possui também um amplo potencial integrativo de conceitos fundamentais provenientes da fenomenologia, da hermenêutica, da filosofia analítica e do estruturalismo. Uma apresentação filosófica da semiótica de Peirce em diálogo com várias propostas da recente filosofia analítica da mente e da linguagem se encontra em SHORT, 2007. Um panorama das abordagens contemporâneas da imagem, tendo em conta sua relação com as pesquisas semióticas, encontra-se em SANTAELLA; NÖTH, 2005. Uma ampla e original análise semiótica das linguagens sonoras, visuais e verbais a partir da semiótica de Peirce se encontra em SANTAELLA, 2009. Para uma introdução filosófica à aplicação da semiótica de Peirce às artes visuais, veja-se JAPPY, 2013.

zes, rende-se maior homenagem a um pensador ao continuar e expandir sua obra do que ao comentá-la.

2 . SOBRE O SER DA IMAGEM E SEUS TRÊS MODOS DE SIGNIFICAÇÃO: COISA, FORMA E EVENTO

A variedade dos tipos de imagens torna praticamente impossível uma definição única. Podemos, todavia, apresentar uma caracterização analítica que é preenchida a seu modo em todas as imagens: *toda imagem é imagem de algo para alguém*. Por mais evidente que seja, tal caracterização nos conduz ao âmago complexo da polissemia do conceito de imagem. Primeiramente, toda imagem é imagem *de algo*. Neste trecho da caracterização, constatamos que toda imagem possui uma origem. O algo donde provém, do qual depende e ao qual remete só pode ser algo do mundo, podendo ser esse algo qualquer coisa, incluindo nós mesmos. Em segundo lugar, toda imagem é imagem *para alguém*. Nisto temos a destinação ou finalidade da imagem. Este destinatário somos nós mesmos, os seres humanos, esses seres de certo modo inclassificáveis.

Disto depreende-se que o ser da imagem é, simultaneamente, o ser ‘de algo’ e o ser ‘para alguém’. Sem estes dois polos não há imagem. Não existe alguma imagem que seja imagem de coisa nenhuma. Mas também não há imagem para ninguém. Toda imagem vive no intervalo entre algo e alguém, entre uma origem e uma destinatário. Destarte, a imagem vive no átimo de uma relação. No âmbito da imagem, não há nada fora da relação. Em termos recentes, podemos dizer que a relação instanciada em toda e cada imagem é uma relação interna, ou seja, é um tipo de relação em que a existência de cada um dos polos relacionados depende do outro polo. Sem algo, nada de imagem. Sem ninguém, tampouco há imagem.

O ser relacional da imagem descrito como o ser de algo para alguém indica também que toda imagem possui um sentido, um ser significativo. A imagem é sempre um signo na medida em que é sempre de algo para alguém. É desta estrutura relacional e significativa que podem haurir os três modos pelos quais as imagens significam para nós: como

coisa, como forma e como evento. Guardemo-nos, porém, de pensar que tais modos envolvam algum conteúdo fixo que pudesse ser classificado em alguma lista exaustiva de categorias. Com efeito, parece-me que podemos constituir um sem-número de classificações das imagens. Ademais, guardemo-nos de pensar que a imagem significa tal como as palavras. É essa comparação que pode pôr a perder o potencial dos três modos de significação antes mencionados. Dois equívocos clássicos na história da filosofia provêm de uma mesma fonte: supor que o ser significativo é uma propriedade unicamente ou primariamente pertencente à linguagem. Por conta desta suposição, ou se desconsidera totalmente a possibilidade de as imagens serem significantes, ou se tenta compreender a significação das imagens a partir da significação das palavras. Mas deixemos este problema e passemos ao esclarecimento sumário de como os três modos de significação das imagens podem emergir da caracterização acima exposta.

Pelo fato de toda imagem ser imagem de algo, toda imagem significa inicialmente como coisa.⁶ No âmbito mais imediato e real da imagem, na percepção, a imagem é imagem da coisa porque é a coisa da qual é imagem. Na percepção, o local onde primariamente vivem as imagens, não há algo além da imagem. A imagem da coisa percebida é a coisa percebida. Deixemos de lado qualquer noção de coisa-em-si que

⁶ Não devemos tomar a noção de coisa como sinônimo de objeto ou de realidade que estaria para além da aparência. O termo 'coisa', aqui, se vale do potencial conceitual inscrito em sua própria origem nas línguas românicas medievais, a noção ordinária de causa. A coisa é aquilo que causa, que provoca, que faz efeito. Nesta acepção, diferente do latim '*res*', a noção de coisa evoca, atavicamente, a noção grega de 'fato', expressa pelo termo '*pragma*', ou seja, 'o que age'. A imagem como coisa é causa na medida em que age, que faz efeito sobre as outras imagens e sobre nós. Tal noção se afasta propositalmente da noção de fenômeno como o que é efeito de superfície e sintoma da coisa tomada como sua causa. Se a imagem for considerada fenômeno (o que aparece), então deve remeter a outros fenômenos, e não a algo fora do fenomênico. Tal era o modo como os cétricos antigos entendiam a noção de fenômeno, que se negavam a pensar o inaparente como causa do aparente. O fenômeno, nesta acepção, conduz do aparente ao aparente; nunca, como queriam os estoicos e epicuristas (contra os quais polemizavam os cétricos), ao inaparente. A imagem como coisa (causa) é o que faz efeito e que remete a outras coisas que fazem efeito. Assim, a noção da imagem enquanto coisa está mais próxima da noção cétrica de fenômeno (o que aparece) como aquilo que se dá unicamente na relação entre algo e alguém, bem como do fenômeno como sempre sendo signo de algum outro fenômeno, nunca de algo que estaria por trás do que aparece. É importante lembrar, porém, que os cétricos se negavam a aceitar a noção de causa na acepção filosófica que ela havia adquirido na filosofia helenística, a saber, a noção de algo que estaria por trás e para além do fenômeno. A noção de causa, aqui, é tomada em sua acepção não filosófica, como aquilo que provoca algo em alguém, e não como uma condição meta-sensível de existência dos fenômenos sensíveis. Sobre a concepção cétrica de fenômeno e sua relação com a semiótica por eles desenvolvida (em oposição à semiótica estoica e epicurista), veja-se ALLEN, 2001, p. 87ss.

estivesse atrás do que aparece. Se abrimos caminho para o interior da coisa percebida, aquilo que encontramos é sempre novamente a imagem. Essa é a experiência que se pode ter, por exemplo, em um microscópio ou em um telescópio. A imagem nunca está separada da coisa de que é imagem. Assim, o primeiro modo pelo qual as imagens significam para nós é como coisas.

No outro extremo da caracterização está o fato de toda imagem ser imagem para alguém. Deste polo depreendemos que a imagem é sempre um evento, que a imagem tem uma duração, que ela marca um corte diferencial no contínuo espaço-temporal. Na medida em que alguém é atingido pela imagem, a imagem acontece, ela se inscreve neste alguém como elemento fundamental de sua experiência, de sua história. Mesmo as imagens mais duradouras, aquelas que parecem mais constantes, que passam praticamente despercebidas diante de outras imagens que flutuam uns poucos instantes diante de nós, mesmo essas imagens são eventos. Na realidade, como eventos para alguém, as imagens são mais processos do que coisas, são entidades que primariamente ocorrem e, somente a partir daí, podem ser entendidas como coisas que têm duração ou continuidade. Assim, a duração das imagens emerge de seu acontecimento. Não se deve pensar que o caráter eventual das imagens esteja em contradição com seu caráter de coisa, pois a noção de coisa, aqui, não equivale a algum tipo de noção de substância. As coisas são a proveniência das imagens, os eventos são a sua destinação. Contudo, uma vez fechado o circuito da relação, a imagem é sempre coisa e evento, é sempre imagem de algo para alguém, é sempre um processo que se cristaliza em uma duração de algum tipo.

Por fim, temos de falar do terceiro e mais enigmático modo de significação da imagem: a forma. Podemos começar caracterizando a forma por contraste com o modo pelo qual ela tem em geral sido pensada na tradição filosófica. A forma, nesta tradição, é considerada como a identidade de algo, aquilo que lhe confere a unidade de pertença a uma classe de entidades ou objetos. Como, porém, a imagem é sempre a coisa em processo, a ocorrência espaço-temporal de algo para alguém, sem que haja algo por trás ou para além da relação entre algo e alguém,

a forma, na imagem, é sua diferença. Como nos indica a teoria gestáltica da percepção, a forma somente emerge de um fundo. É interessante aqui reparar que a noção filosófica tradicional da forma costuma pensá-la como ‘ideia’. A descrição etimológica da palavra ‘ideia’ nos mostra porque a forma acaba por ser compreendida como a identidade de algo, pois ‘ideia’, em sua acepção etimológica precisa, significa ‘a forma/figura *sem fundo* do visto’, ou seja, a forma que algo possui, independentemente do fundo variável no qual aparece.⁷ A forma, na imagem concreta, na imagem que põe algo e alguém em relação, é sempre perspectivada, é sempre algo que aparece no horizonte de alguém. Quando a coisa ocorre para alguém ela é já sempre coisa que pertence a um mundo circundante. A forma, portanto, é o que diferencia a coisa de seu fundo no lapso de um processo temporal. Assim, se a coisa vive primordialmente no elemento do espaço e o evento no elemento do tempo, a forma é a diferenciação espaço-temporal de algo em relação ao seu fundo, em relação ao mundo do qual se destaca. A forma, como diferença espaço-temporal de uma coisa que acontece para alguém é a singularidade de algo, aquilo que a diferencia de tudo o mais.⁸ A identidade da forma é sempre um efeito posterior à diferença em relação ao fundo, um efeito posterior à singularidade da forma como imagem que se destaca dentro de um horizonte de eventos. É transcendendo a diferença de cada aparição singular da forma que reconhecemos “a mesma coisa”. Tanto Platão quanto Descartes, os dois pensadores fundamentais na história do conceito de ideia, pressentiram isso e ambos, cada qual ao seu modo, se preocuparam em diferenciar a ideia da imagem. Da noção platônica da forma como ideia, surgem as noções do universal e da substância, condições de identidade do ser, que o separam do aparecer. Da noção cartesiana da forma como

⁷ Etimologicamente, o termo grego ‘*idea*’ é a substantivação do aoristo 2 do verbo ‘*eidôloida*’, que significa tanto ‘ver’ quanto ‘saber’. O tempo aoristo, inexistente nas línguas vernáculas modernas, expressa justamente a noção do que não tem horizonte, do que carrega certo tipo de fixidez *quasi* atemporal, fixidez marcada justamente pelo termo ‘a-oristo’, ou seja, sem-fundo, sem-horizonte.

⁸ Sobre a singularidade da imagem, pensada no contexto da imagem cinematográfica, valem aqui as luminosas palavras de Andrei Tarkovski: “O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação direta com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais. O típico não se manifesta quando registramos a semelhança dos fenômenos e aquilo que eles têm de comum (como se costuma dizer), mas, sim, onde se percebe seu caráter distintivo. Poder-se-ia dizer que o geral ressalta o particular, depois se retrai e fica fora dos limites da reprodução visível. Pressupõe-se simplesmente que o geral é a subestrutura do fenômeno único.” (TARCOVSKI, 1990, p. 131).

ideia, surgem as noções de representação e de sujeito, condições de identidade do saber, que o separam do imaginar. Todavia, a forma, como modo de significação da imagem, não é nem ideia, nem representação, em suma, não é condição de identidade do ser ou do saber, mas condição de diferenciação da coisa que acontece na imagem enquanto relação entre algo e alguém, na relação instaurada pela e na imagem. A forma, destarte, indica a singularidade da relação imagética estabelecida entre a coisa donde provém e o evento para o qual está destinada.

3. A PRODUÇÃO IMAGÉTICA E A EXPLORAÇÃO DAS TRÊS MODALIDADES DA IMAGEM

Mas a derivação dos três modos de significação das imagens a partir da caracterização inicial da imagem em geral ainda não nos diz como esses modos são explorados pelas e nas produções imagéticas dos seres humanos. Contudo, o que falarei em seguida não toca em absoluto no problema sobre *o que* torna possível a multiplicidade de nossas produções imagéticas, ou seja, não tratarei a sinergia complexa entre ação e imaginação com vistas a produzir obras imagéticas. Portanto, tudo que se dirá abaixo apresenta apenas indicações muito gerais sobre *como* exploramos esses modos de significação da imagem em geral, inscrevendo-os em obras imagéticas, dentre as quais selecionamos algumas para compor o que chamamos de história da arte.

A constituição das imagens como coisas se confunde com a própria noção do ser humano como um animal que constrói artefatos, ou seja, do ser humano como *homo faber*. A visão tradicional da história da arte tende apenas a entender a produção da imagem-coisa sob a rubrica da escultura e da arquitetura.⁹ Entretanto, toda produção de instrumentos e utensílios constitui o escopo das artes que produzem imagens como coisas. A produção da imagem como coisa se associa fundamentalmente ao habitar, ao intervir e constituir objetos do cotidiano, cuja presença e utilização configura um estilo de vida. A desconsideração

⁹ Essa tendência tem sua origem na tentativa da estética clássica (que emerge a partir do final do século XVIII) de apresentar um sistema completo e hierárquico das belas-artes, sistema no qual várias técnicas de produção imagética ligadas à exploração da imagem-coisa são deixadas de lado.

da imagem como coisa manufaturada, como artefato de habitação e de uso, provém do privilégio de uma concepção intelectualista da imagem, do privilégio unilateral da imagem como forma visual e mimética que teria valor espiritual. Foi somente com o aprofundamento e ampliação da história e da antropologia que começamos a perceber como os artefatos de uso não são simplesmente funcionais, mas exprimem sub-repeticivamente em sua composição uma concepção de mundo e de vida. A produção dos artefatos segundo um desenho e um desígnio (aquilo que caracteriza o que atualmente chamamos de *design*) marca a hegemonia do aspecto de coisa que essas imagens adquirem. O privilégio dado à escultura e à arquitetura por parte da história da arte e da estética filosófica pode ser mais facilmente compreendido se entendemos que, dentre as técnicas de produção de imagens-coisa, estas incorporam de maneira mais intensa em sua materialidade a imagem-forma. Contudo, em cada instrumento e utensílio que marca a produção da imagem como coisa também estão inscritas as outras dimensões da imagem. Mesmo assim, a produção dos diversos tipos de coisas segundo um *design* indica a tendência humana de constituir para si um segundo mundo de coisas, um mundo de artefatos que mantém inscrito na materialidade dos objetos um estilo de vida e uma concepção de mundo, ou seja, que mantém em processo a materialidade das culturas e do modo como os indivíduos e grupos nelas se inserem e delas participam. Na cerâmica, na marcenaria, na metalurgia, na tecelagem, na joalheria e em diversas outras técnicas historicamente constituídas, os seres humanos instituem a arte de moldar a matéria e constituir coisas para seu uso e para seu prazer. Ao manipularem a matéria para dar-lhe a concretude funcional dos instrumentos e dos utensílios, os seres humanos transformam em objetos de cultura a materialidade das coisas que encontram no mundo natural, ou seja, transformam as imagens em coisas que significam seu modo de viver no mundo.

As artes que hegemonicamente exploram a imagem como forma têm sido aquelas tradicionalmente privilegiadas na tradição ocidental, pois nestas artes acontece uma transfiguração da materialidade e da funcionalidade dos artefatos em algo de ordem mais espiritual e contemplativa, o que faz com que as artes que produzem imagens-forma este-

jam primariamente relacionadas ao ouvido e sobretudo à visão. A razão disso se encontra na dificuldade de separar o aspecto formal dos aspectos de coisa e de evento nas imagens produzidas e destinadas aos demais sentidos. Por causa da própria constituição psicofísica do olfato, do paladar e do tato, as imagens e as possíveis produções imagéticas destinadas a estes sentidos não conseguem separar de modo claro e duradouro o aspecto da forma dos aspectos da coisa e do evento.¹⁰ É somente nas artes que produzem imagens destinadas à audição e sobretudo à visão que o elemento formal consegue ser separado do aspecto de coisa e do aspecto de evento que compõem a significação total das imagens. A forma para o tato, para o olfato e para o paladar está a tal ponto ligada ao contato direto com a coisa e com o momento de sua recepção que dificilmente pode se separar destes. Isso não apenas faz com que o aspecto formal não seja separável dos outros dois aspectos, mas também e sobretudo torna essas imagens demasiado fluidas e passageiras, o que contrasta diretamente com a consistência dada à forma nas artes visuais e sonoras.

Todavia, mesmo nas artes sonoras, nas quais o aspecto de coisa da imagem pode ser colocado em segundo plano, o aspecto eventual não o pode. As artes sonoras têm, na duração de sua ocorrência, um elemento fundamental da imagem que portam e produzem, a tal ponto que a forma inscrita na matéria sonora fique em segundo plano em função do momento de sua execução, tornando necessário recorrer à repetição para que esse elemento formal possa ser plenamente compreendido por quem repercute (escuta e/ou dança) a música. Se nas artes sonoras há a possibilidade maior de ênfase na forma, é somente por processos posteriores à fruição da obra sonora que a forma pode ser abstraída do caráter

¹⁰ Não temos notícia de alguma arte que consiga produzir obras imagéticas específicas para o tato por conta do caráter particular deste sentido, no qual coisa, forma e evento estão tão intimamente ligados ao ponto de ter sido considerado, por Demócrito, Epicuro e Aristóteles como o sentido mais básico e primordial de todos os seres vivos. Talvez seja somente na produção dos artefatos, na preocupação de construir os objetos de tal modo a serem funcionais para nossas tarefas e necessidades que encontremos uma preocupação formal nas obras imagéticas que se destinam ao tato. Nos termos recentes da engenharia, a ergonomia pode ser entendida como esta preocupação de tornar os artefatos mais adequados ao seu uso e manuseio tátil. No caso do olfato, temos as artes da perfumaria. As imagens odoríficas do perfume, porém, estão mais diretamente ligadas ao aspecto de evento do que ao aspecto formal e coisal da imagem olfativa. Interessantes considerações sobre a relação entre o perfume como obra de arte e o odor podem ser encontradas em ZANARDI, 2014. No caso do paladar, a arte da culinária, embora também esteja ligada ao aspecto visual (e por isso ao aspecto formal), para cumprir sua destinação, está relacionada mais propriamente aos aspectos da coisa e do evento.

eventual de sua fruição. Assim, embora as obras que produzem imagens acústicas contenham um elemento formal mais destacado do que nas produções imagéticas destinadas ao olfato, ao paladar e ao tato, o aspecto formal acaba por ser, na maioria dos casos, subordinado ao aspecto eventual da obra. Com isso, compreendemos que as artes que exploram de modo mais radical e hegemônico o caráter de forma da imagem são as artes primariamente destinadas ao olhar.

Apesar de toda imagem-forma produzida pelas artes visuais ser uma coisa por conta da materialidade de seu suporte e uma imagem-evento ao ser percebida em determinado tempo pelos seres humanos, a sua função precípua sempre teve algo daquilo que Benjamin chamou de valor de culto.¹¹ Enquanto a imagem-coisa pode viver no anonimato de seu uso e a imagem-evento pode viver na efemeridade de sua ocorrência, a imagem-forma só existe pela atenção contemplativa do que nela é figurado. Nisso também reside o privilégio clássico conferido ao olhar pela tradição intelectual do ocidente. A fruição visual da imagem-forma se encontra justamente no valor contemplativo inerente a esta. A inscrição da forma na matéria permite a transposição das imagens que interagem subjetivamente na relação percepção-memória-imaginação em um suporte intersubjetivo. A simulação da forma na escultura, na arquitetura, no desenho, na pintura e na gravura (entre outras ‘artes visuais’) exterioriza e torna consistente a vivência individual e passageira da imagem visual dada na percepção, na memória e na imaginação. Mas a exploração da forma na produção imagética das artes visuais intensifica o valor da memória e da imaginação ao diminuir o valor de uso e utilidade da imagem no presente perceptivo, na maioria das vezes subjugado às exigências da ação iminente. Na imagem hegemonicamente formal, a exigência funcional-corporal do artefato é parcial ou totalmente suspen-

¹¹ Walter Benjamin é um pensador fundamental para a investigação contemporânea dos sentidos da imagem. Em contraste com o valor de culto, Benjamin propõe que, com o advento moderno da fotografia e do cinema, este valor é deslocado para um segundo plano e sobreposto pelo valor de exibição. De todo modo, este par conceitual não é rígido e estanque, mas indica uma tensão sempre permanente entre duas dimensões da imagem, seja ela artística ou simplesmente um objeto social. Mesmo as imagens na época de sua reprodutibilidade e sua produção serial podem ainda ter algum tipo de singularidade, ou seja, um valor de culto, embora este tenda a se perder, dada o valor de consumo que está associado à falta de singularidade da imagem reproduzida em série. Sobre esta problemática e outras contidas no seminal trabalho sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, veja-se BENJAMIN et al., 2012.

sa em prol de um valor espiritual-contemplativo. Enquanto a imagem-coisa e a imagem-evento estão em uma relação direta com a dimensão sensório-motora dos indivíduos e grupos, a imagem-forma se coloca em uma relação direta com o olhar, retirando-o de seu processo ativo durante a percepção engajada na ação. Vale lembrar aqui o início da *Metafísica* de Aristóteles, onde tal compreensão da imagem-forma tem um dos seus momentos de explicitação mais emblemáticos na história do pensamento ocidental:

Todos os seres humanos, por natureza, desejam o saber (*eidenai*).¹² Sinal disso é o apreço pelos sentidos (*aisthêsêôs*), pois, à parte seu uso, apreciam-nos por si mesmos; e mais do que todos os outros <apreciam> aquilo que provém dos olhos (*ommatôn*). Pois não apenas em vista de agirmos, mas também quando nada intentamos fazer, preferimos o olhar (*horan*), por assim dizer, a todos os outros <sentidos>. E a causa disso está no fato da visão nos fazer conhecer (*gnoridzein*) mais do que os outros sentidos e nos revelar (*dêloi*) um maior número de diferenças (*diaforas*). (ARISTÓTELES, 1924/1997, I, 1, 980a 20–27, tradução direta do grego).

Para além de corroborar o aspecto diferencial da imagem-forma (especialmente em sua dimensão visual), Aristóteles indica o valor epistêmico implícito no olhar que não está premido pela exigência da ação. Essa suspensão que já se encontra na imagem-forma visual perceptiva é a base para entendermos o aspecto “simbólico” que a imagem-forma adquire nas obras imagéticas destinadas ao olhar. Mesmo sendo primariamente obra da mão e não do olho, a imagem que intensifica em si o aspecto formal se destina fundamentalmente ao olhar e contém em si um prazer primordialmente espiritual e contemplativo. A cristalização e separação da modalidade formal da imagem intensifica e explica o privilégio do olhar sobre os demais sentidos. Ao pairar entre a coisa donde provém e o alguém a quem se destina, a imagem-forma que se cristaliza na imagem destinada ao olhar permite compreender como se tornou possível um regime conceitual que perpassa todo saber ociden-

¹² É interessante notar que o verbo ‘*eidenai*’ (aqui na forma infinitiva do aoristo), que aqui tem um valor eminentemente epistêmico, tem uma relação direta com a experiência do olhar, sendo traduzível em muitos contextos arcaicos e não-filosóficos como ‘ver’. É interessante notar também que o termo preferido de Platão e Aristóteles para falar da forma é justamente ‘*eidos*’, o qual é uma forma substantiva proveniente do mesmo verbo.

tal (quer seja esse saber filosófico, científico, técnico ou artístico), bem como torna compreensível a indiscutida identificação da plasticidade com as artes visuais.

Por fim, tomemos as artes que moldam a imagem como evento. Este modo da plasticidade é talvez o mais complexo e o mais difícil de ser evidenciado nas produções imagéticas humanas, pois ao se fundar no ser para alguém da imagem, espalha-se por toda a gama das artes. Para simplificar sua exposição no presente contexto, tomarei inicialmente as evidências de sua manifestação nas artes visuais, de modo a explicitar como a noção de evento está intimamente relacionada com a produção imagética que explora a modalidade formal das imagens. Contudo, é importante lembrar que a forma, para causar seu efeito, pode prescindir do tempo, como é o caso da pintura abstrata ou da ornamentação arquitetônica, na qual os arabescos talvez constituam a mais desenvolvida manifestação. Apesar disso, o elemento eventual se mistura com o elemento formal desde os mais antigos registros das artes visuais.

Se, a título de metonímia, tomamos a fotografia como arte visual que pode operar, de maneira para nós surpreendente, um corte instantâneo no fluxo espaço-temporal, inscrevendo-o na imagem, podemos dizer que o ímpeto fotográfico de registrar o instante se encontra em diversos momentos das imagens-forma desde a pré-história.¹³ É o caso das pinturas nas cavernas que figuram o ato da caça ou os processos da colheita. Nas pinturas egípcias encontradas em murais de templos e tumbas, bem como em papiros, vemos cenas que figuram os atos cotidianos mais simples, como a colheita da uva e a produção do vinho, a caça e a pesca, a ceifa do trigo, dentre vários outros eventos da vida comum. Mas é sobretudo nas esculturas, relevos, mosaicos e pinturas dos gregos e romanos que percebemos de modo mais evidente este ímpeto fotográfico de apreender um instantâneo da vida cotidiana ou da vida imaginária dos mitos. Após um interlúdio medieval, onde predomina a figuração icônico-simbólica do atemporal, é no Renascimento que

¹³ Um belo e instigante trabalho (que se vale das noções de ícone e índices retiradas da semiótica de Peirce) sobre as origens do ato fotográfico desde a antiguidade até o século XVIII, bem como sobre os vários sentidos possíveis da fotografia em relação com outras artes plásticas (como o cinema, a pintura e a escultura) desde seu advento no século XIX até os tempos recentes se encontra em DUBOIS, 2004.

ressurge este ímpeto fotográfico nas artes visuais, justamente quando nasce o mundo moderno e o humano é recolocado como tema central da arte. A partir dos afrescos de Giotto, a figuração formal do evento ganha cada vez mais força, e o espírito fotográfico de registrar o instante nas artes plásticas chegará a tornar inevitável o advento da fotografia no século XIX, advento que conduz a produção das imagens a um novo patamar no qual já nos encontramos cotidianamente instalados. Nestes exemplares da imagem-forma pertencentes a diversas épocas, o ímpeto fotográfico que se inscreve nas produções imagéticas destinadas ao olhar revela-se simultaneamente como imagem-evento, pois figura ou simula na imagem algum corte no ritmo temporal.

Se a imagem-coisa pode viver no anonimato do uso e do convívio e a imagem-forma pode figurar o meramente abstrato, inscrevendo na matéria a forma hierática de uma visão destemporalizada, a imagem-evento, nas artes visuais, sempre e necessariamente figura algo marcado pelo tempo, carregando a marca da presença humana no mundo. A passagem do tempo, para a imagem-coisa e para a imagem-forma pode ser atravessada, transcendida, esquecida pela presença da coisa e pela aparição da forma. Diferentemente, a imagem-evento é a inscrição do tempo na materialidade de uma coisa e de uma forma. Como evento, a imagem retorna à sua própria origem, à própria temporalidade humana que gera a ânsia de inscrever a imagem na matéria e torná-la monumento e documento de um modo de vida. Na imagem-evento, a coisa e a forma ganham a fisionomia de uma data, ainda que imaginária. A imagem como evento carrega consigo a marca do tempo de modo explícito.

Na imagem-evento, a própria imagem, como extensão do espírito humano lembra-se como marca do tempo no espaço humano da cultura. Por isso, embora a celebração da imagem-evento tenha sido materializada na fotografia e no cinema, este modo de ser da imagem pode viver na consistência material da imagem-coisa (como nos revela a ornamentação dos utensílios com cenas sagradas ou profanas) ou na persistência superficial da imagem-forma (como nos mostram as pinturas em que episódios mitológicos ou histórico-cotidianos são inscritos). A imagem-evento simula e celebra, quer na coisa, quer na forma, o ser

histórico que é a marca geral do humano no mundo, esse ser histórico que começamos a marcar justamente quando o humano se expande na inscrição das imagens que configuram os artefatos humanos.

Como celebração do tempo, porém, a imagem-evento se inscreve sobretudo nas artes mais tipicamente corporais que emergem da encenação ritual do mito, ou seja, na dança, no canto, na música e no teatro. Nestas artes, a imagem-evento se materializa do modo mais pleno na própria execução da obra. Elas são as artes onde a imagem-evento se realiza de modo mais direto, mais puro, pois a forma e a coisa só são elementos secundário da execução. É pela imagem-evento que compreendemos como a plasticidade se expande para além da visualidade e alcança a plasticidade das imagens de outros sentidos.

4. SOBRE O CARÁTER PLÁSTICO E GRÁFICO DAS OBRAS IMAGÉTICAS

O que essas descrições propositalmente amplas e vagas nos indicam é justamente que, em alguma medida, toda imagem produzida pelo humano é coisa, forma ou evento, mas que suas técnicas, seus suportes e suas intenções inscrevem de modo hegemônico um destes aspectos na obra imagética. Dados estes três aspectos, podemos ver em cada imagem cada um deles, embora as obras imagéticas das artes plásticas que percorrem o caminho da pré-história até o século XIX tendam a conter sempre mais um destes aspectos do que outros. É no mundo moderno, esse mundo idólatra por princípio, que as produções imagéticas tendem a mesclar, de modo caleidoscópico, essas três dimensões significantes da imagem. O cinema, a instalação, a performance, a vídeo-arte, a bio-arte, a info-arte, a body-arte, a land-arte, a dança contemporânea, entre várias outras formas recentes da arte, são formas híbridas que mesclam as três modalidades da imagem de modo a torná-las praticamente indiscerníveis.

Os modos de significação da imagem nos apresentam suas condições de sentido, as condições que conferem às imagens o seu ser significante. Tal como as modalidades de ser (necessário, possível, impossível e contingente) se sobrepõem às categorias de ser e sobre elas espalham

seus efeitos, assim também os modos de significação da imagem se sobrepõem e espalham seus efeitos em todos os tipos de imagens. Coisa, forma e evento são modos de ser significante da imagem em geral, vindo a ser, por isso, os modos de ser da plasticidade, do moldar a matéria para dela fazer obra imagética, reflexo da polissemia que emana do espírito encarnado, o espírito que, pela sinergia dos sentidos e pelos malabarismos da mão, torna-se pulsão de *inscrever* a imagem antes apenas individual no mundo comum da história material dos costumes, dos documentos e dos monumentos.

Se a noção de ‘artes plásticas’ já não dá conta dos modos de ser e de significar das produções imagéticas mais recentes, a noção de plasticidade, devidamente esclarecida e pensada, tem ainda um enorme potencial conceitual para pensarmos diversos aspectos de nosso ímpeto arcaico de pôr o mundo em obra nas imagens, tornando essas imagens do mundo documentos e monumentos que testemunham a busca de sentido para a vida humana no mundo.

Esse potencial, liberado de sua acepção mais clássica e comum, se estende a toda produção artística na medida em que tal produção é sempre um ato ou processo de moldar imagens, as quais não são apenas visuais, mas também táteis, gustativas, auditivas e olfativas. Perfumes, músicas, comidas são também modos de moldar imagens, possuem também sua própria plasticidade. Neste sentido, a noção de plasticidade, em seus modos de significação, nos permite ultrapassar a restrição da estética clássica ao olhar e ao ouvido. Além disso, pensar a plasticidade para além das categorias tradicionais das “belas-artes” permite perscrutar a plasticidade de artes que tradicionalmente são colocadas em segundo plano por conta das divisões clássicas entre as artes, tais como a decoração, o design, a cenografia, a coreografia, a dança contemporânea, entre várias outras. Isso é possível se abandonamos a tendência milenar que procura encaixar as obras de arte em gêneros e espécies. A plasticidade torna-se, assim pensada, uma modalidade do ser artístico humano e não a exclusividade de um grupo de artes.

De modo análogo, se a noção de ‘artes gráficas’ tende a se circunscrever às obras imagéticas visuais, as noções de grafo e de grafia

podem nos ajudar a pensar o ato de inscrever na matéria as imagens. Em um sentido que não poderei esclarecer aqui, toda produção de imagens, ou seja, todo exercício da plasticidade é um ato gráfico, um ato de inscrever grafos no mundo individual e comum da cultura. O ato de grafar, de inscrever imagens moldando a matéria e dando-lhe a marca de uma experiência humana não se restringe às chamadas artes gráficas. O pôr o mundo em obra como imagem, tornando a imagem plasmada parte do mundo vivido e vivente da cultura pode bem ser um modo de pensar uma dimensão de nossa relação conosco, com os demais seres humanos e com o mundo natural e histórico que habitamos. A escrita, como símbolo mais evidente da grafia, torna-se uma metonímia simbólica de nosso ímpeto de tornar a imagem parte do mundo comum.¹⁴ Assim como Aristóteles chamava o intelecto (*nous*) uma forma de formas em analogia com a mão como instrumento de instrumentos (ARISTÓTELES, 1956, III, 8, 432a 1–3), podemos dizer que a escrita é uma imagem de imagens, tal como a mão grafia no mundo as imagens do mundo humano. Contudo, lá onde encontramos a marca da mão na plasticidade da imagem, mesmo onde não encontramos o assombro da escrita, também encontramos os grafos da humanidade e podemos “lê-los” em sua polissemia. Na imagem moldada pela habilidade plástica da mão vemos a grafia do pensamento que se faz história como coisa, como forma e como evento. Toda imagem humana é gráfica e plástica na medida em que requer o “pensamento manualizado”, forma manifestamente ativa do pensamento que se inscreve na matéria para moldar a imagem dando-lhe sentido, insuflando-a de espírito. A polissemia da imagem vive na variedade das obras que, pelo ato gráfico do pensamento manualizado, exploram a dimensão coisal, formal e eventual da plasticidade que já se encontra na percepção, na memória, na imaginação e no sonho.

Muito antes de os físicos precisarem da noção de plasma para falar de um quarto estado da matéria, o humano já fazia um uso secreto desta noção ao inscrever na matéria as imagens do pensamento. Toda obra humana, enquanto objeto material da cultura, já é uma fusão “plastrográfica” da experiência de mundo. A escrita é apenas o fruto tardio da

¹⁴ Em um trabalho anterior, procurei mostrar, de um ponto de vista semiótico, as relações entre a literatura como escrita e as artes plásticas. Cf. DE ALMEIDA, 2007, esp. p. 273-323.

capacidade gráfica e plástica que marca a existência humana na terra. Muito antes da filosofia atual postular uma mente incorporada e estendida, a produção e recepção das imagens já mostrava que a mão e a matéria são o limite móvel do pensamento humano. A produção de sentido para a vida humana no mundo passa necessariamente pela arte plástica e gráfica do pensamento, a arte de se tornar uma “segunda natureza” nas imagens produzidas por nós.

REFERÊNCIAS

ALLEN, J. *Inference from signs: ancient debates about the nature of evidence*. Oxford: Clarendon, 2001.

ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARHEIM, R. *Arte e percepção visual*. Trad. Ivonne T. de Faria. São Paulo: Pioneira, 1980.

ARISTÓTELES. *Aristotle Metaphysics*. Edição David Ross. Clarendon: Oxford, 1924/1997. 2v.

_____. *Aristotelis De anima*. Edição David Ross. Clarendon: Oxford, 1956.

AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela S. Abreu, Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2005.

BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DE ALMEIDA, N. E. *Insignuações: ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Oficinas de Arte/Bernúncia, 2007.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo: cinema II*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JAPPY, T. *Introduction to peircean visual semiotics*. Londres: Bloomsbury, 2013.

- LACEY, S.; LAWSON, R. (Ed.). *Multisensory imagery*. Nova Iorque/Dordrecht: Springer, 2013.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese, Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PARENTE, A. (Org.) *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SHORT, T. L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ZANARDI, O. J. *O perfume em sua possibilidade de ser uma obra de arte*. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

PARTE IV
ESTÉTICA ALEMÁ

O ESTÉTICO ENTRE NATURALISMO E RELIGIÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O *SENSUS COMMUNIS* EM KANT E TOMÁS DE AQUINO

Arthur Grupillo

Em O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant (GRUPILLO, 2016), reforço, segundo meu entendimento, problemas e objeções que outros intérpretes de certa forma já apontaram, de muitas maneiras, na tentativa de Kant de prover o conceito de *sensus communis* de uma dedução transcendental (GUYER, 1997; MACMILLAN, 1985). Ainda terei oportunidade, neste texto, de mencionar brevemente essas objeções. Deixei, contudo, intocadas naquele manual introdutório algumas suspeitas de solução que só depois procurei desenvolver. Apresentei-as, pela primeira vez, em Recife, durante o colóquio Fronteiras da Estética, com o título A ovelha não foge porque o lobo não é belo, mas porque é seu inimigo natural: os fracassos de Kant e as fronteiras entre o estético e o metafísico-religioso. Posteriormente, em Belo Horizonte, fui questionado, após a mesma

apresentação, se eu não estaria fazendo uma leitura “naturalista” do *sensus communis*, o que me trouxe ao título do presente texto.

Preciso lembrar que ele é homônimo de um importante livro de Jürgen Habermas, com a diferença do subtítulo, claro. Isto porque, ao responder que não era meu objetivo fazer uma leitura naturalista do *sensus communis* cheguei à seguinte afirmação, de chofre: “creio ser plenamente possível, até desejável, pensar o estético *entre naturalismo e religião*”. Imediatamente, fui interpelado pela professora Giorgia Cecchinato com um sincero protesto mais ou menos assim: “Só que entre naturalismo e religião tem Kant!” Pois bem, suponho que o título do livro de Habermas tem este mesmíssimo sentido. De algo que se coloca *entre*, no meio, evitando os extremos, tanto do naturalismo quanto da religião. Propositamente, escolhi este título porque quero acreditar ser possível uma outra leitura desta expressão. A de um caminho entre o naturalismo e a religião, um *percurso* que vai do naturalismo até a religião. O estético coloca-se exatamente não no meio, mas *ao longo* deste percurso, isto é, necessita de pressupostos “naturalistas”, num sentido específico, tanto quanto metafísico-religiosos, para alcançar “explicação”.

Tal necessidade se justifica apenas se ficar verificado que realmente há falhas na tentativa de Kant de, colocando-se no meio, encontrar lugar, ali, também para o estético. Eu acredito que ele falhou, mas que suas falhas são, além disso, bastante instrutivas a esse respeito. Haveria, contudo, maneiras de reparar os equívocos de Kant, mediante o questionamento destes questionamentos, e sobretudo mediante argumentação moral. Isto também outros intérpretes perceberam (ALLISON, 2001). Mas, mesmo que esses reparos sejam possíveis, eu gostaria ainda de ser intransigente para interpor argumentos pelos quais creio que esta solução desvia o olhar do que realmente está em questão. Dividirei, portanto, o texto em três partes: 1) minhas objeções contra Kant e uma proposta de solução; 2) as objeções contra essas objeções, sobretudo levantadas pela professora Giorgia e sua proposta de solução; 3) minhas últimas objeções, com o objetivo de examinar, além disso, quais são – e por que foram relativamente escassos – os argumentos contra uma possível ousada proposta de solução, que eu reconheço

arriscada. Aqui, surge por fim uma objeção dupla que parece ameaçar ambas as leituras, minha e de Giorgia, e que eu acredito ser o único e verdadeiro “inimigo” da reflexão estética.

1

Muito do que me desculpo por não poder explicar aqui pode ser lido mais detalhadamente no pequeno volume introdutório sobre a estética de Kant e, principalmente, no texto que deu origem ao presente debate (GRUPILLO, 2017). Apenas preciso dizer, sob o risco de argumentar fora de contexto, que divido minhas objeções a Kant em dois tipos. O primeiro se limita a apontar problemas formais, que não são desimportantes. Se refere às duas tentativas da *Crítica da Faculdade do Juízo*, tanto no §21 quanto no §38, de oferecer uma dedução transcendental ao conceito de *sensus communis*, e assim provar a possibilidade real, e não apenas lógica, de uma universalidade subjetiva. A possibilidade lógica é provada quando, ainda na Analítica do Belo, Kant mostra não ser contraditória a ideia de um juízo de gosto puro, isto é, sem sensação nem conceito. Mas a possibilidade real precisa ser provada por um argumento transcendental, quando, ao vincular a pretensão de universalidade *proferida* em um tal juízo à pressuposição de um *sentido comum* a todos os homens, Kant procura mostrar que este conceito é condição de possibilidade da comunicabilidade do conhecimento ou do sentimento de convicção que necessariamente o acompanha. As provas são falhas porque, no argumento, nada garante que a comunicabilidade universal do conhecimento ou do sentimento de convicção advém do sentido comum como condição subjetiva necessária. Esta teria de ser uma condição suficiente, pois o conhecimento é produto de pelo menos duas classes de condições: as subjetivas e as objetivas. E não é possível saber se a comunicabilidade não procede exclusivamente das últimas, conforme Kant (2001) acreditava ainda na *Crítica da Razão Pura*, nem do conjunto de ambas as condições, e sim apenas das primeiras. Assim, a prova não serve, pois, para funda-

mento da universalidade subjetiva do gosto, é preciso que se prove que a comunicabilidade universal do conhecimento é produto apenas de suas condições subjetivas, o que não é necessário.

O segundo tipo de objeções é não só mais relevante do ponto de vista transcendental, e não apenas lógico, como traz à tona o mesmo aspecto em diferentes problemas. Este segundo tipo de abordagem visa mostrar que a argumentação de Kant é principalmente *circular*. Mas, ao contrário do primeiro tipo de objeção, que levaria simplesmente ao abandono da possibilidade da universalidade do gosto, conseqüentemente ao ceticismo estético, o segundo tipo procura *perscrutar* o porquê de a argumentação de Kant não ser possível ou apenas ser “possível” de modo circular. Com isso, em vez de simplesmente abandonar a reflexão sobre a universalidade do belo, fica mais evidente *a natureza do princípio* que Kant tentou provar e não conseguiu, e isto pode ser bastante instrutivo. Podemos apontar no texto kantiano pelo menos duas circularidades.

Kant pensa que há um emprego correto para o termo “belo” na linguagem. Isto é, não seria correto proferir um juízo sobre a beleza de algo e não querer, ao mesmo tempo, que outros concordem. Diz ele: “[...] esta reivindicação de validade universal pertence tão essencialmente a um juízo pelo qual declaramos algo *belo*, que sem pensar essa universalidade ninguém teria ideia de usar essa expressão” (KANT, 1995, p. 58; KU, AA 05: 22)¹. Kant aproveita esse fato (contingente) da linguagem comum na sua tentativa de construir uma prova (necessária) sobre a legitimidade ou realidade objetiva do emprego de certos conceitos. Mas o que aconteceria se o conceito que tiver de ser legitimado for exatamente aquele que apoia a legitimidade do uso filosófico de fatos linguísticos?

No caso do conceito “belo”, está implícita a pretensão de universalidade para todo outro, portanto está implícito um sentido comum. O sentido comum é, para Kant, o sentido para o belo, isto é, um sentido para a convicção em geral e, em particular, para a convicção sem provas,

¹ Para as citações do texto kantiano, estamos oferecendo tanto a referência da tradução em português, de Valerio Rohden e Antônio Marques, quanto da edição da Academia, frequentemente utilizada, com a qual a tradução foi sempre cotejada. Assim, KU, AA 05: 22, por exemplo, significa *Kritik der Urteilskraft*, volume 05 das *Kants Werke*, página 22. As referências completas se encontram no final deste texto.

em suma, para a universalidade sem conceito. Kant precisa, contudo, provar a legitimidade da pressuposição de um sentido comum, mas não pode fazê-lo apenas com silogismos. A novidade revolucionária da filosofia transcendental em relação à metafísica dogmática é que ela parte de certos princípios materiais que estabelecem o termo médio com a *objetividade da experiência*. Esses princípios materiais, que não são uma prova, mas permitem que uma prova não flutue no vazio lógico, se apoiam num sentimento de convicção (KANT, 2006). Assim, para provar o direito à universalidade do belo (em outras palavras, a pressuposição da existência de um sentido comum) Kant recorre, como em outras partes de sua obra, a distinções comuns que fazemos na linguagem, como a que liga normalmente o belo à universalidade (em outras palavras, a que pressupõe um sentido comum). Portanto, para provar o direito à pressuposição da existência de um sentido comum, Kant pressupõe a existência de um sentido comum. A circularidade é manifesta quando o filósofo, cedendo a determinado caráter do conceito que quer provar, faz migrar a universalidade da pretensão para o próprio conteúdo semântico do juízo: “Portanto, não é o prazer, mas a validade universal deste prazer, que é percebida como ligada no ânimo ao simplesajuizamento de um objeto” (KANT, 1995, p. 135; KU, AA 05: 150).

À segunda circularidade eu gostaria de chamar o “problema da subsunção”. Consciente dele, Kant o menciona em três momentos da CFJ: um em que parece não o tomar como demasiado importante, outro em que parece pressentir que ele pode minar toda a teoria almejada, e um terceiro em que tenta lhe dar uma resposta definitiva, mas que permanece oscilante. Tudo reside no fato de que aquele que julga algo belo não *postula*, mas *imputa* a validade para todo outro. Ou seja, ele conta com uma voz universal, um sentimento de convicção, uma universalidade que é *sentida* antes que legitimada. Daí um certo desnível entre aquele que julga algo belo e o filósofo transcendental. O primeiro não sabe, mas sente que pode pretender universalidade. Mas então ele não sabe que é possível a um juízo de gosto ser puro. E ele não sabe, portanto, qual regra deveria seguir para afastar-se da comoção e da particularidade. O filósofo transcendental julga sabê-la, embora ela seja uma norma “indeterminada”, e parece defender que, sensivelmente, aquele

que julga algo belo o “sabe”, exatamente porque sente que se afastou de toda comoção e particularidade. Mas como posso saber se não imiscuí no meu juízo de gosto nenhuma comoção ou atrativo, e também nenhum conceito? Não sei, eu apenas o *sinto*.

Em nota de rodapé ao §38, Kant afirma que há basicamente duas condições para reivindicar assentimento em um juízo de gosto: 1) que *haja* um sentido comum e 2) que eu faça do meu juízo um *exemplo* do sentido comum. A primeira condição sofre da circularidade já apontada. A segunda gera uma segunda circularidade, pois como posso saber que “apliquei” a regra corretamente, se a regra só tem validade *exemplar*, isto é, se ela só aparece, e mesmo assim de modo indeterminado, no momento em que é aplicada? Antes que eu *sinta* que posso pretender universalidade com meu juízo de gosto, não existe para mim qualquer regra que deva ser aplicada. Somente depois de aplicá-la, suponho então que deve haver uma regra, embora eu não saiba determinar qual (apliquei), justamente pelo fato de que ela só aparece como “pressuposto” de algo que eu sinto. Kant, porém, insiste em que, se foi cometido algum erro na aplicação deste princípio da faculdade de julgar, a autorização geral da regra não é suprimida. Qual regra? Até que eu a aplique corretamente, não saberei do que estou falando. Visto deste ângulo, o conceito de uma “universalidade subjetiva” já é, de antemão, circular. Talvez não possa ser legitimado ou provado, mas também não posso dizer que cada qual não compreende ou sinta tal universalidade, quando julga algo belo, pois é subjetiva. Anteriormente, no § 22 da CFJ, Kant parecia realmente preocupado com este detalhe. Mas, de volta ao §38, além da nota de rodapé mencionada, adiciona sobre isso uma “Observação”, na qual coloca *pari passu* os dois pesos. De um lado, o fundamento de determinação do juízo de gosto apenas “pode ser sentido” e a subsunção, por isso, “facilmente pode enganar”. De outro, “[...] com isso não se tira nada da legitimidade” (KANT, 1995, p. 137; KU, AA 05: 152). Mas a legitimidade, aqui, *já* foi pretensamente sentida, pretensamente aplicada de forma correta, e não consegue, enquanto norma indeterminada, desvincular-se do próprio ato de aplicar e sentir.

Minha suspeita não é simplesmente que o sentido comum, essa “norma” sentida, e por isso indeterminada, não pode ser provado. De fato, acredito que sentimos e *imputamos*, como quer Kant, a universalidade, quando julgamos algo belo. Não à toa é uma universalidade “subjativa”. Minha suspeita é apenas que ele não pode ser provado por um argumento transcendental, baseado nas condições da objetividade do conhecimento ou da experiência possível. Mas ele pode ser uma espécie de *fato* da cognição. Algo requerido para a boa compreensão de uma variedade de aspectos do comportamento humano e animal, por exemplo. Ele deve ter, neste caso, uma dupla face: um fato da cognição que sabemos que temos e, ao mesmo tempo, cuja regra sabemos que não podemos explicitar ou determinar. Uma intelecção simultânea sobre o mundo e sobre nossa própria debilidade de intelecção, admitindo-se então que essa intelecção nos é meramente *provida* pela natureza. Foi o que sugeriu São Tomás de Aquino, quando se referiu ao mesmo conceito (*sensus communis*).

Na teoria do conhecimento de São Tomás, o *sensus communis* designa um dos chamados sentidos internos, ao lado da imaginação ou fantasia, da estimativa e da razão cogitativa. É requerido para síntese dos sensíveis próprios. Por exemplo, a cor é um sensível próprio da visão, enquanto o amargor é um sensível próprio do paladar. Mas, para que eu relacione o amarelo da bÍlis com o amargo *da mesma* bÍlis, é requerido um *sentido comum*, em oposição ao *sentido próprio*, como função dessa síntese (AQUINO, 2002; ARISTÓTELES, 2010). Mas a teoria dos sentidos internos de São Tomás não para por aí. Imaginação ou fantasia compõem sensíveis que não estejam dados imediatamente aos sentidos externos, o que é requerido para conservar o sensível na memória, por exemplo, quando um animal procura pelo alimento que não está presente diante de seus sentidos externos. Também operam transformando os sensíveis próprios que se adquirem pelos sentidos externos. Por fim, e mais do que isso, os sentidos internos são requeridos, por sua vez, à sensibilidade para as “intenções” na natureza (AQUINO, 2012). Aqui, as diferenças com Kant aparecem de modo paradigmático.

Sabemos que Kant rejeitou a finalidade como categoria de uma ciência da natureza, restringindo seu papel ao de uma “finalidade sem fim” no juízo estético e a uma aplicação simplesmente reflexiva no juízo teleológico. Isto porque, em sua perspectiva idealista, não pode se apoiar em nada mais se não na objetividade do conhecimento por conceitos determinados, isto é, pela lei geral da causalidade eficiente ou determinante. São Tomás, ao contrário, se apoia num conjunto complexo de observações da natureza e do psiquismo animal e humano, para o qual são requeridas certas potências, entre elas a sensibilidade de intenções na natureza. No caso dos animais, é a *vis aestimativa* que entrevê tais intenções, por exemplo, quando a ovelha foge do lobo “[...] não porque a sua cor ou sua forma não são belas, mas porque é seu inimigo natural.” (AQUINO, 2002, p. 432; 1ª q.78 a.4)². No caso dos homens, é a *vis cogitativa*, que opera por comparação. Neste caso, a sensibilidade para as intenções está relacionada inevitavelmente ao modo humano de conhecer, sempre com sua inteligência múltipla e imperfeita, por ser discursiva. Esta potência é mais abrangente e mais flexível no homem, pois os homens não fogem das mesmas coisas nem procuram sempre os mesmos alimentos. Por isso, a variedade do comportamento humano em relação a fins, suas ações e paixões, pode explicar porque há uma sensibilidade para as intenções na natureza e, *mesmo assim*, uma impossibilidade de traduzi-la inteiramente numa razão discursiva. Daí aquela *vis cogitativa*, no homem, ser também designada por São Tomás de “razão particular” [*ratio particularis*].

Essa flexibilidade, acreditamos, cuja falta impede a ovelha de relacionar-se à forma bela ou feia do lobo, é a mesma que permite ao homem ser um, por assim dizer, *animal estético*, que refere sempre o sentido comum à razão particular.³ Contudo, a razão discursiva é o único modo

² Com o intuito de facilitar ao leitor que possui outra edição da obra, oferecemos também a referência comumente utilizada das obras de Tomás de Aquino. Assim, 1ª q.78 a.4 significa: 1ª Parte, Questão 78, Artigo 4 da *Suma teológica*.

³ Como tentei esclarecer em outro texto (GRUPILLO, 2017), esta apropriação do pensamento de São Tomás para uma teoria estética requer um ajuste muito difícil em sua teoria. Pois o Belo (*pulchrum*) está relacionado a um “ver” metafísico dos transcendentais. É idêntico ao Bem, embora o bem se refira à razão final e o belo à razão formal (simetria, proporção, tamanho, etc.), no sentido de Aristóteles. Mas, com o auxílio da elaborada interpretação de Pierre Rousselot (1999), é completamente possível, e até desejável, observar como Tomás, com sua teoria do indivíduo, vai além de Aristóteles aqui. Com seu intelectualismo teológico, é possível pensar a razão final de *cada ente singular*, com proveito para o modo como as intenções entrevistas,

pelo qual a faculdade humana de conhecer se refere objetivamente *ao outro*. Por isso, o homem não é apenas parte do plano inteligível natural, mas também é inteligente, dentro de certos limites, no interior deste mesmo plano inteligível. Porém, à razão humana não é dado compreender inteiramente a unidade entre inteligente e inteligível, que requer um intelecto não múltiplo, não discursivo, mas um intelecto perfeito, isto é, divino. (AQUINO, 1990).

Pode parecer que assim se passa muito rapidamente dos aspectos de uma teoria do conhecimento sensível aos aspectos teológicos que completam essa mesma teoria. (TELLKAMP, 2012) A mediação entre eles é dada pelos conceitos de indivíduo e pelo problema do acaso *versus* Providência. Em primeiro lugar, a teoria do conhecimento sensível se relaciona ao fato de que há uma faculdade para o particular, embora o conhecimento seja, no sentido de Aristóteles, sempre conhecimento do geral. Como se poderia, então, conciliar a inteligibilidade imperfeita do particular com a ideia de que só se conhece por conceitos gerais? Aqui, a teoria aristotélica tem de ser completada pelo conceito de uma inteligência perfeita, que conheça o particular tão intimamente como nós conhecemos o geral. Do contrário, como poderíamos dizer que *há* algo que se entende mas não se conhece discursivamente? Em segundo lugar, o indivíduo ou o fato singular é produto de um conjunto complexo de causas, que só se deixa compreender ou como acaso ou como Providência.

Por exemplo, a finalidade de fazer um poço é a causa pela qual alguém começa a cavar o seu quintal. O fato de alguém ter deixado, anos antes, cair ali uma pedra preciosa é a causa de alguém tê-la encontrado no mesmo lugar, anos depois. Porém, não sabemos por que, com a intenção de obter água, e cavando um poço, alguém chega a encontrar uma pedra preciosa. Esta combinação complexa de causas é produto do acaso [*automaton*], no sentido de Aristóteles. Entretanto, para São Tomás, o próprio universo é um fato singular produto de simultaneidades realizadas, e é difícil dizer que seja incompreensível ou sem razão. A hi-

mas não explicadas, podem se relacionar ao belo sensível no psiquismo humano, o que certamente não é possível para o psiquismo animal, que se move para o atraente e se distancia do repugnante sem qualquer motivação estética. (cf. também AQUINO, 2013b).

pótese teológica é requerida aqui. Mas não apenas por isso. Há também uma diferença adicional que precisa ser explicada.

O animal racional pode, conhecendo ou colocando-se um fim, tender para ele, isto é, mover-se por si mesmo para ele. Mas os animais superiores tendem para um fim de modo a serem apenas levados, sem razão, a um fim. Isto requer, naturalmente, uma inteligência que o dispõe. Mas não significa, obviamente, que nos seja dado conhecer esta inteligência, isto é, fazê-la nossa. O sentido comum é, entre outros, um mecanismo disposto nos animais para a síntese sensível, mas que neles permanece sem flexibilidade e abrangência. Em nós, ao contrário, referido à razão particular e à razão discursiva, está pleno de potências e possibilidades, daí nos ser plausível formular a inteligibilidade das intenções na natureza ao mesmo tempo como *real* e como impossível de ser apropriada pela inteligência discursiva. Por isso, o belo está relacionado a uma universalidade certamente potencial, mas só realizada numa inteligência que não é a nossa. Do contrário, a tendência para o belo seria para nós tão automática quanto é a tendência da ovelha em buscar a água e fugir ao lobo.

A finalidade na natureza é evidente, mas o evidente é o mais difícil de ser explicado, como São Tomás (2013a) deixa claro em *O ente e a essência*. Nesse sentido, seus resultados não chegam a se distanciar totalmente dos de Kant. Mas a perspectiva de legitimidade de um pressuposto muda completamente. O sentido comum é, ele mesmo, uma questão de sentido comum. Esta circularidade é sintomática da *natureza* do princípio, que só pode ser referido de modo problemático à razão humana. Mas as falhas de Kant são, a este respeito, iluminadoras. Era preciso que ele tentasse e não conseguisse, ou só conseguisse circularmente, uma prova desse sentido. Era preciso que o idealismo falhasse aqui, pois o sentido comum é um sentido para uma realidade que indica, simultaneamente, a debilidade de nossa própria inteligência.

As objeções levantadas contra tal leitura de Kant – e tal possibilidade de solução – são muitas e variadas, mas aparentemente relacionadas a alguma acepção do termo “naturalismo” em que se pode enquadrá-la. Numa primeira acepção, mais tradicional, do termo, questiona-se se, ao dizer que a dedução transcendental deve provar o direito à “existência” de um sentido comum, e concluindo pelo caráter insatisfatório da argumentação de Kant, não se estaria incorrendo numa espécie de petição de princípio. Como alternativa, o sentido comum kantiano poderia ser interpretado diferentemente, como ideia regulativa, por exemplo, e não como algo que devesse “existir”. Minha leitura pressuporia talvez uma interpretação “naturalista” do sentido comum, nos termos de uma abordagem psicologista da filosofia crítica. Neste caso, além disso, o significado tomista do termo, ligado à síntese sensível, passaria ao largo do significado que Kant lhe atribui, como sentido *comunitário*, relacionado à intersubjetividade transcendental do gosto. Numa segunda acepção do termo, natureza entende-se apenas em oposição à liberdade, as duas partes principais do sistema kantiano de filosofia. Neste caso, a objeção recai sobre o fato de que o sentido comum tem menos que ver com questões teóricas, relacionadas à *Crítica da Razão Pura*, do que com questões práticas, e que a relação com a moralidade promete uma dedução mais bem-sucedida. O primeiro grupo de questões pode ser respondido em bloco. O segundo merece considerações mais detalhadas.

Uma leitura psicologista da filosofia de Kant é certamente possível, e sua abordagem se move mesmo num misto de argumentação transcendental e descrição psicológica. Mas não é este o significado pretendido quando se questiona o direito à pressuposição da “existência” de um sentido comum. O que está em questão, aqui, é um certo conceito de “realidade” para uma perspectiva idealista em filosofia. Sabe-se que Kant rejeitou o conhecimento positivo das coisas em si mesmas, mas aquilo que as condições epistêmicas dispõem como fenômenos são, de fato, o que as coisas objetivamente são. Fala-se, portanto, em idealismo transcendental e realismo empírico. Contudo, a realidade de um concei-

to é sempre provada mediante sua referência a uma intuição qualquer, que pode ser empírica ou pura. Conceitos empíricos têm realidade objetiva na medida em que se referem a uma intuição empírica. Conceitos puros do entendimento têm realidade objetiva (possibilidade real) na medida em que são condições de possibilidade da experiência. Ideias da razão, contudo, só são logicamente possíveis, mas não realmente possíveis. Elas alcançam alguma relação com a realidade empírica mediante símbolos, possuem apenas uma dedução simbólica. Kant (2001, p. 486; A 569/B 597) chega, contudo, a identificar realidade objetiva e “existência” [*Existenz*] na seguinte passagem: “Conquanto não queiramos atribuir *realidade* objetiva (*existência*) a estes ideais, nem por isso devemos considerá-los quiméricos”.⁴

Portanto, existência aqui não tem, necessariamente, o sentido de existência empírica, mas está necessariamente incluída no conceito de uma realidade objetiva. Se o sentido comum tem de ser pressuposto como condição de possibilidade da comunicabilidade do conhecimento e da convicção que lhe acompanha, e não há conhecimento objetivo que não seja ao mesmo tempo comunicável e do qual não se esteja ao mesmo tempo convicto, então certamente o sentido comum possui realidade objetiva e, de certa forma, “existe”. Mas foi precisamente isto que não foi provado. Sintomaticamente, depois da duvidosa dedução do §38, a acima mencionada “Observação” começa justamente explicando que: “Esta dedução é tão fácil porque ela não tem necessidade de justificar nenhuma realidade objetiva de um conceito” (KANT, 1995, p. 136; KU, AA 05: 152). Estas considerações praticamente “finais” da dedução fazem recair o conceito de um sentido comum no âmbito de uma ideia regulativa, que certamente não é nenhuma quimera, mas cuja possibilidade é apenas lógica, e não real. Esta é uma solução possível, não negamos, mas que disfarça as profundas dificuldades do idealismo diante de um conceito como este, que possui base antropológica inegável, ou realidade psicológica inexpugnável, mas que não tem lugar numa teoria do conhecimento que só considera como *reais* os princípios necessários e universais do conhecimento objetivo. O conceito de realidade do ide-

⁴ A paginação A 569/B 597 se refere à largamente difundida maneira de citar Kant segundo a primeira edição (A), de 1781, e a segunda edição (B), de 1787.

alismo obriga a deixar de fora das possibilidades de uma prova da realidade objetiva de um conceito o próprio conceito que se refere ao “[...] único sinal universal da loucura [que] é a perda do senso comum (*sensus communis*)” (KANT, 2009, p. 116). Nos termos de São Tomás, parece significativo que o mais evidente seja o mais difícil de ser provado. Mas isso não significa que não seja *real*, apenas é uma realidade que volta nossa inteligência contra si mesma, exigindo uma inteligibilidade que não é a nossa, sem a qual a nossa não seria possível.

Nesta mesma direção, quando Kant caracteriza o *sensus communis* como *pedra de toque* (mas não como fundamento de determinação) da comunicabilidade de nossos pensamentos, em contraposição ao *sensus privatus* do louco, está apelando, conscientemente ou não, para uma realidade última de nossos pensamentos, mais real que a realidade objetiva do conhecimento, e que, na ausência de um critério realista estritamente metafísico, só pode residir na comparação com o que *outros sujeitos* pensam. De fato, a intersubjetividade é, parafraseando Kant, o único sinal universal de uma realidade última, mas isto apenas para uma filosofia centrada no sujeito. Assim, os dois significados de *sensus communis*, o primeiro tomado como raiz comum dos sentidos exteriores e o segundo como sentido comunitário, não são inteiramente incomunicáveis.

A segunda acepção do “naturalismo” é a de que se utiliza Giorgia Cecchinato em sua recepção crítica de minhas objeções, levadas adiante em “O dever de compartilhar: contra uma concepção naturalista do *sensus communis*”⁵. Fico contente em poder contar com sua leitura atenciosa e com seu sentido para o comum e para o diálogo num contexto filosófico, como é o brasileiro, às vezes ensimesmado demais. Em seu texto, Giorgia reconhece que seu objetivo não é o de uma leitura ortodoxa do pensamento de Kant, mas o de um aperfeiçoamento, talvez no mesmo sentido em que Fichte, por exemplo, acreditou que havia uma letra, às vezes equivocada, mas também um espírito da filosofia kantiana, que merecia ser resguardado, e que residiria precisamente na prioridade da razão prática sobre a teórica. Desse modo, ela procura aproximar-se mais da parte do sistema kantiano que se refere à liberdade

⁵ Palestra proferida no *Colóquio Arte & Estética* e publicada no presente volume.

do que da que se refere à natureza, e neste sentido usa criticamente a expressão “naturalismo”.

Se a entendo bem, a argumentação de Giorgia pode ser dividida, acredito, em três pontos principais. Em primeiro lugar, a dedução kantiana só se completa com a Dialética da Faculdade de Juízo Estética, isto é, com a solução da antinomia do gosto (entre empirismo e racionalismo estético) a partir da ideia de um “substrato suprassensível da humanidade”. Em segundo lugar, cada juízo de gosto apenas *antecipa* provisoriamente uma reivindicação que só se completa com uma totalidade, num horizonte ideal de justificação. Neste caso, o que eu chamo de “problema da subsunção” estaria, segundo Giorgia, presente tanto no juízo estético quanto no juízo moral, onde nem por isso a regra ideal perde sua legitimidade. Por fim, nem toda comunicabilidade de sentimentos é justificada e interessante por si, a exemplo da mera simpatia ou compaixão com o sofrimento alheio, que, na ausência da possibilidade de ajudar, apenas multiplica o sofrimento e não pode ser um dever em si. Apenas como “senso de humanidade”, isto é, com a condição de ser usado moralmente, é que a comunicabilidade de estados de ânimo é inteiramente justificada e interessante.

Gostaria de dizer, de imediato, que concordo com o primeiro e com o terceiro ponto de sua argumentação, por motivos que pretendo expor a seguir, e que considero uma leitura “alternativa”, de certa forma até mesmo complementar, mas não realmente oposta à minha. Tenho, entretanto, realmente dificuldades de concordar com o segundo ponto. Finalmente, creio entrever no seu terceiro ponto um interessante aspecto que reintroduz o tema da natureza no enfoque dado à liberdade.

3

Certamente, Kant (1995) menciona no §19 um dever [*Sollen*] contido no juízo de gosto. É importante notar, não obstante, que ele está sempre relacionado aos esforços implicados na indeterminação da regra que se aplica. Pois ali não apenas se diz que “quem declara

algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço”, mas também que “com esse assentimento também se poderia contar se apenas se estivesse sempre seguro de que o caso seria subsumido corretamente sob aquele fundamento [que é comum a todos] como regra de aprovação” (KANT, 1995, p. 83; KU, AA 05: 64). Por isso, o dever contido nesta reivindicação não é incondicionado, como o moral, mas apenas condicionado. Porém, a dedução que deveria ter sido concluída no §38 estende-se, pelo menos, por mais quatro parágrafos. O §39 insiste no tema geral da comunicabilidade de sensações, possivelmente porque Kant ainda não está satisfeito com a resposta dada do problema da subsunção, que é sempre apenas sentida. O §40 precisa o significado do conceito de *sensus communis* com suas conhecidas três máximas. Por fim, enquanto o §41 se refere aos aspectos interessantes, mas não interessados, do gosto do ponto de vista empírico, o §42 se dedica ao interesse “intelectual” pelo belo, em que o vínculo com a disposição para uma boa atitude moral é explícito.

Uma vez que o §43 já diz respeito à teoria kantiana da arte, é defensável que a dedução se estenda e, portanto, apenas se complete no §42. Esta é apenas uma questão exegética, mas que certamente conta a favor da ligação entre gosto e moralidade como constitutiva da dedução. Giorgia, no entanto, vai além. Para ela, até mesmo a Dialética está incluída no processo, quando se cogita no §57 que o “fundamento de determinação” da validade para qualquer um “[...] talvez [*vielleicht*] se situe no conceito daquilo que pode ser considerado o substrato suprassensível da humanidade” (KANT, 1995, p. 185; KU, AA 05: 236–7). Eu acredito, com alguma reserva, que isto está correto. Digo “com reserva” porque não nego que questões morais possam ser requeridas para completar a dedução, mas apenas que esta tenha sido, de fato, a intenção inicial de Kant, ou a intenção profunda do texto, a julgar pela sua própria expressão “talvez”, como a sugerir que *talvez* tenham de ser necessários outros elementos para satisfazer uma dedução da qual até ali ainda não se estava inteiramente seguro. É interessante considerar a dedução moralmente motivada não como a melhor, mas como a unicamente possível diante das peculiaridades da prova epistemológica. E, ainda que seja possível semelhante reparo, como já disse, tal solução *disfarça* as dificuldades

fecundas da veemente argumentação de Kant, a princípio apenas epistemológica, sobretudo porque os problemas podem ser indicativos do próprio conceito procurado. Meu objetivo, portanto, não é salvar o espírito da filosofia de Kant, mas, por assim dizer, o espírito do conceito de um *sensus communis*.

Assim como o §22 (KANT, 1995) tematizava o caráter constitutivo ou regulativo do princípio que duvidosamente se tentou deduzir no §21, do mesmo modo é possível dizer que os interesses empírico e intelectual pelo belo (§§41 e 42) são sintomas de uma nova tentativa falha (§38), de um retorno do problema da subsunção (§39) e de uma tentativa de precisar o significado do conceito de um *sensus communis* (§40). Além disso, se o conceito de *sensus communis* gera problemas, dificilmente um conceito ainda mais obscuro como o de um “substrato suprassensível da humanidade” poderia resolvê-los sem gerar ainda outros, igualmente ou mais difíceis. Ficamos apenas, me parece, com uma inegável, mas vaga ligação com a moralidade, para a qual seria preciso buscar subsídios na Doutrina Ética Elementar da *Metafísica dos Costumes* (KANT, 2004), o que de fato é muito bem realizado por Giorgia.

Recorrendo ao senso de humanidade, de que Kant fala, consegue-se mostrar como a comunicabilidade de sentimentos não é, por si, um dever incondicionado. Com efeito, a disposição para comunicar sentimentos, se não for livre, é apenas necessária e pode, como no caso da compaixão, não ter nenhum peso moral e apenas multiplicar sofrimento. Por isso, o horizonte de justificação da comunicabilidade é deslocado para o ideal moral. Novamente, gostaria de dizer que esta solução é certamente possível, embora pareça exigir muitos arranjos conceituais. Nada, contudo, comparado à difícil solução metafísica que eu mesmo propus. Porém, de novo, minha objeção é apenas que, junto com o horizonte de justificação, também se desloca o próprio problema inicialmente colocado.

Se atentarmos para a veemência de seu argumento epistemológico, sobre o direito de “pressupor em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo”, é certo que Kant privilegia menos estas questões morais do que aquelas questões mais *antropológicas*, mas

cuja legitimação transcendental é sempre mais difícil. Quando Kant se propõe justificar a possibilidade de comunicar estados de ânimo *a priori*, está pensando possivelmente muito mais na comunicabilidade de sentimentos tais como a simpatia, a compaixão, etc. Estas, mesmo podendo ser ilegítimas do ponto de vista moral, são *reais* do ponto de vista antropológico ou psicológico, mas, por outro lado, sua comunicabilidade difere essencialmente da comunicabilidade do belo. Este é pretensamente baseado na faculdade de ajuizar sem conceitos e sem sensação, uma disposição que pode ser controlada pelo princípio moral, mas tem sua base no homem enquanto “animal dotado de razão”, que constitui precisamente também a base sobre a qual se exige que a moralidade apenas formal seja completada por um *cultivo* do senso de humanidade. Eventualmente, tal moralidade pode até limitar essa sensibilidade que possuímos em comum com os animais, ao exigir que só nos comuniquemos com eles “por analogia”. Ora, não pode ser apenas por analogia, mas porque entrevemos intenções da natureza na própria vida animal, que chegamos a nos compadecer dela.

Por fim, ao deslocar a justificação da universalidade do gosto para um horizonte ideal, como se o problema da subsunção no juízo moral fosse idêntico ao do juízo estético, sem que com isso a norma seja colocada em questão, nivela-se uma diferença para a qual, sinceramente, não vejo saída. A norma moral não é indeterminada, como a estética. Sendo determinada, ela pode valer independentemente de toda e qualquer aplicação equivocada, e precisamente por isso é ideal. Mas a norma indeterminada do gosto exige que este tenha validade *exemplar*, isto é, apenas *no exemplo* é que se entrevê a aplicação de uma norma, a qual em si mesma é totalmente desconhecida. Sem dúvida, então, vale para o juízo moral, mas não para o juízo estético, aquilo que Kant (1995, p. 136; KU, AA 05: 152, n.150) disse do próprio juízo estético, que: “Se também a respeito deste último ponto foi cometido algum erro, então ele concerne somente à aplicação incorreta a um caso particular da autorização que uma lei nos dá; mas com isso a autorização em geral não é supressa”. A analogia para por aí.

Isso nos dá ocasião de tematizar a última das objeções, que atinge, supostamente, tanto as minhas considerações quanto as de Giorgia. Com efeito, sob o argumento de que a norma do gosto é indeterminada, pode-se pretender minar tanto a possibilidade de comparação do juízo de gosto com o juízo moral, que não são exatamente comparáveis, segundo penso, quanto qualquer possibilidade outra de fundamentação. Neste caso, as falhas de Kant, antes que a qualquer aperfeiçoamento ou tentativa de inquirir a objetividade metafísica do conceito de um *sensus communis*, dão azo apenas ao ceticismo ou relativismo estético. Nesta conclusão recai também uma leitura naturalista forte, que supõe ser o gosto fruto de uma evolução sensitiva e cognitiva na qual alguma uniformidade é possível, mas não uma universalidade de valor filosófico.

Este é precisamente o tipo de naturalismo que Kant quer evitar. Mas, ao evitá-lo, ele é obrigado a evitar, também, o seu antídoto, que é a intelecção humana e *real* de intenções na natureza, para a qual, contudo, não temos condições de fornecer uma prova idealista. Isto é, não podemos conhecer essas intenções como conhecemos objetivamente a causa determinante de um determinado efeito. Nosso intelecto é discursivo, múltiplo e débil. Mas, exatamente em casos como este, no reconhecimento das coisas belas, ele é obrigado a confrontar sua própria debilidade diante de uma intelecção real. Acaso e Providência, aqui, disputam o mesmo espaço de fundamentação, com a única diferença de que o primeiro não é verdadeiramente uma fundamentação, um conteúdo de razão, mas sim uma descrição natural ou factual. Quando, então, perguntado se não estaria defendendo uma abordagem naturalista do *sensus communis*, preciso dizer que não, se com naturalismo se entende uma visão estritamente fechada do encadeamento causal de fenômenos naturais. Naturalismo ao qual, de certa forma, a própria teoria do conhecimento de Kant não está completamente imune.

Mas o naturalismo de São Tomás é apenas o ponto de apoio de uma observação cuidadosa de fenômenos variados, com a paulatina e igualmente cuidadosa caminhada filosófica na explicação de cada um deles, sem deixar nenhum sem explicação, ainda que sejam requeridas as hipóteses filosóficas, e até teológicas, mais abstratas, contanto que à

riqueza e à sofisticação do sensível seja feita justiça. Desde a distinção de Wolff entre *psychologia empirica* e *psychologia rationalis* desmontou-se, inclusive kantismo afora, a tradicional relação entre psiquismo e vida, dominante de Aristóteles a São Tomás, para privilegiarem-se as relações, certamente mais pobres, entre psiquismo e consciência. Que fenômenos da inteligência e do psiquismo humano e animal sejam parte de uma ampla filosofia da natureza, na qual pode até ser que uma ciência objetiva da natureza também tenha lugar, é o que está na base, por exemplo, da tentativa de não deixar sem razão fatos considerados raros e excepcionais. O verdadeiramente belo sem dúvida é um deles. Mas que, contudo, só fazem sentido no interior de uma filosofia da ordem e da regularidade. Não só a psicologia, mas também a estética, é parte de uma vasta cosmologia, mas apenas para uma filosofia que não coloca um abismo dogmático entre os dois predicados essenciais do homem: animal racional.

REFERÊNCIAS

- ALLISON, H. *Kant's theory of taste: a reading of the critique of aesthetic judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- AQUINO, T. *Questões disputadas sobre a alma*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- _____. *Questões disputadas sobre o poder de Deus*. Campinas: Ecclesiae, 2013b.
- _____. *O ente e a essência*. Porto: Edições Afrontamento, 2013a.
- _____. *Suma contra os gentios*. V. I. Porto Alegre/Caxias do Sul: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindês/Livraria Sulina Editora, 1990.
- _____. *Suma teológica*: I parte – questões 44–119. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- GRUPILLO, A. *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant*. São Paulo: Loyola, 2016.
- _____. A ovelha não foge porque o lobo não é belo, mas porque é seu inimigo natural: os fracassos de Kant e as fronteiras entre o estético e o metafísico-religioso. *Perspectiva Filosófica*, Recife, v. 44, n. 1, p. 87–117, 2017.
- GUYER, P. *Kant and the claims of taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KANT, I. *Investigação sobre a clareza dos princípios da teologia natural e da moral*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- _____. *Immanuel Kants Werke: Kritik der Urteilkraft*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968. v. 5: Akademie-Textausgabe.
- _____. *Metafísica dos costumes*: Parte II. Lisboa: Edições 70, 2004.
- MACMILLAN, C. Kant's deduction of pure aesthetic judgments. *Kant-Studien*, Berlin, n. 76, 43–54, 1985.
- ROUSSELOT, P. *A Teoria da inteligência segundo Tomás de Aquino*. São Paulo: Loyola, 1999.
- TELLKAMP, J. A. Vis aestimativa and vis cogitativa in Thomas Aquinas's commentary on the sentences. *The Thomist*, Washington, v. 76, n. 4, p. 611–40, Oct. 2012.

O DEVER DE COMPARTILHAR: CONTRA UMA CONCEPÇÃO NATURALISTA DO *SENSUS COMMUNIS*¹

Giorgia Cecchinato

1. CONTEXTO DE UM DEBATE

Este texto é fruto da discussão com Arthur Grupillo, solicitada pelo seu livro *O homem de gosto e o egoísta lógico*. Tema central do livro é a questão da comunicabilidade ou intersubjetividade não objetiva dos juízos estéticos puros, alvo crítico principal é a dedução da necessidade de compartilhar um juízo de gosto puro. Arthur aponta para as falhas na dedução kantiana da necessidade dos juízos de gosto como algo produtivo em vista de um deslocamento do fundamento do *sensus communis*, isto é, não mais um fundamento transcendental, mas sim um fundamento natural do ser racional finito cuja razão de ser e de entender se encontra em outro de si, neste caso em Deus. Com isso, para salvar o

¹ Esse texto, desenvolvido em diálogo com A. Grupillo, foi ampliado, modificado e publicado com o título *O dever de compartilhar e a necessidade de discutir: sobre a finalidade intersubjetiva do gosto*, no livro *Os fins da arte* publicado em 2018 organizado por D. Pazzetto, G. Cecchinato e R. Costa. Agradeço Arthur Grupillo pela discussão e os comentários.

sensus communis Arthur abandona a filosofia de Kant e passa a considerar a de São Tomás.

O meu objetivo não é o de comentar pontualmente o livro, ou parte do livro aqui em questão, apenas queria mostrar uma possibilidade de leitura do *sensus communis* que permita salvar o ponto de vista transcendental e ao mesmo tempo ampliar o horizonte da sua relevância e do seu alcance no sistema de Kant. Não pretendo, tampouco, defender que a fundamentação kantiana do *sensus communis* seja linear e perfeitamente clara, há problemas sim, mas a minha sugestão é que Kant mesmo indica a saída dos círculos em que cai a fundamentação da necessidade do compartilhamento dos juízos de gosto. Neste ponto concordo com Arthur: as falhas são produtivas. Trata-se, porém de adotar uma perspectiva diferente à do meu interlocutor e em parte complementar que não considere apenas a relação do gosto com as condições de conhecimento de objetos, mas que enfoque mais a sua inserção num horizonte ideal de realização e aperfeiçoamento da humanidade. Por conseguinte, o eixo da reflexão é significativamente deslocado de uma perspectiva que privilegia as relações com a *Crítica da razão pura*, tanto com a *Analítica* quanto com a *Dialética*, para uma que dialoga com a *Crítica da razão prática* e, sobretudo, abre perspectivas interessantes para fazer uma conexão com a *Metafísica dos costumes*.

O título que escolhi refere-se a este enfoque no significado moral do *sensus communis*. Usei a expressão naturalismo para me referir àquela parte do sistema kantiano que ele chama de natureza e que coloca como paralela à da liberdade. Minha posição contra o naturalismo chama atenção para a necessidade de pensar a natureza fora da esfera das questões lógicas e pertencentes ao âmbito do conhecimento. Não quero contudo negar uma dimensão natural originária do *sensus communis*, mas sim mostrar que antes de tudo é algo que “devemos produzir em nós”. É justamente esta solução que constitui o elemento mais importante e atual da doutrina do *sensus communis*.

2. COMUNICABILIDADE DE CONHECIMENTOS E COMPARTILHAMENTO DE SENTIMENTOS

O senso comum é tratado por Kant em vários contextos e ao longo do desenvolvimento inteiro do seu pensamento seja crítico ou pré-crítico². Na *Crítica do juízo* Kant quer circunscrever o significado do conceito de senso comum a um modo de sentir que temos em comum, por isso usa a expressão latina *sensus communis*, para distinguir este sentido do “são entendimento” *Gesunder Menschenverstand* ou *Gemeinermenschenverstand*, que seria aquele nível básico de inteligência cuja falta é chamada de estupidez. Essa inteligência comum pode ter grande utilidade na vida prática, isto é no dia a dia, porém é muito perigoso empregá-la para responder questões filosóficas. Por isso Kant na primeira Crítica, em aberta polemica contra o que ele denomina de os filósofos populares, exclui categoricamente o uso do senso comum na filosofia. Contudo a terceira Crítica marca a entrada do *sensus communis*, no sentido estreitamente sentimental, e não teórico, no âmbito da filosofia transcendental. Apesar da fragmentação do tema ao longo da *Crítica do juízo estético* trata-se de um elemento importante que passa fazer parte das condições da formulação dos juízos de gosto.

A questão de um assentimento universal atribuído por quem julga algo belo a todos os outros é levantada por meio da metáfora de uma “voz universal” no §8, em relação ao problema da universalidade dos juízos de gosto, no segundo momento da *Analítica*. A voz universal do homem de gosto nada mais é do que uma ideia que subjaz a cada juízo de gosto e que permite atribuir o assentimento a todos “[...] como um caso cuja confirmação ele espera não de conceitos, mas do assentimento de todos.” (KANT, 2016, p. 112). A justificação da universalidade dos juízos de gosto acontece num plano transcendental, ou seja para filósofo que estuda as estruturas subjetivas que fundamentam os juízos de gosto e é desenvolvida no §9 com a teoria do livre jogo entre a imaginação e o entendimento e do prazer que acompanha o livre acordo entre as duas faculdades em questão. Kant porém considera também quem efetiva-

² Veja-se sobre isso Menegoni (1990) e Savi (1998), sobre a ligação do conceito de *sensus communis* e religião veja-se Ruffing (2013).

mente julga: neste caso a universalidade dos juízos de gosto que resulta no prazer é “postulada” por uma voz universal que o homem de gosto pretende incarnar, esperando uma confirmação empírica pelo assentimento de fato dos outros. O compartilhamento universal do juízo de gosto é assumido então por quem julga, como se falasse por meio de uma voz universal e serve também como pedra de toque para o juízo efetivo.

É importante levar em conta a multiplicidade de níveis da argumentação: o do filósofo e o do homem de gosto, e, em relação a esse último, deve ser diferenciado o que é pressuposto a priori e o que é uma verificação empírica do juízo em questão. A intersubjetividade é tanto o ponto de partida *a priori* quanto o ponto de chegada *a posteriori* do juízo de gosto. Ela é pressuposto e ao mesmo tempo representa, na ausência de conceitos determinados, a pedra de toque do juízo. Em relação à voz universal pressuposta em todo e cada juízo de gosto, Kant afirma que ela é “[...] apenas uma ideia.” (KANT, 2016, p. 112) cujo fundamento não pode ser indagado ainda, por isso ele não explica o caráter ideal do pressuposto de quem julga, e propõe retomar em outro lugar esta questão.

No quarto momento da *Análítica do juízo estético* que trata da “modalidade da satisfação com o objeto”, Kant propõe mais uma vez a questão do pressuposto da voz universal, usando desta vez a própria expressão de *sensus communis*. A modalidade do juízo estético expressa a relação da representação de um objeto com a nossa faculdade de sentir. No caso do belo esta relação é necessária. Já vimos que o juízo de gosto é universalmente comunicável, pois a comunicabilidade é intrínseca ao prazer do belo. O §9 explicita justamente esta conexão que segundo Kant (2016, p. 113) é “[...] a chave para a crítica do gosto.” O problema é se o prazer antecede ou não a representação do objeto. Se dele se segue, o juízo é apenas a articulação linguística de um prazer subjetivo e portanto não pode ser universal. Porém, no puro juízo de gosto o prazer revela algo de mais profundo, ou seja o livre acordo de imaginação e entendimento na apreensão da forma bela. Isto significa que a pretensão de universalidade é legítima, pois o juízo não é apenas expressão de uma modificação da nossa sensibilidade e por isso meramente subjetivo.

Ele manifesta a harmonia entre as faculdades do conhecimento, conseqüentemente a conexão entre o prazer e a representação baseia-se na estrutura transcendental da consciência. Por isso o prazer que o homem de gosto sente, em ocasião da apreensão do objeto, é um sentimento que se pode legitimamente esperar de cada um. Kant chega a afirmar que o prazer do belo é o prazer da comunicabilidade que se revela no juízo. No segundo momento da *Analítica*, justifica-se a legitimidade da pretensão do homem de gosto em compartilhar os próprios juízos, justificação que consiste, justamente, no fato de que o juízo não é expressão da modificação da nossa sensibilidade, mas baseia-se na relação entre faculdades de conhecimento, a saber fundamenta-se numa reflexão sem conceitos que é necessariamente acompanhada por um prazer não patológico. Já no quarto momento, Kant acrescenta que não apenas o prazer é válido para cada um, como se fosse um conhecimento, mas deve valer para cada um como se fosse um dever. Essa necessidade de concordar com base num sentimento, justamente por não ter fundamento em conceitos determinados, só pode ser apenas subjetiva.

3. CÍRCULOS E PERSPECTIVAS

É necessário concordar com Arthur que nestes parágrafos que compõem o quarto momento Kant não é linear nem muito claro e, além disso, ele falha na fundamentação do “dever” de concordar com um juízo de gosto.

Podemos reconstruir a argumentação Kantiana como segue, tentando simplificá-la: se todo mundo deve concordar com o juízo acompanhado pelo prazer do belo então temos que pressupor uma capacidade de sentir que todos temos em comum, ou seja um *sensus communis*. O juízo pronunciado, pelo fato de basear-se num *sensus communis*, exige o assentimento dos outros como se fosse um dever, ou seja todos temos que sentir o mesmo prazer em relação à mesma representação porém sem recorrer a uma regra objetiva. Uma vez admitido que deve ter uma condição sentimental comum dos juízos de gosto, Kant prossegue argumentando que se há um sentimento que todos temos em comum,

esse deve ser comunicável. Porém, a comunicabilidade pertence aos juízos objetivos, pois o que pode ser comunicado universalmente é o conhecimento. Kant acrescenta, entretanto, mais um elemento associado ao conhecimento que tem a mesma possibilidade de ser universalmente comunicado: “Se no entanto os conhecimentos devem poder ser comunicados, então também o estado de ânimo, isto é a disposição das forças cognitivas para o conhecimento em geral.” (KANT, 2016, p. 134).

Segundo Arthur, passar da comunicabilidade do conhecimento à comunicabilidade dos estados de ânimo é um salto indevido e de modo muito eficaz ele descreve o seu desapontamento em relação a esse trecho kantiano: “Pensei comigo mesmo: se a água é líquida (pelo menos em condições normais de temperatura e pressão), também o hidrogênio, que é a sua condição, deve sê-lo; uma conclusão que contraria o juízo saudável.” (GRUPILLO, 2016, p. 11). Na verdade Kant já falou de modo amplo sobre a relação entre prazer e condições subjetivas do conhecimento, no segundo momento da *Analítica* mostrando que o prazer do belo não é patológico, mas sim fruto de reflexão, e a reflexão apenas acontece quando o homem de gosto abstrai de todo interesse sensível e de toda intenção de conhecimento. Quando isso acontece (é contingente que isso aconteça), em relação à apreensão de um objeto, o objeto é chamado “belo”. A formulação do juízo é acompanhada por um sentimento que é a manifestação de uma relação harmônica entre imaginação e entendimento. O que podemos ainda apreender no §21 é que aquela proporção é a mais favorável para o conhecimento. Que universalidade e comunicabilidade sejam para Kant conceitos quase intercambiáveis, é algo que não pode ser questionado, tanto que a ausência de concordância, i.e. a disputa, entre os filósofos invalida o valor universal das teorias e motiva o empreendimento crítico (KANT, 2012, p. 17). No §9 é mostrado, por meio do livre jogo, que o juízo de gosto tem uma relação indeterminada (sem conceito) com as condições de conhecimento, também se evidencia como a proporção destas em conexão com a representação do objeto é sentida com prazer. Esse prazer é universal assim como a proporção que o fundamenta. Temos juízos que são acompanhados por um prazer e este não é de natureza sensível, pois não é algo que notifica um agrado sensível, isto é, não é um prazer

confinado à particularidade sensível do indivíduo que julga. Sendo assim, deve ser universal. Mas de onde vem esta universalidade? Do livre jogo. Este é o caminho que leva Kant à consideração da proporção entre as faculdades e a ligação destas com um estado de ânimo. Há sem dúvida uma salto, mas não no sentido pensado por Arthur. A passagem é entre o plano lógico transcendental e o plano psicológico. Em outros termos, a comunicabilidade é fruto de uma operação de reflexão que fundamenta-se nas condições de conhecimento, mas o efeito dela é um sentimento que de qualquer modo notifica³. O método de Kant parte de uma análise de um uso linguístico e chega a determinar as condições transcendentais do juízo. Há de fato tais juízos acompanhados por um sentimento que é a manifestação psicológica de uma condição transcendental, esta condição transcendental que se manifesta no prazer representa para Kant um bom motivo para pensar que quem pronuncia este juízo, que é universalmente comunicável na base de condições transcendentais, faça isso a partir de um pressuposto *a priori* indeterminado, ou seja, a partir do pertencimento de todos os homens a um horizonte comum de sentido. A circularidade aqui consistiria em demonstrar a existência do *sensus communis* a partir de um juízo que de fato se pronuncia e, para isso, usar a comunicabilidade como argumento para chegar a existência de uma capacidade de sentir em comum. Dito de outro modo: Pronunciamos juízos cujo prazer constitutivo é comunicável, sendo o prazer comunicável ele foi pronunciado pressupondo um *sensus communis*. Veja-se que a capacidade de sentir em comum é pressuposta como condição da formulação de um juízo de gosto e necessariamente também da comunicabilidade que o caracteriza. Mas com isso pretender-se-ia demonstrar a existência de A mediante B cuja existência é condicionada pela existência de A, que se pretende demonstrar. A saída deste círculo exige, em primeiro lugar, que se abra mão da pretensão que Kant esteja querendo deduzir algo. Como afirmei, o procedimento não é o de uma dedução ou demonstração da existência de algo, mas sim o de uma análise que vai de um fato a *posteriori* às suas condições *a priori*⁴. Logo, é da natureza do

³ Veja-se sobre isso Tomasi (1993, p. 49).

⁴ Esse procedimento analítico é típico da *Crítica da razão pura*. Kant considera este método pouco científico e seguro em relação às ciências exatas, mas o usa na pesquisa transcendental veja Faggiotto (1998).

procedimento, que aliás Kant adota várias vezes na primeira *Crítica*, que no começo haja já, como realizadas, todas as condições que estão sendo procuradas. Em segundo lugar, lembramos que Kant afirma que o *sensus communis* é uma ideia, ou seja, tem um caráter ideal. Kant não consegue demonstrar a existência de um *sensus communis*, por que a existência de uma ideia não pode ser demonstrada. Ele não infringe as limitações que ele mesmo havia apontado na primeira *Crítica*. Quando, fechando o §22, Kant se pergunta “Se este sentido comum de fato existe, como princípio constitutivo da possibilidade da experiência, ou se algum princípio mais elevado da razão apenas estabelece, como princípio regulador para nós, que antes de tudo devemos produzir em nós um sentido comum para fins mais elevados.” (KANT, 2016, p. 136), já está claro que a primeira possibilidade não é uma opção. As ideias não são princípios constitutivos da experiência. O quarto momento abandona a discussão e assim acaba não aprofundando a questão do *sensus communis* como ideia reguladora e de fato, como afirma Arthur, não demonstra nada.

A grande pontualidade da análise de Arthur, e sem dúvida este é um mérito, torna-se o maior limite da sua abordagem, pois, enquanto tem como enfoque o rigor dos argumentos de dois parágrafos, esquece de considerar a coerência sistemática da obra. Mais um exemplo desta falta de perspectiva é quando Arthur, comentando a questão da fundamentação da comunicabilidade na harmonia das faculdades, pergunta: “Ademais, se essa harmonia que dá ensejo ao belo é a mais propícia ao conhecimento em geral, por que ela não dá ensejo a um conhecimento efetivo?” (GRUPILLO, 2016, p. 95). Quando sem nenhum conceito e sem nenhuma intenção de conhecimento na apreensão de um objeto as faculdades normalmente envolvidas no conhecimento de objetos se encontram em harmonia, o que no prazer se manifesta é algo que vai além da aplicação de conceitos a objetos e constitui a condição desta aplicação. O prazer do belo revela a concordância do mundo com as nossas faculdades do conhecimento⁵. A teoria do belo responde à uma exigência sistemática exposta por Kant na segunda Introdução à *Crítica do Juízo*: trata-se do problema da concordância da natureza com a

⁵ Veja-se sobre isso Tomasi (1993).

nossa faculdade de conhecimento. É possível pensar segundo Kant que, à parte as leis do conhecimento, a natureza seja tão caótica que não se possa encontrar nela uma ordem. No entanto, a faculdade de juízo põe o princípio regulador da concordância na base da sua reflexão sobre a natureza em função do conhecimento (KANT, 2016, p. 87–92). O belo é a garantia que a concordância, ou harmonia acontece em nós de modo espontâneo e por isso é sempre possível pressupô-la. Como esta harmonia que se revela no belo refere-se à totalidade do conhecimento, e não é fruto da aplicação de um conceito, ela não pode ser um conhecimento.

4. MAIS UM CÍRCULO

Outro problema de aparente circularidade que pode ser resolvido, prestando atenção à multiplicidade de planos em que a justificação dos juízos de gosto se articula, é o problema que Arthur chama da sub-sunção da averiguação dos juízos estéticos puros.

Lembramos que é possível distinguir dois planos do juízo estético. Por um lado, o juízo de gosto é a expressão linguística de um prazer, cuja raiz é o ato de reflexão sobre a relação das faculdades ocasionada por uma representação, isto é, um juízo estético segundo a pesquisa do filósofo transcendental. Na realidade, ou seja, para quem julga, o juízo estético, nada mais é do que um sentimento. Quer dizer, o filósofo transcendental, e não quem julga, tem consciência do livre jogo, das suas premissas e consequências. Para quem julga o único indício da validade do próprio juízo é a consciência do fato de ter abstraído do que no próprio juízo pertence ao agradável: os atrativos, as emoções; ao bom e a qualquer tipo de preconceitos. Sob essa condição a pretensão ao consenso de todos, reivindicação avançada pelo uso da palavra beleza seria justificada. Seria aliás justificada a crença de incarnar com o próprio juízo uma voz universal, ou seja de pertencer a um horizonte universal de compartilhamento. Porém, acrescenta Kant logo depois, sempre no §8, “Se alguém que acredita proferir um juízo de gosto está de fato julgando em conformidade com esta ideia, isto é algo que pode ser incerto.” (KANT, 2016, p. 112).

O que é incerto é a conformidade do juiz à ideia. Isto implica, segundo Kant, “dificuldades inevitáveis” porque o prazer, no que diz respeito à sua origem, é algo opaco, apesar de todos os nossos esforços. Pode sempre acontecer que confundimos um prazer provocado pelo agradável com um provocado pela apreensão da pura forma. A nossa certeza tem a ver com os nossos esforços de julgar abstraindo do agradável e do bom. Neste sentido o juízo de gosto encontra-se numa situação análoga àquela do juízo moral. Escreve Kant na *Fundamentação da Metafísica dos costumes* que “[...] não se pode de algum modo inferir com segurança que absolutamente nenhuma impulsão secreta do amor-de-si tenha sido na realidade [...] a verdadeira causa determinante da vontade” (KANT, 2009, 163). Nós somos conscientes do nosso dever, isto vale necessária e incondicionadamente, porém, não podemos ter certeza se cumprimos nosso dever apenas porque é nosso dever⁶. O prazer do respeito, segundo Kant, surge necessariamente. Portanto, não podemos saber se o sentimento de respeito é o único movente da ação. O caráter opaco do prazer denota uma dificuldade acerca da nossa possibilidade de ter a consciência precisa da relação entre a representação e os sentimentos que por ela é provocado, a saber: inclinação, respeito, favor. Existe então, tanto no caso do juízo de gosto, quanto no caso do juízo moral um hiato entre as condições de possibilidade destes e o que elas possibilitam, a saber um juízo efetivo. Como em relação ao bem, também com relação ao belo o ser humano é “remetido a si mesmo”⁷. É interessante salientar que tanto num caso, quanto no outro, o indivíduo é autônomo, se autodetermina, ou seja “pertence a si mesmo” na medida em que prescinde de si, se coloca num ponto de vista universal, abrindo mão da própria particularidade, colocando entre parênteses a particularidade do próprio sentir. Tanto no âmbito da estética, quanto no prático a individualidade humana não é da ordem do privado, mas algo que se constitui num horizonte intersubjetivo. “Em outras palavras, o homem é ele mesmo, não enquanto identifica-se com um ou outro estado representativo, mas quando é também razão: Algo que vale sempre para os

⁶ Para uma discussão mais detalhada sobre a obscuridade do ânimo ou “ego absconditus” veja-se Tomasi (1993, p. 53-57).

⁷ Esta expressão de Tomasi apareceu-me a mais apropriada para indicar o sentido e a responsabilidade da autonomia do indivíduo (TOMASI, 1993, p. 66).

outros como *a priori* (TOMASI, 1993, p. 66). Por isso, o fato de que a voz universal, pressuposta num juízo de gosto, seja apenas uma ideia, não deve ser entendido, segundo Kant, como uma denuncia do caráter ilusório da pretensão de concordância necessária e universal. Isto significa, pelo contrário, que o horizonte da justificação dos juízos de gosto é ideal. A voz universal é a totalidade da qual os juízos são parte e, como totalidade, é uma ideia. Trata-se de uma norma ideal.

Apesar da analogia com o juízo moral, no caso do juízo de gosto a situação é mais complicada justamente pelo fato que, além da opacidade constitutiva do juízo, a regra não é objetiva. Kant afirma várias vezes ao longo da terceira *Crítica* que o juízo de gosto é o exemplo de uma regra universal que não pode ser fornecida. Então a regra, só se dá no caso particular, isto é, no exemplo. Como vimos, o nosso juízo pode apenas ser manifestação de uma universalidade se abstrairmos de todo interesse e de tudo o que é material. Porém, se isso não acontece “a autoridade” da lei em geral não é suprimida (KANT, 2016, p. 188); A legitimidade das pretensões de universalidade e a necessidade literalmente encarnada pelo juízo, continuam valendo até quando o juízo é inválido, mas o juízo é a “lei concretizada” como exemplo e não há outra lei a ser dada. Acho que Kant, nesse caso, quisesse apenas afirmar que mesmo não conseguindo formular um juízo de gosto válido por meio de critérios não transcendentais, tais quais, a alto-avaliação e a concordância com os outros, isto é, mesmo se a auto-avaliação não fosse suficientemente profunda e a concordância não acontecesse, isso não anularia a possibilidade de formular juízos de gosto desinteressados e livre de preconceitos, assim como não invalidaria a necessidade, para quem julga, de se colocar num ponto de vista universal, ou tentar pelo menos. Essa no fundo é a regra, a condição dos juízos.

4.1. O *SENSUS COMMUNIS* E O INTERESSE DA RAZÃO

As condições de possibilidade de um juízo de gosto formal, desinteressado e universal são descritas na *Analítica dos juízos estéticos*, em quatro momentos. Na *Dedução* deveria ser fundamentada a pretensão

à concordância universal e necessária de todos como se fosse um dever. Enunciada, mas não suficientemente aprofundada no quarto momento, a concordância universal, deixa uma pergunta em aberto relativa ao caráter constitutivo ou regulador do *sensus communis*. No final do §22 coloca mais questões fundamentais:

[...] se pois o gosto é uma faculdade originária e natural ou apenas a ideia de uma faculdade artificial ainda a ser adquirida, de tal modo que um juízo de gosto com sua suposição de um assentimento universal, seria tão somente, de fato uma exigência da razão para produzir tal unanimidade no modo de sentir, e o dever, isto é, a necessidade objetiva da confluência do sentimento de todos com o sentimento de cada um, significaria apenas a possibilidade de entrar aqui em acordo, constituindo o juízo de gosto um mero exemplo da aplicação desse princípio. (KANT, 2016, p. 136).

Kant não dá a resposta a essas questões no § 22, e declara que “aqui”, isto é, na Analítica “[...] não queremos nem podemos [...]” ainda investigar tais questões, “[...] tendo antes de proceder à dissolução da faculdade de gosto em seus elementos e, por fim à sua unificação na ideia de um *sensus communis* [...]” (KANT, 2016, p. 136). Veremos como Kant ao longo da *Crítica do juízo* mostra que a opção certa é a segunda e que o gosto é uma faculdade artificial que responde às exigências da razão.

A rápida dedução desenvolvida no § 38 repete substancialmente o que o leitor da *Analítica* já sabe, ou seja, que a concordância (e o sentimento de prazer que a acompanha) de uma representação com as condições do juízo pode ser admitida *a priori* como universalmente comunicável, pois é uma concordância com as condições subjetivas de conhecimento, pressupostas em geral em cada ser humano. Disto deriva no máximo que, sendo idênticas as condições dos juízos estéticos, haverá entre eles uniformidade, embora com isso ainda não esteja justificado o que Kant chama o dever (*das Sollen*) de concordar. A unificação de todos os elementos do gosto no *sensus communis*, de que Kant fala no final do quarto momento, no § 22, acontece no §40, onde o gosto é definido como uma faculdade que na sua reflexão toma em consideração *a priori* o modo de representar de todos os demais (KANT, 2016). Isso acontece,

segundo Kant, quando vinculamos o nosso juízo aos dos outros, não apenas os efetivos, mas todos os possíveis. Um ser finito não pode por meio de uma sondagem empírica averiguar a concordância de seu juízo com os de todos os outros e com todos os juízos possíveis. Podemos apenas pensar nesta possibilidade, nos colocando idealmente no lugar de todos os outros. Temos então que abstrair as limitações contingentes relativas ao nosso próprio juízo, para apenas assim podermos “vincular o nosso juízo à razão humana como um todo”. O exercício da faculdade do gosto e do *sensus communis*, como sua condição, tendem a realizar a unidade daqueles que ajuízam⁸. Gosto e *sensus communis* representam aqui a mesma faculdade de julgar levando em conta o juízo dos outros. Porém Kant não os identifica completamente, mas afirma que o gosto é uma espécie do *sensus communis* ou seja a expressão específica de uma faculdade mais ampla. Esta operação de abstração dos nossos interesses particulares, das nossas inclinações e dos nossos preconceitos, que caracteriza de modo essencial o gosto como espécie de *sensus communis*, o fato de que o segundo seja a regra do primeiro, nada mais significa de que o juízo de gosto, mesmo sendo autônomo, deve sempre acontecer numa perspectiva intersubjetiva. Portanto a ideia de uma comunidade deve ser tanto o fundamento quanto, ao mesmo tempo, o ideal ao qual tende o gosto. O homem de gosto, exercitando a sua capacidade de julgar desinteressadamente, e pressupondo um *sensus communis* coloca-se num horizonte comunitário e convida os outros ao diálogo baseado em motivos universais e igualmente desinteressados. Por isso o gosto, como *sensus communis* não é uma faculdade originária, mesmo se baseando em condições universais de conhecimento, mas é uma tarefa infinita que deve ser realizada.

Mais uma vez seria licito se perguntar de onde vem este dever. Kant conclui o § 40 com uma observação significativa:

Caso se pudesse assumir que a mera comunicabilidade universal do próprio sentimento já teria de trazer consigo um interesse para nós (o qual, todavia, não estamos autorizados a deduzir da constituição de uma faculdade de julgar meramente reflexionante), poder-se-ia

⁸ Justamente Savi chega a afirmar que se o belo une os sujeitos, conseqüentemente o feio os isola. Savi (1998, p. 101).

esclarecer porque o juízo de gosto é como presumido em todos como um dever. (KANT, 2016, p. 194–195).

Trata-se então de procurar um interesse indireto ligado ao gosto que possa fundamentar a necessidade da concordância em relação à forma bela. No §41 Kant mostra como do ponto de vista empírico o belo seja interessante para sociedade, pois a comunicabilidade das sensações favorece o processo de civilização, mas isso ainda não é suficiente a fundamentar uma necessidade da concordância pois “[...] só nós importa verificar que pode ter uma relação a priori, ainda que indireta, ao juízo de gosto.” (KANT, 2016, p. 195). Esta relação indireta é revelada no §42 onde Kant mostra que a razão tem um interesse intelectual para os belos produtos da natureza e para os sentimentos puros que despertam. A razão pois tem interesse “[...] que as ideias [...] tenham realidade objetivas, isto é que a natureza mostre ao menos um traço oi dê um sinal de que contêm em si algum fundamento permitindo assim uma concordância, conforme a leis, de seus produtos com a nossa satisfação que independente de todo interesse.” (KANT, 2016, p. 198). O interesse da razão pela beleza é, segundo Kant, moral “por afinidade ou melhor por parentesco” (*der Verwandtschaft nach moralisch*) (KANT, 2016, p. 198). Uma vez encontrada a possibilidade de sair da relação entre os elementos do juízo de gosto para fundamentar a necessidade, Kant remete à *Dialética* a tarefa dessa fundamentação, pois afinal “[...] é ao inteligível que o gosto dirige o seu olhar.” (KANT, 2016, p. 251).

A dedução do juízo de gosto pode então ser completada apenas exibindo e justificando o fundamento ideal sobre o qual esse se enraíza, isso acontece segundo um esquema análogo com o da *Dialética da Crítica da razão prática*: “[...] as antinomias forcem, contra a vontade, a olhar para além do sensível e procurar no suprassensível o ponto de união de todas as nossas faculdades a priori, pois não resta outro caminho para colocar a razão em acordo consigo mesma.” (KANT, 2016, p. 239). A formulação da antinomia do gosto mostra claramente a importância da intersubjetividade, do diálogo como pano de fundo da avaliação de algo belo. Na tese o hedonista do gosto argumenta que o juízo não se

funda em conceitos pois do contrário seria possível disputar, ou seja argumentar com provas, na antítese o racionalista do gosto afirma que o juízo de gosto “[...] se funda em conceitos; pois do contrário não se poderia, apesar da variedade, sequer discutir sobre ele [...]”, ou seja não seria possível ter pretensão ao assentimento. Como na segunda *Crítica*, a tese é completamente falsa em quanto a antítese é parcialmente verdadeira: É verdade que, mesmo não sendo possível defender o nosso juízo mediante provas apodíticas é possível pelo menos abrir um diálogo, pelo menos convidar os outros a ser desinteressados, ou nós deixar convencer, eventualmente, a rever os nossos juízos. A Dialética revelando a falsa contradição de tese e antítese mostra que é necessário admitir uma fundamentação conceitual indeterminada e indeterminável do juízo de gosto, com a palavras de Kant (2016, p. 238):

Não podemos fazer mais do que suprimir esse conflito nas pretensões e contra pretensões do gosto. Fornecer um princípio objetivo determinado do gosto, a partir do qual todos os seus princípios pudessem ser deduzidos, testados e provados, é absolutamente impossível, pois neste caso não se trataria de juízo de gosto. O princípio subjetivo, ou seja a ideia indeterminada do suprassensível em nós, pode ser apenas indicado como a chave para o deciframento dessa faculdade.

O conceito de supra-sensível adquire, na terceira *Crítica*, como na segunda, uma função argumentativa positiva, para Kant então o juízo, que é sempre singular e é acompanhado imediatamente por um sentimento, é ao mesmo tempo válido para todos como um dever “[...] pois seu fundamento de determinação reside talvez no conceito daquilo que pode ser considerado o substrato sensível da humanidade.” (KANT, 2016, p. 340).

5. A DOR E FELICIDADE DOS OUTROS, A SIMPATIA, O LOBO E O FEIO.

A análise do percurso argumentativo que leva da consideração dos caracteres peculiares do prazer do belo ao conceito indeterminado

do substrato sensível da humanidade salienta que o juízo de gosto nós aproxima aos outros, mas não no modo imediato da empatia⁹ O homem de gosto não vê si mesmo nos outros nem pretende que os outros indivíduos sejam ou sintam como ele. Por outro lado, a atividade livre e desinteressada própria do juízo de gosto estimula a superar os limites de cada ponto de vista particular e nos dispõe a entender o ponto de vista dos outros. Portanto o julgar sobre o belo revela em nós a humanidade.

A reflexão de Kant acerca de um sentimento não patológico e da sua relação com a intersubjetividade foi desenvolvido por Kant na *Metafísica dos costumes* em particular no conceito de simpatia (*sympathia moralis*). Na *Doutrina dos elementos da ética*, em particular na parte dedicada aos deveres para com os outros, Kant se ocupa, mais especificamente, com os deveres de amor para com o próximo, reforçando a importância da beneficência como máxima que impõe de agir em vista da felicidade do outro, marcando a diferença com respeito ao simples comprazimento com a felicidade de outro que nada mais é um sentimento de compaixão que é momentâneo e não leva à ação. Perto da beneficência há mais dois deveres: o dever da gratidão e o dever da simpatia moral (*sympathia moralis*, *Mitleid oder Mitfreude*). No que diz respeito à gratidão, Kant é muito claro. Este não é apenas um dever, mas é um dever santo, isto é, um dever cuja violação pode destruir o próprio impulso que nos conduz à beneficência. No que diz respeito à simpatia, a argumentação kantiana se complica. Vimos que o comprazimento com a felicidade do outro, a compaixão, segundo Kant, não pertence ao grupo dos deveres enquanto sentimento espontâneo que não comporta nenhuma ação e, menos ainda, nenhuma obrigação moral. A simpatia não parece a primeira vista se distinguir muito deste sentimento. Eis a definição kantiana: “Tomar parte na alegria e tomar parte no sentimento são, com efeito, sentimentos sensíveis de prazer ou desprazer pelo estado da satisfação ou dor de outro para os quais a natureza já dispôs nos homens a receptividade.” (KANT, 2013, p. 270–271). A simpatia não é um dever em si, mas um dever condicionado; isto significa que pode ser considerada como dever apenas com a condição

⁹ Savi (1998, p. 105).

de ser usado moralmente. Neste caso recebe o nome de senso de humanidade. Uma distinção sutil com respeito ao modo de compreender a humanidade permite caracterizar a simpatia diferentemente de uma genérica compaixão: a disposição natural para comunicar sentimentos do homem pode ser necessária ou livre. Segundo o que Kant esclarece no § 34 da *Doutrina dos elementos*, a disposição necessária permite compartilhar sentimentos imediatamente. Esses difundem-se assim naturalmente “como as doenças contagiosas” (KANT, 2013, p. 270–271) pelo simples fato de que os homens vivem em comunidade. Podemos presumir que esta capacidade natural e necessária é aquela que permite compreender universalmente que o choro de uma criança exprime uma insatisfação ou que algumas exclamações comunicam alegria, antes e independentemente do uso de conceitos, e acontece de sermos, de algum modo, influenciados sensivelmente por estes estados de ânimo sem a intervenção da nossa vontade. Este tipo de comunicabilidade faz parte da nossa “humanidade natural”, no sentido de simplesmente sensível. Kant não diz explicitamente, mas parece claro que esta capacidade é aquela que possuímos em comum com os animais e que permite também que nos comuniquemos com eles, talvez apenas por analogia com o mundo humano. Sobre esta disposição natural ou estética, baseia-se, segundo Kant, a compaixão que não possui nenhum peso moral. Neste sentido é indicativo o seu exemplo, segundo o qual, quando alguém sofre, podemos nos deixar contagiar pelo seu sofrimento por meio da imaginação, mas se não podemos ajudá-lo ou não nos empenhamos em fazê-lo, segundo à máxima da beneficência, o efeito da nossa compaixão é simplesmente aquele de multiplicar os sofrimentos no sentido em que acrescento ao sofrimento real do outro o meu sofrimento imaginário. Em consequência, não pode ser um dever, direto ou indireto, aquele de “multiplicar os males do mundo” (KANT, 2013, p. 271). A capacidade de comunicar livremente os nossos estados de ânimo se funda na razão prática e é característica da nossa humanidade prática. Nela se baseia a simpatia que é um sentimento de prazer e desprazer, ainda que não seja patológico. Segundo Kant, ela deve ser cultivada como meio para promover a benevolência ativa e ocupa um lugar especial na moralidade do homem, não considerado apenas como um ser pensante, mas como “um

animal dotado de razão” cuja destinação moral compreende de qualquer maneira todos os outros. Kant não se detém na descrição deste sentido de humanidade prática, mas uma associação com o tratamento do *sensus communis* na *Crítica do juízo* parece-me inevitável¹⁰.

Esta aproximação entre o gosto como espécie do *sensus communis* e a simpatia como dever, mesmo que condicionado, reforça a tese que o *sensus communis* é uma faculdade que, mesmo se fundamentada em disposições naturais, deve se emancipar do âmbito da natureza. O gosto, ao contrário do gênio, é uma faculdade artificial que pode, ou não, ser desenvolvida por meio de exemplos na vida empírica de cada um, mas do ponto de vista da ideia de humanidade, tendo in vista a disposição e o destinação moral do homem, é um dever.

Concluindo e nós referindo ao texto de Arthur publicado neste livro, podemos afirmar que não há dúvida, como afirmou São Thomas de que as ovelhas não fogem porque o lobo é feio, porém, de outro lado, segundo Kant, o homem não se diferencia do animal propriamente pela flexibilidade da cognição, mas como ente que deve realizar a própria humanidade, cujo ideal é ele mesmo que se dá. Assim o homem kantiano não apenas reconhece o belo e feio mas deve procurar o belo e deve fugir do feio justamente para não se tornar lobo, ou seja totalmente determinado pelos seus instintos mais brutais¹¹, ou para não se tornar ovelha, ou seja totalmente incapaz de autonomia.

REFERÊNCIAS

CECCHINATO, G. Liebe macht die Welt schön. In: KAUARK-LEITE, P. et al. (Org.). *Kant and metaphors of reason*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. p. 253–263.

FAGGIOTTO, P. Metodo analitico e ragionamento disgiuntivo nella filosofia trascendentale di Kant. *Studi Kantiani*, Massarosa, v. XI, p. 18–28, 1998.

GRUPILLO, A. *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

¹⁰ Desenvolvi esta analogia em Cecchinato (2015).

¹¹ Refiro-me aqui às qualidades que a tradição normalmente atribui aos lobos e às ovelhas, ao uso metafórico das qualidades desses animais, com todo respeito para lobos e ovelhas.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. F. Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad. F. Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *Metafísica dos costumes*. Trad. C. A. Martins. Petrópolis: Vozes, 2013.

MENEGONI F. L'a-priori del senso comune in Kant: dal regno dei fini alla comunità degli uomini. *Verifiche*, Padova, v. 19, p. 13–50, 1990.

RUFFING, M. Comunidade, senso comum e igreja invisível em Kant. *Discurso*, São Paulo, v. 42, p. 163–181, 2013.

SAVI, M. *Il concetto di senso comune in Kant*. Milano: Franco Angeli, 998.

TOMASI, G. *Il salvataggio kantiano della bellezza*. Trento: Associazione trentina di scienze umane, 1993.

_____. L'oggettivismo debole di Kant in estetica. *Estudos Kantianos*, Marília, v. 5, n. 1, 2017, p. 81–98.

NIETZSCHE CONTRA SCHILLER¹

Vladimir Vieira

Aqueles que estão familiarizados com os textos do assim chamado período da maturidade de Nietzsche certamente reconhecerão a animosidade com que o pensador costuma se expressar, nessa época de sua produção, em relação a Schiller – o que não é, afinal, surpreendente em um autor que fez da crítica da moral um dos grandes temas de sua filosofia. Já em *Humano, demasiado humano*, por exemplo, podem-se notar diversas observações pouco elogiosas a respeito do dramaturgo, que parecem sugerir igualmente um esforço para dissociá-lo de Goethe. Schiller deveria seu sucesso à descoberta de um certo tipo de público, jovens e moças alemães em quem sua poesia excitaria as “[...] altas, nobres, tempestuosas, ainda que não claras, emoções, seu prazer com o plim-plam de palavras morais (as quais costumam desaparecer nos trinta anos da vida)”; Goethe, ao contrário, “[...] se manteve em toda relação

¹ Uma versão preliminar desse trabalho foi apresentada no I Simpósio Nacional “Nietzsche, filosofia e arte”, organizado pela prof.^a Tereza Calomeni em 2011 na Universidade Federal Fluminense.

acima dos alemães e ainda se mantém agora: ele jamais pertencerá a eles” (NIETZSCHE, KSA, 2, p. 448–449).²

Essa estratégia é revisitada em *O caso Wagner*. Goethe “foi sempre repulsivo para os alemães”, ao passo que “Schiller, o ‘nobre’ Schiller, que batia em seus ouvidos com grandes palavras – *ele* era conforme o seu coração” (NIETZSCHE, KSA, 6a, p. 18), pois possuía, assim como Wagner, “[...] a irreflexão que tem todo homem de teatro, o seu desprezo pelo mundo, que põe a seus pés” (NIETZSCHE, KSA, 6a, p. 31). Schiller fora, enfim, “[...] o trombetaireiro [*Trompeter*] da moral de Säckingen” (NIETZSCHE, KSA, 6b, p. 111), conforme o célebre epíteto de *O crepúsculo dos ídolos*; e, insiste Nietzsche nessa obra, “[...] os alemães dizem ‘Goethe e Schiller’ – e eu temo que digam ‘Schiller e Goethe’...” (NIETZSCHE, KSA, 6b, p. 122). Esta postura de franca beligerância contra um adversário teórico em quem se reconhece alguém à altura do combate parece, guardadas as devidas proporções, análoga àquela que Nietzsche manifesta em relação a Richard Wagner ao menos a partir de *Humano, demasiado humano*. O compositor, “venerado mestre” dos tempos de *O nascimento da tragédia*, torna-se uma das vítimas mais nobres do espírito escarninho que anima obras tais como *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*. Entre a juventude e a maturidade, Nietzsche substitui a admiração incondicional que fez do drama musical wagneriano um dos temas centrais da terceira parte de seu primeiro livro pelo reconhecimento de uma posição intelectual e estética à qual julgava necessário fazer constante oposição.

Schiller nunca desfrutou, por parte de Nietzsche, de uma admiração tão intensa quanto aquela que caracterizou as relações com Wagner no período de Tribschen, anterior à inauguração do festival de Bayreuth. Acredito, entretanto, que podemos pensar em um movimento similar de distanciamento intelectual quando se leva em consideração o que o filósofo diz sobre o poeta e dramaturgo em *O nascimento da tragédia*. Não encontramos aqui a posição de confronto aberto que se

² A passagem citada encontra-se no aforismo 170 da parte 1 de *Humano, demasiado humano*, “Os alemães no teatro”. Cf. também, nessa mesma obra, os aforismos 227 da parte 1 (“Erros de Goethe”, p. 482-483); 123 da parte 2 (“Afetação de cientificidade por artistas”, p. 605-606); e 125 da parte 2 (“Há ‘clássicos alemães?’”, p. 606-608). Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.

evidencia em obras posteriores. Ao contrário, Nietzsche antes seleciona com cuidado suas referências de modo a mascarar ou ao menos suavizar suas diferenças teóricas com a doutrina schilleriana sobre a tragédia.³

O nascimento da tragédia contém onze referências diretas a Schiller, em seis diferentes contextos dos quais quatro são relevantes para meus propósitos nesse momento. O primeiro tem lugar já no final do §3: Nietzsche volta-se contra a suposição, segundo o seu ponto de vista tacitamente admitida em sua época, de que a experiência grega pode ser integralmente descrita a partir de uma relação harmônica entre homem e natureza (KSA 1, p. 36). Perdido na Modernidade, esse estado de unidade entre sujeito e mundo explicaria a nostalgia dos antigos cultivada pelo pensamento estético alemão do século XIX, e teria sido também acriticamente adotado nas investigações filológicas do período.

Uma das teses mais fundamentais de *O nascimento da tragédia* sugere que essa visão da Grécia como um “[...] paraíso da humanidade, com o qual teríamos de nos deparar às portas [*Pforte*] de toda cultura.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 37), dá conta de apenas um de seus aspectos: aquele que, segundo Nietzsche, é representado pela figura mitológica do deus “solar”, Apolo. O apolíneo estaria na base da arte figurativa, expressando-se através da contemplação das belas imagens da aparência. Como argumenta o §1, seus efeitos sobre o sujeito seriam confirmados pelo testemunho de poetas e pelo prazer que derivamos, ordinariamente, da experiência onírica. (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 26–27).

Mas existiria ainda um segundo princípio capaz de atuar sobre o sujeito, o qual se manifesta nas situações em que nos encontramos sob a influência de narcóticos ou de fortes emoções – sendo compreendido, desse modo, a partir da ideia de embriaguez. Associado, na mitologia, a Dioniso, ele corresponderia à dissolução das formas individualizadas, constituindo-se como fundamento para as artes não-figurativas, particularmente a música. O dionisíaco, argumenta Nietzsche, é o elemento

³ Paul Bishop, R. H. Stephenson, Gilberto Merlio e Nicolas Martin encontram-se entre os autores que examinaram a relação de Nietzsche com o classicismo de Weimar, indicando, em termos diferentes daqueles propostos nesse artigo, o contraste entre as posições expostas pelo filósofo em suas obras de juventude e maturidade. Para maiores detalhes, ver Martin (1996); Bishop (2004), especialmente a seção 5, “Classicismo alemão”; Bishop e Stephenson (2005); Merlio (2007).

essencial da experiência antiga que não se conforma bem à concepção de paraíso perdido avançada pelos estudiosos de sua época. Essa suposta harmonia incondicional entre homem e mundo “[...] não é de modo algum um estado tão simples, que resulta de si mesmo como se inevitável”; nela temos antes de “reconhecer o mais alto efeito da cultura apolínea [...]” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 37).⁴

Schiller é importante para essa discussão porque, segundo Nietzsche, foi ele o responsável por estabelecer o referencial teórico a partir do qual foi construída essa falsa visão da Grécia. O filósofo tem em vista aqui o artigo “Sobre poesia ingênua e sentimental”, onde a categoria do “ingênuo” seria empregada para descrever o modo existencial característico dos antigos, o qual pressupõe um estado de unidade entre homem e natureza.⁵ As críticas dirigidas contra o pensador nessas passagens de *O nascimento da tragédia* não dizem propriamente respeito, portanto, a particularidades de sua doutrina, mas antes a uma tradição da qual ele é apenas um dos representantes.

O segundo contexto onde o nome de Schiller é diretamente evocado tem lugar no §5. Nietzsche empreende, nesse trecho de sua obra, uma defesa de Arquíloco, condenado pela crítica moderna como primeiro artista “subjetivo” da história do Ocidente (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 42–43). Na poesia desse autor, o filósofo vê o embrião de uma forma de experiência estética que une os princípios do apolíneo e do dionisíaco, ou seja, daquelas manifestações que “[...] em seu mais

⁴ Sobre a posição de Nietzsche em relação a essa tradição de interpretação da Grécia, cf. Machado (2005b).

⁵ Nesse artigo, originalmente publicado em três números consecutivos do periódico *Die Horen*, Schiller sugere, por exemplo, que o homem grego, “[...] unido consigo mesmo, e feliz no sentimento de sua humanidade, tinha de deter-se nela como seu máximo, e esforçar-se para dela tudo mais aproximar; ao passo que nós, desunidos conosco mesmos, e infelizes com nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir, tirando de nossos olhos uma forma tão mal sucedida” (SCHILLER, 1962b, p. 711). A oposição entre antigos e modernos já havia sido formulada em termos análogos nas cartas “Sobre a educação estética do homem”, embora sem fundar, nesse caso, figuras poetológicas características de cada época. Assim, a carta VI sustenta que “os gregos não nos envergonham apenas por uma simplicidade que é estranha à nossa época; eles são também nossos rivais, frequentemente nosso padrão naquelas vantagens com as quais costumamos nos consolar acerca da antinaturalidade de nossos costumes” (SCHILLER, 1962a, p. 582); isso teria ocorrido porque “aquela natureza polipoide dos estados gregos, onde o indivíduo gozava de uma vida independente e podia tornar-se o todo quando necessário, deu lugar agora a um mecanismo [*Uhrwerk*] artificioso onde se forma no todo uma vida mecânica a partir da agregação de partes infinitamente muitas, mas sem vida” (SCHILLER, 1962a, p. 584). Sobre a relação de Schiller com a Antiguidade clássica, cf. Pugh 2005. Brent Kalar (2008) analisa a apropriação do conceito de ingênuo schilleriano pelo jovem Nietzsche.

alto desdobramento chamam-se tragédias e ditirambos dramáticos.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 44).

A principal arma mobilizada em favor de Arquíloco é uma observação de Schiller sobre o processo de criação lírica.⁶ De acordo com Nietzsche, o dramaturgo teria sustentado que o poema não tem início com uma série de imagens ordenadas, mas antes a partir de uma disposição musical [*musikalische Stimmung*] (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 43). A produção poética compreenderia, assim, duas etapas: um primeiro momento, não-figurativo, e um segundo que corresponderia à sua descarga figurativa nas imagens a que os versos aludem.

Arquíloco, desse modo, não deveria ser tomado como um artista “subjetivo”. Se seus versos manifestam uma torrente de sentimentos violentos, trata-se tão somente de “[...] uma parábola [*Gleichnis*] com a qual interpreta para si mesmo a música.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 51), ou a disposição de ânimo musical, que está na origem da composição lírica. O artista humano permanece, ele mesmo, na atitude contemplativa que é condição essencial de toda arte, pois tais paixões são simplesmente refigurações apolíneas da experiência dionisíaca sobre a qual está assentada a criação poética.

No terceiro contexto onde Schiller é mencionado diretamente, o dramaturgo é mais uma vez chamado a vir em auxílio da doutrina exposta em *O nascimento da tragédia*: na verdade, para a defesa da hipótese que domina a primeira parte dessa obra, aquela que procura explicar como a tragédia se originou entre os gregos. Nietzsche é aqui até certo ponto solidário à tradição filológica do século XIX, que fazia remontar essa experiência estética ao ditirambo, e mais especificamente ao coro. O filósofo oferece, entretanto, sua própria interpretação para tais manifestações, a qual tem por base a discussão schilleriana sobre o uso do coro no prólogo a *A noiva de Messina*.

Neste curto artigo, que denominou “Sobre o uso do coro na tragédia”, Schiller volta-se contra uma certa tendência naturalista no teatro associada, por exemplo, à preocupação do classicismo francês com o

⁶ A observação é retirada de uma carta a Goethe de 18/3/1876. Cf. Schiller e Goethe (1870, p. 140).

respeito à regra das três unidades. A estética, sugere ele, jamais será capaz de alcançar a totalidade da natureza simplesmente reproduzindo as suas manifestações empíricas, não mais do que o será deixando-a completamente de lado e abandonando-se aos delírios da fantasia. Pois tal conceito – a totalidade da natureza – é na verdade um ideal do sujeito, que não se dá na sensibilidade e só pode ser representado por meio de uma arte igualmente ideal: “Enfileirar imagens fantásticas uma após a outra não significa ir ao ideal; e trazer novamente, imitando, o real, não significa apresentar a natureza. [...] a arte só é verdadeira se abandona totalmente o real e se torna puramente ideal.” (SCHILLER, 1962c, p. 817–818).

Em outras palavras, a arte que apresenta uma “natureza ideal” representa com mais fidedignidade a natureza do que aquela que procura imitar de forma naturalística todos os seus traços empíricos. A tragédia antiga, de acordo com Schiller, é um exemplo de manifestação estética desta espécie. Ali, o coro funcionava como um muro que isolava o palco da realidade do mundo, permitindo a construção de um espaço poético ideal.⁷

De fato, sugere então Nietzsche, o terreno onde se reunia o coro ditirâmico era duplamente “ideal”, no sentido schilleriano. Em primeiro lugar porque, na figura do sátiro, o coreuta não imitava conscientemente eventos e personagens do mundo “real”, mas vivia efetivamente “[...] numa realidade religiosamente concedida sob a sanção do mito e do culto.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 55). Esta relação se manteve inalterada mesmo sob a forma da tragédia clássica, pois a conformação circular do teatro grego isolava os espectadores do cotidiano, permitindo a cada um “[...] deixar de ver [übersehen] todo o mundo da cultura ao redor de si e [...] imaginar-se [wähnen] a si próprio como coreuta.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 59).

Em segundo lugar, e de modo ainda mais importante, o que se passava no palco da tragédia era mais “real” do que aquilo que se supõe existir no cotidiano. Assim como, para Schiller, é através do ideal que se consegue aceder à totalidade da natureza, e não por meio da imita-

⁷ Cf. Schiller (1962c, p. 819-820).

ção de suas manifestações sensíveis⁸, o mundo partilhado pelos coreutas expressava a união com o fundo mitológico da existência, frente à qual a “realidade” que os espectadores atribuem à sua própria vida mostra-se como mera representação (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 56).⁹

O último contexto que gostaria de mencionar ocorre no §19. Trata-se das passagens em que Nietzsche reconstrói os momentos iniciais da história da ópera no século XVII e o projeto do grupo que ficou conhecido como *Camerata Fiorentina* (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 120). Em consonância com o espírito geral do Renascimento, este círculo de literatos tencionava restabelecer uma prática musical que pudesse ser reputada à Antiguidade pela introdução da monódia em lugar da polifonia, e pela consequente criação do gênero operístico.

Solidária ao espírito da época em que fora desenvolvida, entretanto, esta tentativa teria por base a crença de que a função da ópera, e da arte em geral, é restaurar uma relação de harmonia entre homem e natureza pretensamente existente na Grécia. Ao imitar a música dos antigos, os modernos seriam capazes de evocar “[...] um tempo primordial [*Urzeit*] do homem em que ele jazia no coração da natureza e, com essa naturalidade, havia atingido o ideal da humanidade em uma bondade e artisticidade paradisíacas.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124).

Nietzsche interpreta esse momento da história da música com base em Schiller, que teria estabelecido, ainda em “Sobre a poesia ingênua e sentimental”, uma distinção entre ‘elegia’ e ‘idílio’: ou bem “a natureza e o ideal são objeto de tristeza, quando aquela é representada como perdida, e este como inatingível. Ou são ambas objeto de alegria, na medida em que são representadas como reais.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124). Segundo o filósofo, a ópera – exceção feita a Wagner, evidentemente – caracteriza-se por uma “tendência idílica”. Os intelectuais do Renascimento imaginavam-se descendentes daquele homem originário

⁸ “A natureza mesma é apenas uma idéia do espírito, que nunca recai sobre os sentidos. Ela se encontra sob o manto dos fenômenos, mas nunca se torna ela mesma fenômeno. Apenas à arte como ideal é concedido, aliás encarregado, tomar este espírito do todo e ligá-lo a uma forma corpórea” (SCHILLER, 1962c, p. 818).

⁹ Cf. tb. p. 58. A interpretação de Nietzsche para o texto de Schiller é bastante particular, e mascara as diferenças entre as concepções de cada um a respeito da tragédia e do coro. Sobre o tema, ver Martín (1996, p. 40-42).

que habitava o paraíso, podendo a ele retornar se deixassem de lado sua “supérflua erudição”, sua “excessiva cultura”, imitando supostas formas de expressão antigas, tais como a tragédia. Nietzsche mostra-se bastante cético em relação a tal possibilidade, pois ela pressupõe uma concepção a respeito da Grécia contra a qual, como vimos, é dirigida boa parte de seus esforços críticos.

Se consideramos agora, em retrospectiva, esses quatro momentos em que o nome de Schiller é diretamente evocado, podemos notar que eles não sugerem, de modo algum, a postura de confronto que se evidencia nas obras posteriores de Nietzsche. O primeiro deles representa, efetivamente, uma crítica dirigida contra uma posição teórica defendida pelo dramaturgo; mas, nesse caso, ela é compartilhada com toda uma tradição de interpretação moderna da Grécia. Nas outras três passagens, Schiller é mobilizado antes em auxílio de hipóteses que serão defendidas em *O nascimento da tragédia*.

Deveríamos então imaginar que, malgrado diferenças teóricas acerca do modo mais adequado de aproximar-se da Antiguidade, não haveria grandes discordâncias entre os dois pensadores no que diz respeito ao tema central de *O nascimento da tragédia* – a saber, a própria tragédia? De modo algum. E a forma como Nietzsche aborda as ideias de Schiller aqui é já um indício de sua reticência em abrir fogo contra o dramaturgo.

No §7, são apresentadas duas concepções modernas a respeito da tragédia: a interpretação sócio-política, usualmente reputada a Hegel, e a teoria de Schlegel segundo a qual o coro desempenharia o papel de “espectador ideal” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 52–54). Nietzsche analisa-as criticamente e rejeita ambas, indicando que elas são fundadas sobre anacronismos filológicos. Em seguida, introduz a observação de Schiller sobre o coro em *A noiva de Messina* como ponto de partida para o desenvolvimento de suas ideias sobre o tema, conforme mencionei mais acima.

Nesse trecho de seu livro, Nietzsche não apenas emprega Schiller como apoio para sua doutrina, mas também se furta a comentar a própria concepção do dramaturgo a respeito da tragédia. Exposta espe-

cialmente na primeira parte de sua produção teórica, circunscrita aos anos iniciais da década de 1790 e ao período da *Neue Thalia*, ela se caracteriza por privilegiar o aspecto moral na explicação dessa manifestação artística, e o sublime como categoria estética mais importante para sua elucidação.

No final de sua obra – em um local, portanto, onde não se esperaria que o filósofo ainda discutisse teorias alternativas àquela que pretende defender – Nietzsche faz menção à interpretação moral da tragédia, sem referir-se explicitamente a Schiller. E o que o filósofo afirma deixa claro que essa concepção não lhe parece menos impropriedade do que aquelas que são atribuídas a Hegel e a Schlegel. As imagens de que se compõe o mito trágico, sustenta o §24:

[...] podem gerar ainda um deleite [*Ergötzung*] moral, por exemplo sob a forma da compaixão ou de um triunfo ético. Mas quem desejasse deduzir o efeito do trágico apenas dessas fontes morais [...] não deveria crer ter feito algo pela arte, a qual tem de requerer acima de tudo pureza em seu âmbito. Para a explicação do mito trágico, a primeira exigência é justamente buscar o prazer que lhe é peculiar na esfera puramente estética, sem intrometer-se no domínio da compaixão, do temor, do eticamente sublime (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 152).

Não é possível determinar se Nietzsche conhecia profundamente os artigos de Schiller que tratam da questão da tragédia – *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), *Sobre a arte trágica* (1792), *Do sublime* (1793). Mas é significativo que essa passagem relacione o sublime à compaixão e ao temor. Trata-se de dois conceitos centrais para o projeto schilleriano de empregar essa categoria estética – em Kant restrita, ao menos em linhas gerais, aos objetos da natureza – como ferramenta para explicar a experiência trágica.¹⁰ É improvável que o filósofo ignorasse completamente que o dramaturgo procurava, nesses

¹⁰ Embora a questão não seja consensual, muitos comentadores sustentam que, de um ponto de vista estritamente kantiano, o sublime não se aplicaria à fruição de obras de arte. Uygur Abaci (2008, p. 237), por exemplo, sugere que “as concepções de Kant de sublimidade e arte são estabelecidas tendo diferentes preocupações em mente, a primeira como sublime natural, a segunda como arte bela, de modo que o máximo que se pode obter da *Crítica* são casos impuros, restritos e ainda problemáticos de sublimidade artística, mas de modo algum uma teoria coerente”. Nesse sentido, o projeto filosófico de Schiller nos artigos da *Neue Thalia*

trabalhos, descrever tal manifestação artística precisamente em termos morais, de modo análogo àquele que é criticado em *O nascimento da tragédia*. E a natureza das ironias que seriam publicadas anos mais tarde contribui para tornar essa hipótese ainda menos plausível.¹¹

Resta ainda uma última questão a considerar. Poderíamos justificar a complacência em relação a Schiller com base no modo como se desenvolveu o próprio estilo nietzschiano? Seria razoável supor que o filósofo tornou-se mais sarcástico em suas obras de maturidade, e que por esta razão há menos zonas de conflito em *O nascimento da tragédia*?

Se parece correto admitir que há significativas diferenças estilísticas entre o Nietzsche da juventude e da maturidade, isso não me parece suficiente para explicar o excesso de zelo com que Schiller é tratado em *O nascimento da tragédia*. Mais ou menos temperadas, não faltam invectivas sardônicas contra os verdadeiros adversários do filósofo nessa obra: “Debalde coleciona-se em torno do homem moderno, para seu alívio, toda a ‘literatura mundial’ [...]”, brada o §18 contra a metodologia da filologia tradicional, pois ele permanece “[...] o ‘crítico’ sem prazer ou força, o homem alexandrino, que no fundo é um bibliotecário e revisor a cegar-se miseravelmente com a poeira dos livros e os erros de impressão.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 120); Otto Jahn, que fora professor de Nietzsche em Bonn, é arrolado no parágrafo seguinte entre aqueles mecenas da música “[...] que procuram uma forma mentirosa que oculte a sua própria rudeza, uma desculpa estética para sua própria sobriedade pobre de sensações.” (NIETZSCHE, KSA, 1, 127); e a ópera do século XIX é por sua vez caracterizada como “[...] o nascimento do homem teórico,

poderia ser caracterizado, precisamente, como uma tentativa de tornar a doutrina do sublime exposta na terceira crítica compatível com a experiência da tragédia. Sobre o tema, ver Süsskind (2011) e Vieira (2016).

¹¹ Contra essa interpretação, Marco Aurélio Werle sugeriu que as referências no §24 talvez sejam vagas demais para permitir a conclusão de que é Schiller quem Nietzsche têm por alvo, uma vez que elas poderiam aplicar-se, por exemplo, igualmente a Winckelmann. Trata-se, com efeito, de uma hipótese plausível, pois o historiador da arte também é mencionado em outros parágrafos do livro. Não creio que seja possível encontrar uma resposta definitiva para essa questão. Entretanto, é improvável que Nietzsche desconhecesse a importância que detém, para a produção teórica schilleriana, a leitura moral da tragédia empreendida por meio da categoria do sublime nos artigos da *Neue Thalia*. Se essa passagem não é uma alusão a esses estudos, isso apenas reforça a necessidade de responder por que o filósofo teria decidido furtrar-se a mencioná-los, mesmo indiretamente, em uma obra que pretende elucidar os fundamentos da tragédia, recorrendo antes a textos do mesmo autor que abordam o tema de modo muito mais perfunctório – por exemplo, o prólogo a *A noiva de Messina*. Pedro Fernandes Galé propôs, na mesma ocasião, que o trecho poderia referir-se a uma tradição de interpretação moral da tragédia da qual tanto Winckelmann quanto Schiller seriam tributários.

do leigo crítico, e não do artista.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 123), “a expressão do laicato na arte” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124).

Se Nietzsche cultivava, como parece ser o caso, severas restrições ao modo como Schiller concebia a tragédia, e se sua obra, quaisquer que sejam suas particularidades estilísticas, não poupa ironias contra seus adversários teóricos, por que o dramaturgo não sofreu a espécie de ataque que se tornaria típica do período da maturidade? Acredito que uma resposta adequada a essa questão pode ser esboçada a partir dos dois últimos contextos onde Schiller é diretamente mencionado em *O nascimento da tragédia*.

O primeiro abre o §20 e, apesar da extensão, merece ser citado integralmente.

Que fosse uma vez pesado, sob os olhos de um juiz incorrupto, em qual tempo e em quais homens até hoje o espírito alemão lutou com mais força por aprender com os gregos; e se admitíssemos com confiança que esse louvor único teria de ser atribuído à mais nobre luta pela formação de Goethe, Schiller e Winckelmann, então ter-se-ia de acrescentar de todo modo que, desde aquele tempo e das influências mais próximas daquela luta, o esforço para chegar por uma mesma via à formação e aos gregos se tornou de modo inconcebível mais e mais fraco. (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 129).

Ora, essa parece, à primeira vista, uma estranha afirmação. Como vimos, Nietzsche se mostra, em *O nascimento da tragédia*, bastante crítico a respeito da forma como o classicismo de Weimar interpretava a Grécia antiga, uma vez que ele privilegiaria apenas um de seus dois aspectos mais fundamentais – o apolíneo. Por que o filósofo insiste, agora, sobre o “louvor único” a que esses esforços fariam jus?

Creio que a estranheza dessa afirmação pode ser mitigada se levarmos em conta as esperanças que Nietzsche externa, reiteradamente, na terceira parte de sua obra: abordada sob a perspectiva correta, a Grécia serviria de baliza para pensar o moderno, de um modo geral, e a Alemanha, em particular. Refiro-me à possibilidade de um renascimento da experiência trágica no século XIX, que o filósofo acreditava estar então em marcha sob a batuta de Wagner. Essas passagens mostram que

O nascimento da tragédia não é simplesmente um livro de filologia, ou mesmo de filosofia, mas antes vincula-se a um projeto político-cultural que buscava na Antiguidade um norte para a ação no presente.

Em dois sentidos, trata-se também de um projeto animado por um espírito profundamente germânico. Em primeiro lugar, porque a sociedade e a cultura que ele tem por alvo são, primordialmente, aquelas desta nação, onde “[...] a própria força de formação [*Bildungskraft*] das instituições superiores de ensino provavelmente nunca foi mais baixa e mais fraca.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 130) e onde “[...] a arte se degenerou em um objeto de entretenimento da espécie mais baixa.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 144). Nietzsche acredita que o ressurgimento da experiência trágica promovido pelo drama musical wagneriano seria capaz de reverter as condições que determinaram a sua morte, aquele espírito cientificista que, através de Sócrates e Eurípidés, aniquilara a compreensão mítica da existência que constituía o seu núcleo mais fundamental. Por conseguinte, como sugere a célebre fórmula do §19, “[...] tudo o que agora chamamos cultura, formação, civilização terá de aparecer frente ao infalível juiz Dioniso.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 128).

Em segundo lugar, e de modo mais importante para os propósitos desse trabalho, a batalha pela cultura seria travada por heróis nacionais. Nietzsche vê a obra wagneriana como ápice do “poderoso curso solar” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 127) da música alemã, que teria em Bach e Beethoven dois de seus mais notáveis pontos de passagem. Esse modo de interpretar as realizações de sua nação a partir de sucessivos estágios encontra múltiplos desdobramentos em *O nascimento da tragédia*. Existe, por exemplo, uma “unidade entre a filosofia alemã e a música alemã” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 128), sugere ainda o §19, na medida em que a primeira produz, no plano teórico, aquilo que a segunda produziria por meio da arte. Na *Crítica da razão pura*, Kant teria sugerido pela primeira vez a falência da ciência ao afirmar a impossibilidade de conhecermos o suprasensível. Ao longo do século XIX, suas ideias teriam germinado, atingindo sua forma mais madura na filosofia de Schopenhauer.

É essa mesma espécie de raciocínio, acredito, que permite compreender a posição do jovem Nietzsche em relação a Schiller. Ao lado dos demais pensadores ligados ao classicismo de Weimar, o dramaturgo é visto aqui como aquele responsável por estabelecer o momento embrionário de uma nova relação com a Antiguidade. Mesmo que “[...] não lhes tenha sido logrado romper aquele portão encantado que leva à montanha mágica helênica” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 131), seus esforços contribuíram para traçar o percurso intelectual que resultaria na redação de uma obra tal como *O nascimento da tragédia*. Por isso, ao conclamar à batalha pela cultura alemã o amigo Carl Von Gersdorff, o filósofo acrescenta, em carta de 1869: “Pensem na luta e na ascese de homens verdadeiramente grandes, em Schopenhauer Schiller Wagner!” (NIETZSCHE, 1986, 3, p. 59).

Qual é a natureza desse percurso que conduz a uma reformulação integral da cultura e da sociedade modernas? Ele corta, como vimos, as terras da nação alemã. Nietzsche toma Schiller e Goethe como aliados porque acredita que seus estudos sobre os antigos estão comprometidos com um projeto crítico a respeito de seu tempo, como deixa claro o último contexto onde o nome do dramaturgo é mencionado em *O nascimento da tragédia*. O §22 elogia “[...] a tendência a empregar o teatro como evento para a formação moral do povo, que no tempo de Schiller fora levada a sério.” e que teria posteriormente se depravado sob a forma de “inverossímeis antiguidades de uma formação superada” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 144).

As diferenças de Nietzsche em relação ao modo como Schiller interpreta a tragédia esmaecem em importância frente ao fato de que o dramaturgo concebia a arte como um dispositivo que deveria trabalhar a favor da cultura e da formação. Mais do que um modo incorreto ou inadequado de compreender os gregos, portanto, trata-se em *O nascimento da tragédia* de combater a suposição de que a tarefa de aproximar-se da Antiguidade deveria ter lugar de modo estritamente científico, sem qualquer consideração acerca do que ela poderia realizar para o presente.

Essa suposição era aquela defendida pela filologia tradicional, onde Nietzsche se formara e da qual tentava então se desvencilhar.¹² Ela encontrou sua melhor expressão nos dois libelos que Wilamowitz-Möllerdorff redigiu contra *O nascimento da tragédia* após sua publicação.¹³ Para o grande filólogo alemão, os heróis dessa ciência devem:

[...] sem deixar-se errar por uma presunção sobre o resultado, prestando honras apenas à verdade, progredir de conhecimento em conhecimento, conceber cada fenômeno tornado histórico apenas a partir das pressuposições do tempo em que ele se desenvolveu [...] (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, 1989, p. 31).

Embora Nietzsche não tenha se envolvido publicamente na polêmica em torno de seu primeiro livro, acredito que sua posição foi bem representada pelos questionamentos levantados por Wagner na carta aberta que publicou em defesa do amigo no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. O compositor se pergunta de que serve uma ciência que “não exerce qualquer influência sobre o estado geral da formação [*Bildung*] alemã” e fornece apenas “novamente filólogos, que só têm utilidade entre si e para si mesmos” (WAGNER, 1989, p. 59–60).

Como se vê, podemos compreender a posição do jovem Nietzsche em relação a Schiller se consideramos o contexto de crítica sócio-cultural que domina especialmente a terceira parte de *O nascimento da tragédia*. Há, portanto, uma analogia entre o afastamento intelectual que se observa, em seu período de maturidade, tanto em relação a Wagner quanto ao dramaturgo: as trombetas da moral toam em uníssono com os trompetes heróicos de Bayreuth, e parecem desagradáveis aos ouvidos do filósofo quando ele desenvolve o que há de mais próprio em sua filosofia.

¹² Nietzsche, então professor de filologia em Basel, solicitara a seu tutor, Wilhelm Vischer, transferência para o Departamento de Filosofia, mas o pedido foi negado. A carta com a solicitação data, possivelmente, de janeiro de 1871 (cf. NIETZSCHE, 1986, 3, p. 174–178). Sobre o tema, ver Janz (1993, p. 398–404).

¹³ Em maio de 1872, Wilamowitz publicou o primeiro de dois artigos em que, em nome da filologia tradicional, atacava visceralmente *O nascimento da tragédia*. Esse texto deu ensejo a uma polêmica que se estenderia até o ano seguinte envolvendo, além do próprio filólogo, também Erwin Rodhe e Richard Wagner, que se manifestaram publicamente em defesa de Nietzsche. Para uma reconstrução sumária desse debate, ver Norton (2008). Para maiores detalhes, ver a introdução ao volume, organizado por Roberto Machado (2005a), com a tradução dos textos para o português, bem como o capítulo 2, item 5 de minha tese de doutorado (2009). James Porter (2011) analisa em profundidade os artigos de Wilamowitz.

REFERÊNCIAS

- ABACI, U. Kant's justified dismissal of artistic sublimity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Madison, v. 66, n. 3, p. 237–251, 2008.
- BISHOP, P. (Org.) *Nietzsche and antiquity: his reaction and response to the classical tradition*. Rochester: Camden House, 2004.
- BISHOP, P.; STEPHENSON, R. H. *Friedrich Nietzsche and Weimar classicism*. Rochester: Camden House, 2005.
- JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche: biographie*. München: Hanser, 1993.
- KALAR, B. The naïve and the natural: Schiller's influence on Nietzsche's early aesthetics. *History of Philosophy Quarterly*, Bowling Green, v. 25, n. 4, p. 359–377, Oct. 2008.
- MARTIN, N. *Nietzsche and Schiller: untimely aesthetics*. Oxford: Clarendon, 1996.
- MERLIO, G. Schiller-Rezeption bei Nietzsche. In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (Org.). *Friedrich Schiller: der unterschätzte Theoretiker*. Weimar: Böhlau, 2007. p. 191–214.
- MACHADO, R. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.
- _____. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 174–182 dez. 2005b.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Edição crítica em oito volumes organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: DTV, 1986.
- _____. *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Edição crítica organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- _____. Die Geburt der Tragödie. *Kritische Studienausgabe (KSA)*, v. 1. München: De Gruyter, 1999. p. 9–156.
- _____. Menschliches, Allzumenschliches II. *Kritische Studienausgabe (KSA)*, v. 2. München: De Gruyter, 1999. p. 367–704.
- _____. *Der Fall Wagner*. *Kritische Studienausgabe (KSA)*, v. 6a. München: De Gruyter, 1999. p. 9–54.
- _____. *Götzen-Dämmerung*. *KSA*, v. 6. *Kritische Studienausgabe (KSA)*, v. 6b. München: De Gruyter, 1999. p. 55–162.
- NORTON, R. E. Wilamowitz at war. *International Journal of the Classical Tradition*, New York, v. 15, n. 1, p. 74–97, Mar. 2008.
- PORTER, J. I. "Don't quote me on that!": Wilamowitz contra Nietzsche in 1872 and 1873. *Journal of Nietzsche Studies*, San Diego, v. 42, n. 1, p. 73–99, autumn, 2011.

- PUGH, D. Schiller and classical antiquity. In: MARTINSON, S. D. (Org.) *A companion to the works of Friedrich Schiller*. Rochester: Camden House, 2005. p. 47–66.
- SCHILLER, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. v. 5. p. 570–693.
- _____. Über naive und sentimentale Dichtung. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. v. 5. p. 694–789.
- _____. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie: Vorrede an Die Braut von Messina. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G.; Stubenrauch, H. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962b. v. 2. p. 815–823.
- SCHILLER, F.; GOETHE, J. W. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart: Cotta, 1870.
- SÜSSEKIND, P. Schiller e a atualidade do sublime. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- VIEIRA, V. *Entre a razão e a sensibilidade: a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supersensível*. 2009. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. A segurança do sublime. In: FREITAS, V. et al *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. v. 1. p. 191–205.
- WAGNER, R. Offener Brief in der Nordeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juli 1872. In: GRUNDER, K. (Org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hildesheim: Georg Olms, 1989. p. 57–64.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. v. Zukunstsphilologie!. In: GRUNDER, K. (Org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hildesheim: Georg Olms, 1989. p. 27–55.

A EXPRESSÃO LINGUÍSTICA NA CONCEPÇÃO HEGELIANA DA POESIA

Sílvia Faustino

Para Hegel, a arte nasce da necessidade que o ser humano tem de configurar o absoluto. Uma vez que a arte, como obra do espírito, é definida como exposição sensível do absoluto, a função da filosofia da arte consiste em explicitar os modos e momentos em que o espírito humano produz configurações na matéria sensível, de um modo tal que nelas se possa ver o absoluto manifestado, exteriorizado. A arte é uma das etapas do desenvolvimento progressivo da apreensão do absoluto pelo espírito absoluto, uma apreensão que busca efetivar-se passando por três momentos sucessivos, que correspondem à arte, à religião e à filosofia. Como a cada sucessão da marcha dialética há um movimento de superação da etapa anterior pela seguinte, a arte tenderá a ser superada pela religião, e esta pela filosofia, momento supremo no qual o espírito absoluto se revelará como verdadeiramente livre e infinito.

Este trabalho tem a modesta pretensão de partilhar uma inquietação quanto ao estatuto que a expressão linguística assume no interior da teoria hegeliana da poesia. Esse estatuto se liga ao sistema hegeliano das artes em geral e ao lugar que a poesia ocupa no interior das artes designadas como “românticas”. Tal inquietação surge quando se considera a confluência de duas grandes proposições de Hegel: a tese de que o ideal da arte consiste na adequação plena de conteúdo e forma; e a tese de que a forma de arte romântica – no interior da qual a poesia ocupa a posição mais elevada – já não pode mais cumprir com o ideal de plena adequação entre forma e conteúdo. Uma dificuldade se anuncia: de um lado, se postula uma adequação como ideal; de outro, se mostra a impossibilidade de atingimento desse ideal. Não se trata aqui de abordar o tema da superação da arte da poesia pela filosofia, mas apenas tentar compreender a razão que faz a poesia ser o ponto mais alto da arte romântica e, ao mesmo tempo, o gênero no qual se exhibe de modo mais evidente as tensões e os impasses do exercício do espírito em sua busca por manifestar-se na matéria sensível. Pretende-se mostrar que, para além das exigências internas ao sistema hegeliano de pensamento, talvez o que mais evidencie a impossibilidade de a poesia realizar o ideal de adequação entre forma e conteúdo esteja na frágil e precária concepção que o autor da *Fenomenologia do Espírito* tem da linguagem e de seu papel na conformação do material poético. Tentar-se-á mostrar de que maneira o processo de espiritualização do conteúdo a ser expresso pela poesia leva a uma atitude teórica oscilante quanto ao estatuto e valor da expressão linguística: esta aparece ora como relevante ora como irrelevante no cumprimento da finalidade da poesia. Na parte final do texto “A teoria hegeliana da poesia”, Peter Szondi considera “estranha” a insistência com que Hegel “degrada” a importância da linguagem e da palavra como material da arte poética (SZONDI, 1992, p. 267). Compartilhando integralmente dessa estranheza, e seguindo Szondi na linha geral de seu pensamento crítico sobre o assunto, este texto tentará, a seu modo, assim explicitá-la: em primeiro lugar, pelas considerações sobre a ambiguidade no julgamento do valor da expressão linguística; depois,

sobre a insuficiência teórica acerca da linguagem nos ensinamentos acerca da arte e da poesia.¹

A pintura, a música e a poesia são, para Hegel, as artes românticas, e a poesia é considerada como “a mais espiritual” ou “espiritualizada” delas, além de ser a que mais universalmente torna o espírito livre em si mesmo (HEGEL, 2001a, p. 101)². Enquanto arte discursiva, a poesia ocupa o estágio superior que totaliza e unifica em si os extremos das artes plásticas e da música e faz isso no âmbito da própria interioridade espiritual. Assim como a música, a poesia tem em si o princípio do “[...] perceber-se a si do interior enquanto interior [...]” – um princípio que está ausente na arquitetura, na escultura e na pintura; além disso, sem perder seu caráter determinado, a poesia pode expandir-se no campo das representações interiores, da intuição e do sentimento, e tem, mais do que as outras artes, o poder para desdobrar a totalidade de um acontecimento, as sucessões e modificações dos estados da alma, das paixões e das ações (HEGEL, 2001b, p. 12).

De acordo com Hegel, o princípio da poesia é a “*espiritualidade*” entendida como poder de expressar “[...] imediatamente para o espírito, o espírito [...]” (HEGEL, 2001b, p. 13). E ela faz isso, por ser capaz de concentrar-se não apenas no interior subjetivo, como também no particular e no singular da existência exterior, com um grau de intensidade maior do que aqueles que podem ser alcançados pela música e pela pintura, na medida em que pode descer a cada pormenor da rea-

¹ Salvo melhor juízo, essa estranheza não parece ser partilhada por Marco Aurélio Werle, tradutor da edição brasileira dos *Cursos de Estética*, e autor do livro *A poesia na estética de Hegel*. Neste livro, o autor enfatiza, de maneira concordante, que não é a linguagem, mas sim a “historicidade do espírito” que constitui a poesia para Hegel (WERLE, 2005, p. 101-104). Além de afirmar ser um “lugar comum” criticar a teoria hegeliana da linguagem, devido ao seu papel na poesia (cita Peter Szondi, Karl-Otto Apel e Adorno, entre outros, como exemplos dessa abordagem crítica), ele se propõe a justificar a tese “tida como polêmica” de que o conteúdo poético pode ser traduzido para outras línguas sem qualquer perda; para Werle, a posição hegeliana “não constitui nenhum absurdo”, na medida em que é coerente com o seu pressuposto teórico geral de que a linguagem, “como meio”, não interfere de modo substantivo no conteúdo da poesia (WERLE, 2005, p. 102-103, nota 8).

² Tomo a tradução brasileira dos *Cursos de Estética (Vorlesungen über die Ästhetik)*, feita por Marco Aurélio Werle, pela EDUSP, em 2001, especialmente os vols. I (2001a) e IV (2001b). Cumpre deixar claro que os textos dos *Cursos de Estética* não foram publicados pelo próprio Hegel, e sim por um de seus alunos chamado Heinrich Gustav Hotho, que compilou o material dos cursos proferidos por Hegel, em Heidelberg e Berlim, tendo por base um manuscrito do próprio Hegel (já não mais disponível) e anotações em cadernos de alunos que acompanharam seus cursos. Sobre os textos que compõem os *Cursos de Estética*, ler o “Excurso: A questão das fontes dos Cursos de Estética de Hegel” (WERLE, 2005, p. 23-34).

lidade, dar conta de todos os seus traços, inclusive os mais casuais. Por conta de todo esse potencial e pela riqueza que se pode encontrar em seu conteúdo, a arte poética tem “[...] um campo imensurável e mais amplo que as artes restantes” (HEGEL, 2001b, p. 17). Ora, a posição elevada que a poesia ocupa entre as artes tornará ainda mais complexo o talento exigido para a sua prática e muito mais difícil a efetivação de sua tarefa. De acordo com Hegel, todo artista deve conseguir introduzir o conteúdo espiritual no material concreto e sensível de cada arte, e, como se sabe, todo material comporta restrições que, de certo modo, também condicionam a forma a ser artisticamente determinada. É nesse sentido que se pode entender a convicção hegeliana de que o talento para a arte poética, ao qual se liga o dom de configurar a fantasia, “é limitado” pelo fato de que a poesia “se exterioriza em palavras”; e assim, o poeta nem pode apreender o conteúdo como forma exterior, como faz o artista plástico, nem consegue permanecer na simples “interioridade” dos “sons da alma” como faz o músico (HEGEL, 2001b, p. 46). Por um lado, o poeta, dentre todos os artistas, é o mais capacitado a penetrar nas profundezas do espírito e ter acesso à plenitude de um conteúdo sempre oculto à consciência geral; por outro lado, porém, ele terá como meio de exteriorização um instrumento limitado. No âmbito dos escritos sobre a poesia, é muito clara a tensão que se instaura entre o caráter absoluto do conteúdo a ser comunicado pela poesia e o estatuto relativo e limitado de seu instrumento de expressão. Daí decorre a ênfase sobre a inadequação, intrínseca à produção da arte poética, entre a poesia mesma e o seu suporte material, que é a linguagem com todos os seus meios sensivelmente perceptíveis de exteriorização.

Quem lê as notas dos ensinamentos hegelianos sobre a poesia, facilmente notará uma marcante tensão teórica entre dois conjuntos distintos de afirmações.

No primeiro conjunto de afirmações, chama muito a atenção o fato de que não apenas o material (ou conteúdo) da poesia, como também as suas formas são caracterizadas como processos intrínsecos ao espírito:

Se não pode ser o som, o que constituirá agora na poesia a exterioridade e a objetividade propriamente ditas? Podemos responder simplesmente: o *representar* e o *intuir interiores* mesmos. São as Formas *espirituais* que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado, como anteriormente o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. Pois não devemos nos deixar confundir aqui pelo fato de que se pode dizer que as representações e as intuições são o *conteúdo* da poesia. [...] Igualmente essencial é afirmar que a representação, a intuição, o sentimento, são as Formas específicas em que cada conteúdo da poesia é apreendido e conduzido à exposição, de modo que estas formas – já que o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano – fornecem o material propriamente dito que o artista tem de tratar artisticamente. (HEGEL, 2001b, p. 16).

A citação se inicia com a afirmação de que o som não pode constituir a objetividade da exposição sensível da poesia, tal como isso ocorre, por ex., na música. Como esclarece P. Szondi sobre este ponto, enquanto na música o som é empregado por sua própria materialidade sensível, e vale como “um fim em si”, na poesia, ele não passa de um meio utilizado para designar um conteúdo que lhe é totalmente externo (SZONDI, 1992, p. 264). Na música, o som recolhe todo o conteúdo; na poesia, porém, é como se ele desaparecesse na função designativa do genuíno conteúdo, inteiramente formado por representações e intuições do espírito. Ora, mas se a arte é a “exposição sensível do absoluto”, as considerações da poesia mostram que há um deslocamento na concepção da natureza do “sensível” a ser exposto: as *Formas espirituais*³ ocupam, na arte da poesia, o mesmo lugar que os materiais sensíveis das outras artes, tais como o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. O material a ser configurado pela poesia não está, pois, na mesma esfera do material sensível das demais artes, pois ele possui um grau superior na escala do caráter espiritual e é pela força de sua natureza interna é que ele poderá comandar o aspecto “exterior” e “objetivo” da poesia. Deste modo, a poesia é a arte na qual o próprio material sensível se constitui integralmente na interioridade do espírito, pelas atividades de

³ Sigo a tradução de Marco Aurélio Werle que “*Gestalt*” por “forma” (minúscula) e “*Form*” por “Forma” (maiúscula), para manter a distinção conceitual original. Conforme “Nota do Tradutor” (HEGEL, 2005a, p. 12).

representar e de intuir, que formam os conteúdos poéticos. De acordo com isso, tanto o material (ou conteúdo) quanto a elaboração formal são concebidos como essencialmente interiores. Ora, onde entraria o trabalho dos sinais sensíveis da linguagem nesse processo? Em lugar nenhum, ou melhor, apenas do “lado sensível da comunicação” ao qual não resta qualquer função relevante: ele é totalmente secundário, e não representa senão uma “exterioridade mais acidental” (HEGEL, 2001b, p. 16).

No segundo conjunto de afirmações, Hegel reconhece a expressão linguística como condição necessária para a poesia. Por ex., quando ele diz:

A arte da poesia não pode, todavia, permanecer presa unicamente a este representar poético interior, mas deve confiar as suas configurações à expressão *linguística*. De acordo com isso, ela tem de assumir uma obrigação dupla: por um lado, ela deve já dispor o seu configurar interior de tal modo que ele possa se submeter completamente à comunicação linguística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento linguístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha e na posição quanto no som da palavra. (HEGEL, 2001b, p. 21).

Em outras passagens do texto organizado por Hotho, lê-se o seguinte: “A poesia não pode permanecer presa ao representar interior, mas deve se articular e se aprimorar para a *obra de arte poética*” (HEGEL, 2001b, p. 29). E também: “[...] a representação em si mesma poética se torna objetiva apenas em *palavras* [...]” (HEGEL, 2001b, p. 49).

Essas duas séries de afirmações criam a seguinte tensão: de um lado, há o reconhecimento da expressão linguística como essencial para a constituição da “obra” poética; mas, de outro lado, devido a uma concepção manifestamente superficial das propriedades e virtudes das expressões linguísticas, Hegel não chega a admitir que elas participam da constituição, da construção ou da configuração da forma e do conteúdo poéticos. No cômputo geral, no entanto, a oscilação entre relevância e irrelevância do papel da linguagem para a poesia tende a ceder lugar à sua completa desconsideração como elemento teórico de algum

modo determinante na formação do sentido poético. Pois, como a citação acima demonstra, uma “submissão completa” do elemento poético à comunicação linguística só é admissível quando ele já se encontra completamente disposto pelo configurar interior – e o recurso aos sinais sensivelmente perceptíveis da linguagem é expediente para se obter meras traduções.

Obviamente não tem sentido algum, do alto do século XXI, exigir de Hegel a mesma imagem sofisticada da linguagem que contemporaneamente se pode ter sobre o papel da expressão linguística numa discussão filosófica da poesia e da literatura. Mas, do ponto de vista histórico das concepções da linguagem, pode-se observar o seguinte. As concepções hegelianas parecem estar, à primeira vista, em sintonia com o paradigma da linguagem estabelecido pelos abades Arnauld e Nicole, desde a publicação da chamada *Lógica de Port-Royal*, de 1662 – um paradigma ainda robusto naquela época. Como se sabe, este modelo foi amplamente apropriado por filósofos como Locke e Kant, que dele fizeram uso, embora cada um a seu modo, em suas teorias do conhecimento. O aspecto fundamental dessa concepção diz respeito à ênfase sobre o domínio interno, mental ou espiritual das representações vinculadas ao uso das palavras. A teoria filosófica da linguagem mais diretamente encaminhada nessa linha é a de Locke que, em seu *Ensaio sobre o entendimento humano* (no Livro III, “As palavras”), estabelece a tese geral de que as palavras são sinais de ideias ou representações da mente humana. Num primeiro momento, tem-se a expectativa de que Hegel estabeleceria a relação entre as representações poéticas e as palavras ou expressões linguísticas segundo esse modelo. No entanto, Hegel parece dispensar à linguagem um papel bem mais inferior que aquele estabelecido pelos ensinamentos dos abades de *Port-Royal*. Por ex., quando ele diz: “A palavra e o som da palavra não são nem um símbolo de representações espirituais, nem uma exterioridade espacial adequada do interior, tal como as Formas corporais da escultura e da pintura, tampouco um soar musical da alma inteira, e sim um mero *signo*.” (HEGEL, 2001b, p. 49).

Tomando por base essas afirmações, parece plausível afirmar que a concepção hegeliana do papel da linguagem na poesia é marca-

da (ou mais diretamente, prejudicada) pelas visões depreciativas que, naquela época, os filósofos tinham das poéticas e das retóricas clássicas. Assim, creio ser possível sustentar que a concepção das palavras como “meros signos”, repetidas em muitos contextos diferentes nesse volume dos *Cursos de Estética* dedicado à poesia, se deve principalmente à combinação de dois fatores interligados: *i*) ao fato de Hegel não ter concedido a mesma relevância filosófica que outros filósofos já vinham concedendo à linguagem em geral (que se vê não somente em Locke ou Berkeley, mas também nos escritos e fragmentos dos primeiros românticos alemães); *ii*) ao fato de considerar que os aspectos linguísticos ligados à poesia não tinham como ser abordados fora dos padrões normativos – considerados como superficiais e inúteis – dos tratados de eloquência e oratória.

Ora, ao lado desses fatores – para não dizer: por causa deles – se consolida a crença de Hegel de que o espírito se torna “[...] objetual [*gegenständlich*] em seu próprio solo e possui o elemento da língua apenas como meio.” (HEGEL, 2001b, p. 16). Por aí se vê que o aspecto linguístico não tem a menor participação no processo de constituição do teor propriamente poético da poesia, sendo a linguagem algo que interfere como meio inteiramente extrínseco ao trabalho do poeta, quando busca fazer da sua expressão uma bela aparição do espírito absoluto. A palavra é um mero signo exterior de comunicação, um “[...] meio destituído de autonomia da exteriorização espiritual.” (HEGEL, 2001b, p. 15). É digno de nota uma passagem na qual Hegel, ao apontar para uma “deficiência” da arte poética, justifica tal falha ao fato de ser a linguagem o elemento sensível que esta arte possui para a expressão da espiritualidade. Trata-se do trecho em que ele sugere contrapor, no interior do sistema das artes, a arte da poesia e a arte da arquitetura. O argumento é o seguinte: a arquitetura não é capaz de submeter o material objetivo ao conteúdo espiritual, de um modo tal que possa ser capaz de chegar à forma do espírito adequada àquele conteúdo. Inversamente, conforme o texto, a poesia “avança tanto no tratamento negativo de seu elemento sensível” que, em vez de configurar o seu material em um símbolo alusivo, tal como faz a arquitetura, ela “[...] o reduz muito mais a um signo destituído de significado” (HEGEL, 2001b, p. 20). Interessa salientar aqui a intensidade do “tratamento negativo” que a poesia tem de realizar

sobre o seu elemento sensível: “Deste modo, ela [a poesia] dissolve a fusão da interioridade espiritual e da existência exterior em um grau que começa a não mais corresponder ao conceito originário da arte, de sorte que a poesia corre o risco de se perder da região do sensível inteiramente no espiritual.” (HEGEL, 2001b, p. 20).

Ora, o conceito originário da arte se liga à convicção de que ela precisa trabalhar “[...] o conteúdo espiritual ainda inteiramente em um elemento natural [...]” de modo a poder torná-lo “[...] apreensível igualmente aos sentidos e ao espírito [...]” (HEGEL, 2001b, p. 10). O relevante da passagem acima referida consiste em que nela se mostram tanto o lado positivo quanto o lado negativo da pura espiritualidade do conteúdo da poesia, em relação às outras artes. De um lado, está a arquitetura, que não consegue submeter o conteúdo ao seu elemento sensível, e de outro, está a poesia que, por trabalhar o material essencialmente espiritual e interno das representações, tem de reduzir seus elementos sensíveis a meros signos destituídos de significado – signos estes que, do ponto de vista expressivo, valem até menos do que os símbolos alusivos da arquitetura. Isso significa simplesmente que o maior limite da arte da poesia está na própria linguagem. O que deveria ser a condição não passa de um limite a ser superado. Mas o mais curioso é que na transposição radical da teoria poética para o campo do espírito, justamente nesse movimento necessário da marcha progressiva, a poesia anula o elemento natural que torna o conteúdo da arte apreensível. De novo, aqui, se vê uma tensão entre dois movimentos: um, o da necessidade de sobrepujar os meios de expressão; outro, o de mantê-los ao custo de perder o próprio estatuto de arte. Parece que a tensão não se resolve, porque a visão que Hegel tem da linguagem não faz jus ao papel que seu próprio conceito de poesia exigiria.

Quanto a isso, merece também a nossa atenção o que Hegel considera como a maior dificuldade do poeta. As tarefas impostas ao poeta contêm dificuldades em grau muito maior do que as envolvidas pelas artes restantes. Na medida em que a poesia se mantém no âmbito do puro representar interior, e que precisa criar imagens no âmbito dessa interioridade, então, ela permanece num elemento no qual tam-

bém estão ativas a consciência religiosa, a científica e outros modos da consciência prosaica. Pois a poesia se serve, no que se refere à comunicação exterior, da linguagem, da mesma maneira que as “Formas da representação” religiosa, do pensamento científico e do entendimento prosaico (HEGEL, 2001b, p. 47). Essa dificuldade aponta para o fato de que o meio de expressão da arte da poesia é também um meio de expressão de âmbitos não artísticos. E um outro aspecto da dificuldade do poeta consiste em que ele trabalha num solo que a sua própria obra necessita especificar.

A isso se liga a distinção que Hegel traça entre a poesia e a prosa. Elas diferem, por exemplo, quanto ao conteúdo (*Inhalt*). O conteúdo adequado à forma poética exclui imediatamente o exterior enquanto tal, isto é, as coisas naturais: “[...] a poesia não tem sol, montanhas, floresta, paisagens ou forma humana exterior, sangue, nervos, músculos etc., mas interesses espirituais como o seu tema [*Gegenstände*] propriamente dito” (HEGEL, 2001b, p. 23). O objeto [*Objekt*] da poesia é “o reino infinito do espírito”; e a palavra – “este material o mais plástico [*bildsamste*]” – pode apreender os interesses e os movimentos do espírito em sua vitalidade interior; mas, assim como se faz com a pedra, com a cor, com o som, nas artes restantes, na poesia, deve ser empregada “[...] *aquela* expressão que se mostre a mais adequada” (HEGEL, 2001b, p. 23). Voltada para os interesses e potencialidades da vida do espírito, a poesia deve poder trazer à consciência o campo inteiro das representações humanas; por ser a mais universal das artes, é aquela que também mais ensina e pode ensinar o gênero humano acerca de sua existência. A distinção entre consciência prosaica e consciência poética reside basicamente no seguinte. A consciência *prosaica* sempre considera o amplo estofado da materialidade do mundo segundo relações de ordem *intelectual*, tais como as de causa e efeito, finalidade e meio, entre outras; tratam-se de representações do entendimento (HEGEL, 2001b, p. 25). A prosa tem origem no ato de representação intelectual que apreende apenas as leis particulares dos fenômenos cujos liames permanecem fragmentados em suas existências e mantendo, em relação à ordem mais universal, relações de exterioridade. A consciência prosaica, enquanto “consciência *comum*” se prende a

relações nas quais não se vê o essencial das coisas, pois é direcionada apenas ao que ocorre como “mero singular”, a uma “[...] contingência destituída de significado” (HEGEL, 2001b, p. 26). A poesia deve se distanciar da consciência prosaica, se quiser, segundo Hegel, chegar àquela unidade viva que caracteriza a intuição poética na qual o interior essencial da coisa e sua existência exteriorizada não se separam. As apreensões parciais e intelectuais da prosa impedem a visão que constitui essa unidade e seu significado mais profundo. Nessa linha de consideração é que se pode entender a proposta de distinguir a “poesia originária”, que está *antes* da formação da prosa habitual; e a “[...] apreensão e linguagem poéticas [...]” que evoluem no âmbito de modos de vida e de expressão prosaicos já definitivamente acabados (HEGEL, 2001b, p. 25). Romântico, Hegel pensa que, nos tempos remotos – em que as crenças religiosas e os saberes míticos ainda não separavam das representações cognitivas ordenados pela razão – a poesia consistia num jogo mais leve e fácil, já que sem a contraposição, não é necessária nenhuma transposição.

De acordo com as anotações dos *Cursos de Estética*, a poesia originária permanece no “[...] centro sólido entre a intuição comum e o pensar” e, por essa razão, ela pode realizar plenamente o representar poético, denominado “imagético” (HEGEL, 2001b, p. 50). O representar imagético se define como aquele que possibilita a contemplação da efetividade concreta de uma essência, e que permite reconhecer, na exterioridade de uma existência contingente, o seu interior essencial, enfim, pode conectar a existência e o conceito de uma coisa numa única totalidade, numa mesma representação. Como a poesia precisa sempre superar o entendimento abstrato, isto é, a universalidade destituída de imagens, ela só consegue evocar os objetos quando consegue apresentar “[...] o conceito em sua existência, o gênero em individualidade determinada” (HEGEL, 2001b, p. 51).

Para Hegel, sob o prisma da consciência comum, pode-se entender uma palavra sem que se tenha a imagem do seu significado diante da representação, isto é, sem que seja preciso, também intuir o que ela quer significar (como quando se diz, por ex., “o sol” ou “amanhã”

na prosa comum). Ou seja, no âmbito da consciência comum, o uso da linguagem não seria intuitivo, justamente porque ele não visaria a tornar intuível aquilo que a palavra por si só (isto é: sem intuição) significa; na expressão poética, por outro lado, há sempre um *mais*, um certo excedente de significado que se oferece e que se obtém quando se acrescenta ao entender uma intuição que completa o sentido do objeto compreendido (HEGEL, 2001b, p. 51). É isso que distancia a operação poética de um mero entender abstrato, que envolve tão-somente uma universalidade destituída de imagens.

Na parte intitulada “A expressão linguística”, depois do reconhecimento de que o poético é, em geral poético somente quando se incorpora efetivamente em palavras e nelas encontra o seu acabamento, encontra-se a ressalva de que “o lado linguístico da arte da poesia” é matéria para “considerações infinitamente extensas e complexas” as quais – diz Hegel, segundo as notas de Hotho – ele deve “[...] ignorar para dar espaço aos temas mais importantes [...]” e se dedicar aos pontos de vista mais essenciais ao assunto (HEGEL, 2001b, p. 55). É, portanto, deliberada e assumida a rapidez com que se considera a linguagem no estudo da poesia. Ora, reside justamente aí o que estranha e incomoda aos críticos: se a arte se define como possibilidade da exposição sensível do absoluto, a exaltação da poesia como dotada de conteúdo e forma espiritual teria de vir acompanhada de uma consideração mais positiva e substantiva sobre a expressão linguística, sobre o valor de sua corporeidade sensível concreta como uma condição da exposição da poesia.

Na sessão “Os meios da linguagem poética” – que não ultrapassa a extensão de uma só página – são apresentados os seguintes meios de expressão: *i*) as “palavras” ou designações singulares peculiares à poesia; *ii*) a “posição das palavras” ou figuras do discurso [*Redenfiguren*] referidas ao “revestimento linguístico” enquanto tal; *iii*) a “construção do período”, que abrange os dois meios anteriores, e cuja apresentação resta um tanto obscura (HEGEL, 2001b, p. 56–57)⁴. Que a incipiência

⁴ Essa classificação consta na edição dos *Cursos de Estética* organizada por Heinrich Gustav Hotho, de 1842, que serviu de base à tradução brasileira. Em seu livro *A poesia na estética de Hegel*, Marco Aurélio Werle inclui material de cadernos de outros alunos de Hegel (tais como o *Caderno de Kehler* e o *Caderno de Ascheberg*, por ex.) para tratar não apenas do tópico específico sobre a expressão poética, como também de outros (WERLE, 2005, p. 68).

da explicação se baseia numa visão depreciativa das poéticas e retóricas clássicas é algo que se torna evidente pelo que é dito acerca das figuras do discurso. É dito que seu uso conduz facilmente para “o retórico e declamatório no mau sentido da palavra”, sendo essa a razão de destruírem a vitalidade poética, impingindo regras no lugar onde se esperaria a efusão peculiar do sentimento e da paixão; também é dito que tais figuras são “meios exteriores” da poesia, ao contrário da “exteriorização íntima” da profundidade do ânimo que, por natureza, não permite discursos (HEGEL, 2001b, p. 57). A parte que trata dos “meios da linguagem poética” sugere um modelo de explicação que começa pelos elementos mais simples e progride na direção dos mais complexos: das palavras se passa à sua posição e, desta, à composição dos períodos. Mas não há nenhum aprofundamento, de modo que nada de novo resta encaminhado nesse sentido. E, embora o texto prossiga de modo a incluir considerações sobre rima e versificação, o tratamento geral da expressão poética não apresenta nenhuma contribuição teórica relevante.

Hegel demonstra apreço pela poesia como manifestação do espírito humano e a considera mais elevada das formas de arte. Porém, as considerações sobre as expressões linguísticas deixam claro que ele as considera como material sensível insuficiente para realizar parte importante de sua tarefa ou finalidade. A razão porque a arte da poesia é considerada por Hegel como a *mais difícil* de todas consiste justamente no fato de que, para levar a cabo a corporificação exterior dos significados essencialmente espirituais e interiores, o poeta tem necessidade de encontrar um substituto que dê conta da carência sensível constitutiva da expressão linguística. Pode-se dizer que à luz dessas anotações dos cursos de Hegel, a dificuldade do poeta resta insolúvel do ponto de vista da linguagem, pois toda a poesia se concentra numa instância que a renega. Não é pela linguagem que se elabora a fantasia nem se garante que seja por ela que se chega à profundidade do espírito, já que repetidas vezes se salienta seu estatuto de mero sinal, simples veículo, sem função determinante do conteúdo poético. A linguagem é um meio a ser superado, sem que se saiba o que dela permanece após a superação. Há uma exterioridade completa entre a Ideia a ser sensivelmente manifestada e a expressão linguística: tudo o que importa à poesia, o seu significado

mais íntimo é elaborado e formado para além dela. A poesia vive e se forma no espírito, não na linguagem. Por isso, a concepção da linguagem apresentada nos textos específicos sobre a poesia, é insuficiente para explicar o seu papel no âmbito da arte poética.

REFERÊNCIAS

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética – Vol I*. Trad. bras. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001a.

_____. *Cursos de estética – Vol IV*. Trad. bras. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001b.

SZONDI, P. La teoría hegeliana de la poesía. In: *Poética y filosofía de la historia I*. Trad. Francisco L. Lisi. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992. p. 153–284.

WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: FAPESP/Humanitas, 2005.

WINCKELMANN: UMA ESTÉTICA EM FORMA DE HISTÓRIA

Pedro Fernandes Galé

“O mito pré-fabrica a história, superando-a” (Murilo Mendes, “*Sector texto délfico*” in *Poliedro*).

A forma discursiva da história da arte não tinha na primeira metade do século XVIII seu modelo acabado. Na busca por superar a relação catalográfica com que se mantinham os grandes historiadores da arte, Winckelmann parece ter tido clareza de quão delicada era sua tarefa. Em seu primeiro texto a ganhar público, o que vemos é um tipo de discurso que, ainda de forma seminal, busca um fio ordenador no universo das formas artísticas. Nele, os *Pensamentos sobre a imitação dos gregos*, havia já a proposta de um horizonte normativo à imitação. Na sua obra *História da arte da antiguidade* o que se nos apresenta são os movi-

mentos que geraram esse tipo de figuração que transmite a imanência da norma à contingência da forma historicamente determinada.

Para compreendermos a complexa operação que se estabelece nesta obra é necessário tratar do prólogo. Temos de compreender bem aquilo que o autor apresenta como guia de intenções e como ele se propõe a apresentar essa história. A primeira oração desta espécie de pórtico à obra já nos coloca um autor combativo em relação a outros discursos que aliavam à arte a história e já nos insere em uma das problemáticas de suas conceitualizações, o *Lehrgebäude*:

A historia da arte da antiguidade que me propus a escrever não é a mera narrativa dos períodos e transformações que a arte experimentou, posto que tomo a palavra história no sentido mais amplo que ela tem na língua grega, minha intenção é a tentativa de oferecer um edifício doutrinário (*Lehrgebäude*) (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Essa primeira oração do texto é uma das mais ricas em problematizações de toda a obra de Winckelmann. A apresentação de sua história a afasta de qualquer narrativa, ela já aponta para a faceta que aqui chamaremos de estética. O sentido amplo tomado do termo história em sua origem grega, que tanto irritou Herder¹ em sua implicação em um *Lehrgebäude*, dá-nos a indicação de que estamos diante de algo que supera a mera ordenação de obras e de seus artífices. Primeiro o uso grego da palavra história, segundo os comentários gerais a este livro editados pela *Winckelmann Gesellschaft*:

[...] a palavra história em grego não significava apenas um relato histórico, mas tudo que se baseie em uma investigação. Winckelmann retomou conscientemente a universalidade do termo antigo

¹ “Deixo a cargo de certos filólogos de minha nação reunir as passagens dos vários significados tirados de certos registros e dicionários. Breve e bom! pois, a palavra *história*, segundo a sua origem grega, pode significar “inspeção, conhecimento, ciência” e tal história é efetivamente uma narrativa correta de coisas acontecidas. Mas, um edifício doutrinário? Os gregos quiseram construir algo assim junto à história? Algo assim se deixa construir, de modo que a obra sempre permanece história? Para a minha finalidade ainda me é indiferente, se ela é uma narrativa de eventos complicados ou de produções simples, de dados ou de fatos. Mesmo a história dos pensamentos, da ciência, da arte de um povo e de muitos povos, por mais simples que seja o objeto, é sempre uma história de eventos, ações, mudanças, e se, portanto, um historiógrafo pode fornecer um edifício doutrinário, então todo historiógrafo deve, consequentemente, poder também fazer o mesmo em seu campo” (HERDER, 1993, p. 11). Utilizo aqui a tradução de Marco Aurélio Werle e Pedro Franceschini, fornecida em Curso ministrado no Departamento de Filosofia da USP.

história (ιστορία) e acentua com isso a síntese das ocorrências cronológicas, geográficas e culturais. (BORBEIN; KUNZE, 2007, p. 37).

Portanto o que já podemos dizer que, se pensarmos a história neste sentido, há um caminho para um inquérito que se afaste da mera sucessão de figurações de qualquer sorte, apontando ainda o fato dos usos do termo *Geschichte*, teremos que avançar na ideia de que uma sorte de discurso que se colocasse no âmbito de uma cronologia que se faz pelo acúmulo dos movimentos das artes não está nesse horizonte.

A retomada desse modo grego de entender o termo história é aferida em uma concepção moderna, a do *Lehrgebäude*, é o passo que permitiu um tipo de construção teórica que, apesar de sua matriz antiga, se dá de modo moderno. Há uma exigência estética que se coloca na base do termo fundamental desta passagem de Winckelmann colocada acima: o *Lehrgebäude*, o edifício doutrinário. De alguma forma, acrescesse ao pensamento das artes o mesmo projeto de expansão e depuração que se poderia notar, em outros autores, como Voltaire, em relação à história moderna. Mas o mais crucial é entender a questão deste edifício e a caracterização heurística do termo central de sua concepção histórica. A questão em torno desta terminologia, *Lehrgebäude*², deve ser explorada, pois nela reside um dos maiores nós conceituais de nosso autor. No dicionário *Duden*, encontramos a seguinte explicação do termo: “(para melhor mediação) um conhecimento constituído de uma especialidade em uma estrutura” (DUDEN, 2003, p. 1005). No dicionário dos irmãos Grimm, a entrada nos fornece a seguinte explicação: “Comparar o todo de uma doutrina científica com um edifício” (GRIMM; GRIMM,

² Podemos perceber que raras vezes foi dada a atenção a esse termo e, para ilustrar a maneira como se passou diretamente por isso, que nos baste uma rápida passagem por algumas traduções deste termo. A recente tradução para o inglês de Harry Francis Mallgrave traduz o termo por “*System*”, assim como a tradução para o inglês de 1880 feita por Henry Lodge. Na tradução francesa mais recente, de Dominique Tassel, a noção de sistema é expandida e o termo se torna “*système doctrinal*”. Na tradução espanhola de Joaquín Mielke o termo se torna “*construção teórica*” e na tradução italiana de Maria L. Pampaloni a tradução permanece a mesma da tradução francesa, “*sistema dottrinale*”. A insistência de algumas traduções no aspecto sistemático é algo que podemos entender, pois é fácil, dada a forma como as coisas são apresentadas, conceber a construção de Winckelmann como um sistema, mas não podemos nos esquecer que afóra as aparições de um sistema nas artes, o modo sistemático de apresentar os conceitos na arte são sempre colocados de modo negativo (que nos baste por ora a crítica ao conde Caylus e a origem dos erros do Barão von Stosch).

1854, v. 12, p. 573³). As acepções dos dicionários dão apenas conta de uma faceta do termo, a de colocar a sistematicidade de um campo do saber de modo apresentável. No caso de Winckelmann, que é o primeiro exemplo dos irmãos Grimm para mostrar o termo *Lehrgebäude* e seus usos, ao que nos parece, a palavra possui ainda mais riqueza.

Se pensarmos numa outra aparição do termo, em sua parte da *História da arte da antiguidade* sobre as figurações dos povos antigos, notaremos que há algo que vai para além do sistema apenas, pois ao observarmos a passagem sobre a arte etrusca, veremos a seguinte passagem:

A arte era como um edifício teórico ruim, no qual se produziu cegos seguidores, que não conheciam dúvidas ou investigação. O desenho, assim como o sol de Anaxágoras, que tanto os pupilos quanto o mestre tomavam por pedra, era contrário a toda evidência sensível. A natureza poderia ter ensinado algo ao artista, mas se transformou neles a natureza, e sua arte afastou-se cada vez mais dela. (WINCKELMANN, 2009, I, p. 168).

Essa indicação é preciosa para tentarmos entender o que acontece com este crucial termo. Há algo de aprendizado e ensino no termo, que se evidencia pelo seu correlato italiano, a *Dottrina*⁴, tão utilizada pelos tratados das artes dos renascentistas⁵, ligada sempre ao verbo *docere* latino. O que devemos tentar sondar é essa razão das doutrinas de que o autor fala. Em Lomazzo, tratadista e pintor do século XVI vinculado usualmente ao maneirismo, o termo vem a suprir uma falta de possibilidade de esgotar as unidades particularizadas no mundo; este aspecto que traz à doutrina a ligação da unidade a um universal é um bom modo de compreender o uso dessa terminologia na obra de Winckelmann:

³ Entrada *Lehrgebäude* do Dicionário dos irmãos Grimm.

⁴ Termo retomado, muito provavelmente de Vitruvius, que em seu *Tratado de arquitetura* indicava um uso acerca do termo: “Mas talvez pareça digno de admiração aos homens ignorantes que a natureza permita conhecer e a memória conter um tão grande número de doutrinas. [...] Entre os antigos arquitetos, Pítio, que em Priene de modo notável projetou o templo de Minerva, disse no seu tratado ser conveniente que o arquiteto possa, em todas as artes e doutrinas, fazer mais do que aqueles que, através dos seus esforços e das suas reflexões, elevaram cada um dos ramos do conhecimento à mais alta ilustração” (VITRÚVIO, 2006, p. 34). Esse termo foi ganhando novos contornos na tratadística das artes da Itália.

⁵ Já em um dos primeiros tratados a colocar uma proposta de história da arte, o termo se encontra presente, Ghilberti, em seu *Primeiro tratado*, o sobre a escultura, utiliza o termo “Pois, visto que em todas as coisas, principalmente na escultura, existem duas coisas: aquela coisa que assim se ensina e aquela que se ensina. Assigna-se a coisa proposta, e a demonstração é esta, explicada pela razão das doutrinas” (GHIBERTI, 2000, p. 21).

Dado que o nosso intelecto não deve começar a entender as coisas com a ordem da natureza, por não poder compreender todos os particulares, os quais são infinitos, mas deve começar com a ordem da doutrina, da qual o nosso intelecto é capaz, porque esta ordem procede de coisas universais às particulares, as quais podem ser conhecidas facilmente por nós, posto que nosso intelecto é dessa natureza que entende propriamente o universal. Sendo ele potência da alma espiritual e porque gozando das coisas universais separadas da matéria o faz de qualquer modo espiritual por obra do intelecto agente. Por esta razão querendo eu tratar neste livro da arte da pintura, quis seguir a ordem da doutrina [...] (LOMAZZO, 1968, p. 14).

Há esta indicação de algo a ser ensinado e compreendido por nossos pares, mas não um ensinamento que se estabeleça no caso a caso. A doutrina de Lomazzo, inserida em uma tradição, coloca-se como a parte que pode ser ensinada de uma arte por meio de discurso. Não quero aqui dizer que Winckelmann tenha tomado o termo de empréstimo do pintor italiano, mas apenas indicar que há na tradição da tratadística da pintura um modo de operar com o termo doutrina que não nos parece ter sido ignorado na tomada deste termo por nosso autor. O universal estético, a beleza, ou a essência da arte, se manifesta de diversas maneiras na singularidade das obras. Isso não significa que o método seja dedutivo, ou confundido com um sistema, mas – pensando na terminologia grega da palavra história, que implica em uma sorte de discurso que esteja baseado em uma pesquisa ou inquérito – podemos compreender um pouco melhor o uso do *Lehrgebäude* como algo que se constrói a partir de uma investigação daquilo que é plasmado, ou ainda que nos pode ser apresentado materialmente, ainda que de forma parcial, e, por isso mesmo, universal. Para que se narre uma história, há a necessidade de uma vinculação estética, que os tratadistas não conheciam.

Retomemos a primeira aparição do *Lehrgebäude* na obra de Winckelmann, que surge no momento em que se coloca diante de sua teoria sobre a alegoria que, atacada pelo opositor ideal nos *Esclarecimentos* dos seus *Pensamentos sobre a imitação*: “Não é minha intenção, tampouco, buscar os motivos das figuras alegóricas entre os gregos e os romanos, nem a de escrever um edifício doutrinário da alegoria.” (WIN-

CKELMANN, 1995, p. 120). O que seria este edifício doutrinário, no caso da alegoria? A resposta que nos pode ajudar é a observação do texto *Versuch einer Allegorie*, pois este seria o correlato a um *Lehrgebäude*, um texto que busque introduzir uma ciência no campo da alegoria: “A finalidade da ciência consiste em preencher as lacunas, como dizem os antigos, e esta se tornou também a minha intenção.” (WINCKELMANN, 1965, v. IX, p. 18). É na esteira de preencher vazios que esse *Lehrgebäude* se vai construir a partir de características universais.

A história como edifício doutrinário coloca o testemunho das obras remanescentes dos antigos em um novo horizonte: o horizonte estético. Numa história de tal tipo o fim último de cada particularidade indicada é a própria “essência da arte” (WINCKELMANN, 2009, v. I, p. XVI). Com tal busca por uma essência, ocorre uma união: o conceitual vem ao auxílio da materialidade. O que surge desta união é um horizonte categorial. O que denominamos arte clássica é pensado enquanto matriz teórica das artes. A própria possibilidade desta história se baseia na norma hipostasiada e plasmada pelos antigos. Não se trata de uma eleição de um determinado tipo de figuração, mas da possibilidade de uma contração normativa que se dá na história e que deve ser atingida por um lugar nela, onde se vê produzido, simulado e exercido o fundamento das artes, exercitando sua própria função normativa em relação ao arbítrio e o juízo.

Em que consistiria então a essência da arte? Um caminho para compreendermos esse aspecto é uma indicação dada exatamente na segunda parte do capítulo sobre a arte grega na *História da arte da antiguidade*, onde o autor vai tratar do que é essencial nas artes:

Depois desta primeira parte preliminar, passemos agora à segunda, nos atendo ao que constitui o essencial da arte. Esta consta de duas partes: a primeira trata do desenho do nu, inclusive os animais, a segunda trata do desenho das figuras vestidas, em particular das vestes femininas. O desenho do nu se baseia no conhecimento e no cânone da beleza, e tal cânone consiste em parte na medida e relações e em parte na forma, na qual a beleza constitui o fim dos artistas gregos. [...] A beleza, considerada como o fim mais elevado da arte e como o seu núcleo, exige então um tratamento de caráter geral. (WINCKELMANN, 2009, v. I, p. 238).

Essa resposta segue o padrão, frustrante para alguns, de toda a sua argumentação, pois a resposta, em último grau, se encontra na obra e num tipo de obra específico. A parte preliminar de que o autor fala é exatamente a de uma abordagem, na medida do possível, histórica da superioridade dos gregos manifesta em suas figurações (com a qual trabalharemos adiante). É depois de uma tentativa de explanação mais historicamente determinada das causas da beleza que se coloca a necessidade da apresentação do essencial na arte. O que é ligado à essência da arte se encontra formado e figurado nas obras dos gregos e trata exatamente daquilo que o sentimento do belo, ou a sua capacidade, vai conseguir perceber da obra, se treinado e educado. É na arte grega que essa essência vai se apresentar e ela é bela, pois como Winckelmann escreveu em outra obra, “[...] arrazoar acerca da arte do desenho dos gregos é a mesma coisa que tratar da beleza em todas as suas partes, porque esta foi a base e o fim de sua arte de desenhar.” (WINCKELMANN, 2010, p. 63).

O que vale é ressaltar que a saída de Winckelmann em relação às problemáticas incursões históricas, tende a ir muito além da localização e determinação de fragmentos de uma arte perdida. No ímpeto de recriação e ordenação de seu ambiente de ação e estudo o autor vai indicar os resquícios materiais como que embasados por um critério estético. Mas sempre na relação direta com os objetos. A inserção de critérios de tal sorte permite que se possa “[...] ir da proliferação do concreto à abstração coletiva do Uno.” (POMMIER, 2000, p. 73). Mas tal unidade se produz na história. A faceta histórica e a estética se confundem. A faceta metafísica, de tons platônicos, deve buscar o seu correlato mais próximo na história. A beleza estética parece vincular-se ao êxito de um processo historicamente determinado. O aspecto sensível da idealidade deve ser conservado.

Essa essência deve ser buscada de modo a excluir qualquer sorte de predicação e artifício que não lhe permita ou não acrescente nada a sua própria apresentação. Ela e o universal que se manifesta na miríade de particularidades isoladas. Nesse contexto é que a tradição das *Vite* será descartada. Depois de apresentar o fim de sua construção, a essência da arte, ele acrescenta que em relação a esta finalidade “[...] pouca

influência tem a história dos artistas, tal história que outros comporiam, não tem espaço aqui.” (POMMIER, 2000, p. 73). Com essa negação da biografia ou até mesmo dos artífices isoladamente como caminho para se abordar a essência da arte, o que temos é a redução da história ao que há de mais universal em seu objeto.

A *Dottrina* de Lomazzo, que não queria se perder entre as particularidades se coloca aqui mais uma vez. Em nada acrescenta observar as vidas dos artistas se a essência da arte e sua aparição no mundo histórico é que forneceram o fulcro para essa construção e é na observação de sua manifestação que teremos a investigação da essência da arte. Diante da contingência das vidas dos artífices, a essência da arte se tornaria turva, pois assim como o anedótico e o heroico se colocam como algo a ser superado no tratamento da história moderna (o que abordamos na primeira parte deste trabalho), uma história deve lidar com o que é fundamental na aparição da beleza. O essencial das artes deve ser o norte dessa história; e compreendê-lo é seguir os passos dados nela que culminam na arte grega, já nos apresentando a sua decadência.

A manifestação dessa faceta essencial da arte no mundo, ou seja, as artes inseridas no mundo do devir, plasmadas na materialidade corrupta, é quase que uma analogia à essência das artes purificada e imaterial, que se coloca como uma espécie de ideia reguladora. A dimensão da temporalidade, inerente ao discurso histórico, é observada pela mutação na materialidade das formas. É essa mutação que vai reger a dinâmica do edifício doutrinário: “A história da arte deve ensinar a origem, o desenvolvimento a transformação e a decadência da arte, assim como os diferentes estilos dos povos, épocas e artistas, e isso deve ser demonstrado a partir das obras de arte que dos antigos se conservaram.” (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Essa narrativa, com clara ligação com um discurso que se faz diante das prescrições ao olhar vai ter de se dirigir a um objeto. O fim, ou seja, o que há de essencial na manifestação artística encontra a sua inteligibilidade na própria presença material que se vê alterar no caminho da história. Por isso, Fausto Testa julga a *História da arte da antiguidade* como uma obra onde “[...] a historicização da arte antiga no contexto

de um ‘edifício doutrinário’ orientado a definir a ‘essência da arte’ se cumpre sob a égide de uma estética idealista platonizante.” (TESTA, 1999, p. 63).

É no tom elevado das belezas imateriais e incorpóreas, de origem mitológica, que Winckelmann estabelece um caminho na direção das motivações, no mundo da contingência, das alterações que imprimem à arte o ciclo de nascimento, crescimento e morte: “[...] as artes que dependem do desenho começaram, como todas as invenções, com o necessário, depois disso buscou-se a beleza e finalmente chegou ao supérfluo, tais são os três graus da arte.” (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4). Nesta passagem, temos a narrativa dos modos como esse ciclo se estabeleceu. Mais adiante, o autor vai ampliar o ciclo em termos de explicações:

As notícias mais antigas nos dizem que as primeiras figuras representavam o que um homem é e não como nos aparece, seu contorno e não seu aspecto. Da simplicidade da figura se passou ao estudo das proporções que ensinavam a exatidão e esta permitiu que se aventurassem os artistas no grande, assim a arte alcançou a grandeza e finalmente entre os gregos ela chegou gradativamente à elevada beleza. Depois todas as suas partes foram unidas e se passou a buscar os adornos, caindo no supérfluo com o qual a grandeza da arte desapareceu, até que chegou à sua plena decadência. (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4).

Winckelmann diz que essa é “em poucas palavras, a intenção desta história da arte” (WINCKELMANN, 2009, I, p. 4). Essa história da essência da arte vai se apresentar deste modo, colocando as etapas da arte em seu crescimento e em sua decadência, não do que é essencial, mas de sua manifestação. Nesse caminho não faltaram exemplos e imagens que trouxessem uma série de possibilidades a esta história, por isso o autor irá criticar os seus antecessores. Diante de outros autores que se dedicaram à arte na antiguidade, Winckelmann se colocará como fundador de um registro novo, o registro de quem foi e viu:

Mas onde se ensina em que consiste a beleza de uma estátua? Qual escritor a observou com os olhos do sábio artista? Tudo que se escreveu acerca da arte em nossos tempos não é melhor que as estátuas de

Callistatrus, este árido sofista podia descrever por dezenas de vezes estátuas sem jamais ter visto sequer uma. Nossos conceitos repousam, em grande parte, nessas descrições e o que era grande se tornou uma polegada. (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI).

Era contra esse tipo de história, de matriz taxonômica, que o nosso autor se vai rebelar. Winckelmann busca se diferenciar desta história, encarnada aqui por Monier, Dürand e Turnbull (WINCKELMANN, 2009, I, p. XVI): “Alguns escritos sob o nome história da arte vieram à luz, a arte ocupa neles uma pequena parcela, seus autores não se familiarizaram suficientemente com ela. Não puderam oferecer mais do que adquiriram nos livros ou de ouvir falar.”

O que acontece é que estes autores, que servem de contraponto ao seu trabalho, por não possuírem uma relação tão direta com os objetos artísticos, não puderam se colocar diante daquilo que só as próprias obras podem apresentar. A história que coloca a erudição como ponto de apoio não pode ser entendida como eficaz na sua relação com a essência da arte.

Quase nenhum escritor conduz à essência e ao interior da arte, e aqueles que se ocupam da antiguidade, ou tocam apenas aquilo que lhes serve para exibir sua erudição, ou quando falam das artes, o fazem com louvores gerais, ou constroem seu juízo a partir de juízos alheios ou falsos. (WINCKELMANN, 2009, I, XVI).

Essa maneira, que aplica juízos falsos ou exhibe erudição, será sempre um obstáculo àquele que quer ter acesso às obras de arte. Nos *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, publicado em 1767, o seu combate a tais autores vai ser ainda mais incisivo:

De fato, a erudição deve ser a menor parte das dissertações sobre a arte e, como não ensina nada de essencial, não se deve no preocupar; para encerrar, ela é como a tosse para os oradores superficiais e para os péssimos tocadores de cítara (como diriam os antigos), ou seja, um sinal de incapacidade. (WINCKELMANN, 2008, p. 7).

Os antiquários serão também um alvo da crítica incisiva de Winckelmann. Não há nele nenhum tipo de estratégia que se anexe ao discurso descritivo dos acadêmicos:

Quem deseja conhecer a essência da arte deve ter cuidado com a tentação de se tornar um literato de profissão ou aquilo que geralmente se entende com a palavra antiquário, os estudos, sejam de um, sejam de outro, são muito atraentes, pois favorecem a preguiça do homem de pensar com a própria cabeça. (WINCKELMANN, 2008, p. 8).

O que parece estar em jogo, num duplo atuar, é a base de seu discurso. O elemento estético-artístico da arte que se busca tratar será fundamental na dinâmica desta edificação. O fator, digamos, sistemático se colocará de modo a cumprir um papel heurístico fundamental. O caso de Winckelmann, e toda a sorte de suspeitas levantadas a respeito de sua autenticidade, atesta a condição peculiar do estatuto da história da arte. Não se isenta de adentrar matérias de cunho filosófico e estético:

E como estava convencido de que sobre as obras de arte da antiguidade existiam poucos escritos nos quais a matéria fosse embasada filosoficamente e com o intento de definir exatamente o verdadeiro belo, esperava que minha viagem [a Roma] não fosse de tudo inútil. (WINCKELMANN, 2008, p. 7).

Estamos diante do impasse apontado por Testa, onde “uma estética normativa toma a forma de história” (TESTA, 1999, p. 197). A estética normativa não pode ser entendida como uma prescrição estética. No sentido mais fraco tanto de estética quanto de normatividade não se vê ferida a noção de liberdade, tão cara a Winckelmann; ele apenas se coloca de modo a apresentar de maneira exemplar os objetos que se manifestam no centro de um critério essencial, para ele, da arte, ou seja, a beleza. O encontro entre história e estética se dá no âmbito de uma “descida” do Belo em direção à corruptibilidade do mundo histórico. Na constituição do objeto de seu saber, nosso autor já parece colocar uma série de critérios de valor. O arcabouço deste *Lehrgebäude* não será o da

erudição, muito menos o da biografia. Há uma espécie de “limpeza” em relação ao objeto de seu discurso.

A direção que Winckelmann seguiu foi a de descrever esses passos que levaram a beleza a tomar forma no decorrer da história, o seu fervor contra os antiquários é o aspecto crucial para sua metodologia, como contraponto a algo que lhe é muito caro: a descrição. Os eruditos da tradição antiquária da Itália e da França, que não pensam por si, nos legaram obras que passam a ser inúteis: “Investigações e conhecimento da arte inutilmente se buscará nas grandes e custosas obras de descrição conhecidas até agora das obras de arte antigas.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII). A esse método sistemático e erudito de se apresentar as obras em grandes publicações luxuosas, que seriam quase que catálogos, cujo representante mais conhecido talvez fosse o conde de Caylus, o autor opõe seu modo de entender a descrição: “[...] a descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, ou seja, devemos também basear-nos nas partes antes de emitirmos um juízo sobre as obras.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

Esses escritores não observam as artes como “o sábio artista”, que decompõe as partes e penetra por sobre a sua apresentação material, buscando abstrair da matéria aquilo que é essencial de sua manifestação, em trajeto análogo ao da concepção da beleza ideal onde a imaginação toma das particularidades da bela natureza o material para superá-la. As exigências àquele que busca transmitir descritivamente essa beleza se colocam como que em analogia aos processos do próprio artista. O aspecto fundamental é atentar-se aos aspectos técnicos desta descrição que dá conta das obras. Essa descrição deve apresentar um tipo de observação que deve apontar à causa da beleza de uma obra, ou seja, ela deve trazer à tona aquilo que se distingue como beleza em uma estátua dos antigos. Depois se deve observar o estilo dela, a saber, aquilo que a liga a outras obras e a outros povos, isto é manifesto em sua superfície. Há também de se colocar diante das partes de cada obra, não para isolá-las, mas para montar um quadro geral a partir das partes que transmita aspectos totais da obra mesma. A descrição, para Winckelmann, não é imparcial, ela

deve trazer um juízo, mas não é um juízo qualquer; para que se exiba o valor da obra, essa análise deve ser rigorosa e deve dar conta dos aspectos materiais das obras. Um exemplo de um juízo de valor sem embasamento é posto para que compreendamos a sua maneira de julgar, pois para Winckelmann o contraponto, como forma de apresentar um argumento, é algo que deve ser utilizado para clarear aspectos de sua doutrina. Mesmo quando opomos obras de caráter diverso, este recurso retórico é utilizado de modo a dar a entender do que tratam os juízos vazios:

Para considerar a excelência de uma estátua, não basta, como fez Bernini, que com irrefletida impertinência, declarou a estatua de *Pasquino*, a mais bela de todas; também temos de expor os motivos, pois dessa maneira se poderia citar como exemplo de arquitetura antiga a *Meta Sudante*⁶ na frente do Coliseu. (WINCKELMANN, 2009, p. XX).

Esse juízo deve conter em si as razões de sua elaboração. Não é o louvor um recurso válido. O tom epidítico deve ser dado apenas diante das causas e das partes da obra. É no contato presencial com as obras que se deve construir um discurso que dê conta da imagem e de suas partes. A descrição deve se colocar como mecanismo discursivo que se apresente como evidência daquilo que se pretende apresentar como um juízo. Deve ser um tipo de discurso que pretenda abarcar a *imago* e que possa colocar algo de significativo acerca dela. Há uma inversão possível desse tipo de situação, quando os antiquários e eruditos se prendem isoladamente a uma parte de uma obra e a partir dela se colocam como bons julgadores do todo. Uma anedota acerca disso é o caso de alguns que, ao observar a célebre estátua do Marco Aurélio Equestre, tentavam “[...] reconhecer a pátria do artista pelas crinas do seu cavalo, nas quais se quis ver certa semelhança com uma coruja, o que indicava que o artista estava a invocar Atenas.” (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII). Temos de tomar o cuidado para não observarmos nas partes ou no todo das obras aquilo que queremos, a todo custo, ver. Um outro caso ilustrativo é o seguinte:

⁶ Meta Sudans: Fonte da idade do Imperador Flávio, destruída por Mussolini em 1933 para fazer a via dei Trionfi, que ficava próxima ao Coliseu.

Por uma estátua de mármore da [Villa Borghese] ter recebido o nome de Cigana (*Egizzia*) se quer encontrar nela o verdadeiro estilo egípcio, ainda que a estátua nada mostre dele e seja, com suas mãos e pés de bronze, obra de Bernini. Isso é o mesmo que adaptar a arquitetura a partir de um edifício (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

A nomenclatura é que conduz o espectador à apreciação da obra, ou seja, essa maneira de ver que da palavra infere o que se vê na imagem não pode ser um modo de viável apreciação. Mas isso não significa que se deva ignorar aquilo que tem origem no discurso, como a estátua que se supunha representar Pampírio, onde:

[...] o jovem Dubos crê ver um sorriso malicioso do qual não há vestígio. Este grupo representa, na verdade, Fedra e Hipólito, e a figura mostra no rosto consternação pela declaração de amor de uma mãe. As representações dos artistas gregos [...] eram tomadas de suas próprias fábulas e história dos heróis (WINCKELMANN, 2009, p. XVIII).

A descrição vai se lançar também na jornada acerca do que é representado, mas isso só virá ao auxílio do olho que vê e dos sentidos internos treinados, num tal tipo de espectador podemos observar algo acerca do que é representado; não numa confusão de registros, onde a escrita influencie a observação, mas numa descrição que se propõe atrelada à mitologia e à história e que deve dar conta também destes registros.

Em seu *Monumenti antichi inediti*, o autor coloca uma máxima que deve estar na base de sua descrição, a “[...] de não supor que as imagens retratadas nas obras dos antigos sejam ociosas, ou seja, sem objeto determinado e conhecido. [...] Nos monumentos estão figurados qualquer argumento que é encontrado na fábula e na história heroica.” (WINCKELMANN, 2010, p. 17–18). Essa ligação com o fabulário é fundamental para a descrição, tanto que esses *Monumenti antichi inediti* serão descritos de acordo com o que figuravam e sempre há uma busca por localizar a fábula ou a passagem heroica

correspondente ao objeto. Há sempre a ligação com a fábula, com o mito. Uma ligação de transposição à imagem daquilo que é posto pelos poetas e escritores da antiguidade.

Mas ainda que se lance mão de um vasto conhecimento do fabulário, da mitologia e da história heroica dos gregos é no contato com a obra que a descrição e a transmissão ao discurso daquilo que é manifesto na história deve ter o seu ponto de contração. Todas as passagens sobre outros que se lançaram nas descrições das obras parecem querer dar uma apresentação negativa daquilo que se vai propor. Insistindo sempre na visitaçao constante com as obras, o autor vai retomar os que erram por um juízo indireto: “muitos erros de escritores têm também origem em desenhos equivocados” (WINCKELMANN, 2009, p. XXVI). Na relação direta é que essa obra vai se construir, não há espaço para outra sorte de contato com ela, há de se colocar a exigência, mais uma vez, da visitaçao constante. O que capacita o autor de descrições é certo método “[...] que não é nem uma questão de massas de conhecimento, nem de erudição, ele é antes de tudo um caso de *Ungang*.” (POMMIER, 2003, p. 99). É na *Ungang*, na familiaridade, no trato com as obras que se deve acercar-se de um discurso sobre as artes:

Nesta *História da arte* me esforcei por descobrir a verdade e como não me faltou ocasião de examinar com vagar as obras de arte antigas e não poupei esforço algum para adquirir conhecimentos necessários, acredito poder fazer este trabalho. [...] Tudo que aqui apresento como demonstração, eu mesmo vi, e muitas vezes, sejam pinturas ou estátuas, pedras inscritas ou moedas. (WINCKELMANN, 2009, p. XXVIII).

É esse o método que se impõe ao que busca escrever, julgar ou apreciar as artes. O método que o autor coloca ao observador, a preceptiva do olhar, se lança ao dinamismo da história. Acrescendo um escopo ainda mais amplo do que a prescrição do olhar, Winckelmann vai fazer com que os conceitos extraídos da boa observação se coloquem diante do leitor e que seu *Lehrgebäude* seja a construção que se faz diante do trato com as obras. Não se trata de um escrito como o da maioria dos escritores, “[...] que são, nessa matéria [a arte antiga] como os rios que,

quando não se precisa de sua água, crescem e quando a água é necessária, permanecem secos.” (WINCKELMANN, 2009, p. XXVIII).

Essa construção atende ainda a outras caracterizações. O autor mesmo, em não poucos momentos, expõe as fissuras de seu método, de modo a deixar claro que o trajeto a ser seguido não se baseia somente em evidências e que a busca por preencher lacunas lhe será primordial. Winckelmann terá de, à maneira do racionalismo clássico, lançar mão de um método hipotético em razão da falta de plenitude de objetos do assunto escolhido:

Eu usei alguns pensamentos que não parecem suficientemente comprovados, mas com eles talvez, outros que pretendam estudar a arte antiga possam ir mais longe. Frequentemente uma conjectura é alçada a verdade por meio de uma descoberta posterior. Mas as conjecturas que se prendam ao menos por um fio a algo firme, em escritos como este, são pouco sujeitas a banimentos, como as hipóteses nas ciências naturais. São como os andaimes em um edifício, e podem sim ser imprescindíveis quando não se quer, graças às lacunas no conhecimento da arte antiga, dar saltos sobre muitos lugares vazios. Algumas coisas que estabeleci, e que não são claras como o sol, em separado somente expressam apenas probabilidades, mas coletadas e interligadas expressam uma evidência. (WINCKELMANN, 2009, XXXII).

Aqui temos um dos aspectos mais criticados por uma série de sucessores de Winckelmann no campo das artes: o seu pendor em relação às conjecturas. Temos de pensar que diante da missão de elevar o seu edifício, há uma permissão dada, uma permissão na direção da conjectura. Se pensarmos no contexto do século XVIII, este era um método mais do que utilizado, para não dizer disseminado. Lembremos de Rousseau, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

Inicie alguns raciocínios, arrisquei algumas conjecturas, antes com intenção de esclarecer e de reduzir a questão ao seu verdadeiro estado do que na esperança de resolvê-la. Outros poderão ir mais longe na mesma direção, sem que para ninguém seja fácil chegar ao término pois não constitui empreendimento trivial separar o

que há de original e de artificial na natureza atual do homem [...] (ROUSSEAU, 1978, p. 228).

Tal trecho remete a um texto que data de uma década de antecedência em relação ao texto que estamos estudando. Não quero aqui entrar no mérito sobre se Winckelmann leu ou não o filósofo de Genebra, mas somente tentar demonstrar que o aspecto conjectural estava na base da nova maneira de se pensar a história no século XVIII⁷. Talvez tenha sido esta espécie de liberalidade que tenha feito com que os discursos históricos avançassem. O deslocamento é aqui na direção de outra espécie de história, que se afasta do aspecto narrativo dos antiquários, pois não se trata de narrar a partir do que é visto ou descrito, mas de gerar uma narrativa que se apoie em algo que não seja a presencialidade da evidência material:

[...] com este clamor para a indispensabilidade das conjecturas, onde encaramos as ‘lacunas no conhecimento da arte antiga’, Winckelmann (como Rousseau) conecta seu uso ao problema de construir uma narrativa histórica onde a evidência é escassa. (HARLOE, 2013, p. 120).

No sentido de pensarmos sobre a inserção de Winckelmann como um fundador de uma matéria, de uma disciplina, não podemos deixar de evocar Foucault, em *As palavras e as coisas*, sobre o estatuto da história nos séculos XVII e XVIII:

A velha palavra história muda então de valor e reencontra uma de suas significações mais arcaicas. Em todo caso, se é verdade que o historiador, no pensamento grego, narra a partir de seu olhar, nem sempre foi assim em nossa cultura. Foi, aliás, bem tarde, no limiar da idade clássica, que ele tomou ou retomou este papel. Até meados do século XVII o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos. (FOUCAULT, 2007, p. 179).

⁷ Somente para ilustrar a importância do recurso às conjecturas cito a seguinte passagem de Kant: “É permitido no *curso* de uma narrativa histórica, formular *aqui e ali* conjecturas com o objetivo de completar as lacunas de nossos documentos, pois um primeiro fato, considerado como causa anterior, e logo um segundo, considerado como efeito do primeiro, podem guiar-nos com bastante certeza na descoberta de causas intermediárias que tornem os intervalos compreensíveis” (KANT, 2009, p. 13).

É nesta chave de “[...] pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas.” (FOUCAULT, 2007, p. 179), que o historiador da arte vai gerar todo um discurso que tente retomar e trazer à tona a arte da antiguidade, por meio do que há nela de mais essencial. A máxima “vá e veja” (WINCKELMANN, 2002, p. 233), ganha estatuto de autoridade renovado e revigorado.

Esta história oca, uma história “[...] cuja existência se definia menos pelo olhar que pela repetição, por uma palavra segunda que pronunciava de novo tantas palavras ensurdecidas.” (FOUCAULT, 2007, p. 179), vai ser o alvo privilegiado de numa crítica que busca diferenciar os intentos de Winckelmann por uma argumentação que se coloca diante da tradição. No comparativo com esses outros historiadores, o que se pretende é demonstrar a novidade de seu trajeto. O segundo campo do atuar da ruptura de Winckelmann vai em direção a uma história livresca e baseada na erudição. Esta terá de ser superada aos olhos de nosso autor, não é no trato com os testemunhos antigos e modernos que encontraremos o caminho a ser seguido, mas na arte mesma. E isso resulta ainda mais difícil “[...] no conhecimento da arte nas obras dos antigos, em relação aos quais, ainda que visto uma centena de vezes, ainda fazemos novas descobertas.” (WINCKELMANN, 2009, p. XXVII).

É dessa *Ungang*, tão fundamental para a observação das artes, que vai surgir um critério de organização e um fulcro para as artes. As obras de arte ocupam aqui um lugar de dupla centralidade, como aquilo gera a norma e como evidência, e será a partir delas que o *Edificio Doutrinário* recebe suas pedras de fundação. As estátuas dos antigos nos apresentam esses conceitos estéticos como metáfora e evidência de uma beleza abstrata, permitindo a confirmação e o surgimento de um critério de análise que é baseado em conceitos que, diversamente dos que aplicavam a imanência de uma norma classicista, se colocam na própria plasticidade das obras. As obras são carregadas de conceitos que se veem plasmar nelas, como vemos no anúncio que faz de seus *Monumenti Antichi Inediti* no prólogo à sua História: essa obra “em língua italiana, custeada por mim” (WINCKELMANN, 2009, p. XXXII), deveria trazer a lume “monumentos antigos nunca dados a conhecer” e é a partir

desses monumentos que ocorreria então um grande avanço no estudo das artes, pois nelas repousam os conceitos a serem tratados e abordados. A arte apresenta conceitos:

Por meio destes monumentos o reino das artes, mais do que antes, vai ser ampliado, elas apresentam conceitos e imagens em si que são completamente desconhecidos que, em parte, se haviam perdido nas notícias dos antigos e seus escritos vão ser clarificados em muitos lugares onde até agora não podiam ser compreendidos e posto à luz sem a ajuda do esclarecimento dessas obras. (WINCKELMANN, 2009, p. XXXII).

É nas obras que reside o conceito e a imagem dele. É nesse sentido conceitual que imaginamos um fulcro estético para esta história. Diante da evidência, historicamente determinada, mas com uma validade que se lança para além da materialidade histórica, é postulado um fim a esta história, algo que introduza uma maneira de ordenação que supere a mera sucessão. Com base na beleza, enquanto critério estético, e no método conjectural, como prática, é que se pode organizar, de algum modo o todo do edifício que se pretendia erigir a partir de um material arruinado e separado de nós por um abismo. É diante de uma concepção estética que Winckelmann vai se lançar nesse abismo.

REFERÊNCIAS

- BORBEIN, A. H.; KUNZE, M. *Geschichte der Kunst des alterthums*: Allgemeiner Kommentar. Mainz am Rhein: Phillip von Zabern, 2007.
- DUDEN *Deutsches Universal-Wörterbuch*. Berlin: Duden, 2003.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução de S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GHIBERTI, L. *Primeiro comentário*. Luiz Armando Bagolin (trad.). In *Cadernos de tradução*. São Paulo: DF/USP, 2000.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Von S. Hirzel, 1854.
- HARLOE, K. *Winckelmann and the invention of antiquity*. Oxford: Oxford Press, 2013.
- HERDER, J. G. *Herder Schriften zur Ästhetik und Literatur*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

- KANT, I. *Começo conjectural da história humana*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.
- LOMAZZO, P. G. *Trattato dell'arte de la pittura*. Hildenshein: Georg Holms Verlagsbuchhandlung, 1968.
- POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. *Piu antichi della luna*. Bologna: Minerva Edizioni, 2000.
- ROUSSEAU, J.J. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- TESTA, F. *Winckemann e l'invenzione della storia dell'arte*. Bologna: Minerva Edizioni, 1999.
- VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. M. Justino Maciel (trad.). Lisboa: ISP Press, 2006.
- WINCKELMANN, J. J. *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2008.
- _____. Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst. In: PFOTENHAUER, H. BERNAUER, M. et al. (Org.) *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Bibliothek der Kunstliteratur, v.2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. p. 7–148.
- _____. *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2009.
- _____. *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002.
- _____. *Monumenti antichi inediti*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern, 2010.
- _____. *Sämtliche Werke. Einzig Vollständig Ausgabe*. Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1965. 12 tomos.

PARTE V
ESTÉTICA FRANCESA

A ESTÉTICA DO SONHO: FOUCAULT LEITOR DE FREUD E BINSWANGER

Carolina Noto

INTRODUÇÃO

Retomo aqui uma discussão desenvolvida por Foucault naquele que foi seu primeiro texto publicado: o comentário introdutório a *Sonho e Existência*, de 1930, do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger. A ideia é lançar luz sobre a maneira como, aos olhos de Foucault, a psiquiatria existencial se diferencia da psicanálise no que diz respeito à interpretação dos sonhos.

O texto é de 1954. Naquele momento, vale lembrar, o jovem Foucault está absolutamente imerso no debate psicológico da época. Como se sabe, além da formação em Filosofia, Foucault também é licenciado em Psicologia. Em meados da década de 40, quando entra na *Ecole normale supérieure*, segue os cursos de psicologia que Merleau-Ponty leciona tanto na Sorbonne quanto na ENS; no início da década de 50, atua em laboratórios de Psicologia Experimental e começa a

lecionar a disciplina de Psicologia na Universidade de Lille e depois na própria ENS. Interessa-se sobretudo pela história da psicologia e pela apropriação que a psicopatologia faz do pensamento fenomenológico, mais particularmente do pensamento de Heidegger. Nesse contexto, em 1953, faz uma visita a Binswanger, junto com a amiga Jacqueline Verdeaux, para tratarem da tradução desse livro que pode ser considerado a obra programática da *Dasainanalyse*.

Seguramente Foucault não é o responsável pela introdução da psiquiatria existencial na França. Já em 1945, Merleau-Ponty se refere a Binswanger em sua *Fenomenologia da percepção* e também Jean Hyppolite, amigo e professor de Foucault, insistia em suas conferências do início da década de 50, que a psicanálise teria muito a ganhar caso se apropriasse de algumas considerações da fenomenologia heideggeriana, tal como fizera Binswanger. Como veremos, o eco desses dois autores é visível no texto que Foucault escreve em 1954 sobre o livro de Binswanger.

O presente texto divide-se em duas partes. Na primeira, procurarei retomar, de maneira bem geral e esquemática, o modo como Foucault situa Binswanger em relação a Freud. Veremos que, dando continuidade à reflexão de Hyppolite, Foucault vê na psiquiatria existencial um misto entre a empreitada psicológica e concreta de Freud e a empresa fenomenológica e pura de Husserl, constituindo assim, uma espécie de um saber misto: empírico e transcendental. Num segundo momento, procurarei ver mais de perto de que modo a interpretação dos sonhos propostas pelos dois psicólogos evidencia a diferença de perspectiva e de alcance das duas teorias.

I. FREUD, BINSWANGER E HUSSERL: O PROBLEMA DO SENTIDO

Na introdução a *Sonho e Existência*, Foucault procura analisar as teorias do sonho de Binswanger e Freud contrastando esses dois autores a Husserl. A estratégia não é original. Também Hyppolite, em diversas conferências do final da década de 40 e ao longo da década de 50, apresenta a analítica existencial de Heidegger contrapondo-o à fenomenologia de Husserl e à psicologia de Freud. De acordo com

Hyppolite, a fenomenologia de Heidegger consiste numa espécie de junção da empreitada transcendental de Husserl e a preocupação empírica da psicanálise freudiana. Ou seja, numa junção de filosofia pura e reflexão concreta.

É exatamente nesses termos que Foucault procura compreender a teoria dos sonhos em Binswanger. De acordo com Foucault, podemos dizer que esses três autores (Freud, Husserl e Binswanger) propõem uma abordagem do homem que é comum à época: todos eles de alguma maneira criticam o modo como a psicologia nascente do século XIX pensa o homem nos termos de uma ciência da natureza; uma psicologia que, nos termos de Foucault, procura pensar o homem como homo natura, como ser natural, ou ainda, se quisermos, como ser biológico e que, por conseguinte, não está atenta aquilo que é específico no homem, aquilo que o diferencia dos demais seres naturais. É somente a partir do final do século XIX, garante Foucault, que se percebeu que a especificidade do homem não está em sua natureza biológica, mas em sua qualidade de produzir significado e sentido. Nesse contexto, o objetivo mais geral que estaria por trás tanto da psicanálise freudiana, quanto da fenomenologia husserliana e da psiquiatria existencial de Binswanger, seria encontrar um método capaz de compreender de que modo os homens dão sentido a suas experiências: como atribuem significado a suas experiências perceptivas ou vividas, emotivas e existenciais.

No interior dessa preocupação com a produção de sentido, Foucault chama atenção para o problema do sentido das imagens, oníricas ou não. E é aqui que o filósofo propõe o primeiro contraste entre Freud e Husserl. Assim como Hyppolite, Foucault atenta para a contemporaneidade das Investigações lógicas de Husserl e A interpretação dos sonhos de Freud, e segue a risca a tese de que o episódio é testemunha de um “[...] duplo esforço do homem para alcançar suas significações e encontrar a si mesmo em suas significações.” (HYPOLITE, 1971, p. 374). Para Foucault, contudo, os esforços desses dois homens (Husserl e Freud) em tocar o problema da significação direcionaram-se por caminhos distintos. Husserl estava preocupado em encontrar os atos da consciência que possibilitam, em geral, a produção de sentido:

os atos significativos que garantiriam, por exemplo, a ligação entre um determinado conteúdo sensível (como a imagem de um buraco na neve) e um determinado conteúdo ideativo ou significativo (a imagem pode tanto significar somente um buraco, para o leigo, ou uma pegada de uma lebre, para um caçador). Freud, por seu turno, teria deixado de lado a perspectiva transcendental, dos atos puros da consciência, para se dedicar à esfera empírica. Isto é: não estaria tão interessado em compreender os atos da consciência que, em geral, possibilitam a produção de significado (e esclarecemos aqui que entendemos por perspectiva transcendental aquela que se pergunta pelas condições de possibilidade a priori da significação), mas compreender os elementos empíricos ou concretos que determinam, de modo a posteriori e histórico o sentido de nossas vivências, de nossos sintomas, assim como de nossos sonhos. A psicologia de Freud, portanto, aos olhos de Foucault, está mais voltada para o concreto.

Mas, nesse contexto, o que dizer de Binswanger? Onde podemos situa-lo: do lado de uma reflexão transcendental ou de uma investigação empírica? Ora, dirá Foucault, a pesquisa de Binswanger concilia os dois domínios. Assim como Husserl, Binswanger também está preocupado em encontrar as condições gerais que possibilitam o sentido, que possibilitam que tanto os sintomas quanto os sonhos tenham alguma significação. Porém, enquanto o olhar transcendental ou fenomenológico de Husserl estava voltado para os atos puros da consciência, Binswanger inflecte a problemática transcendental para o campo da existência. Inflexão essa que, como se sabe, faz da fenomenologia uma ontologia; faz da pergunta pelos modos de conhecer uma pergunta sobre os modos de ser. No entanto, garante Foucault, ao psiquiatra suíço não interessava somente compreender a estrutura geral da existência: como é, para todos os homens, existir. Interessava-lhe também compreender a maneira como cada homem em particular existe; ou seja, compreender a estrutura transcendental da existência em seu conteúdo efetivo e concreto. Nesse sentido, sua empreitada se aproxima do olhar empírico e concreto de Freud. Assim como o psicanalista, Binswanger quer entender o sentido singular tanto dos sintomas quanto dos sonhos, quer pensa-los como manifestações particulares de uma vida

concreta, de um modo singular de ser e de existir. Com as palavras de Foucault: a psiquiatria existencial de Binswanger quer apreender o “[...] conteúdo de uma existência que se vive e se experimenta, se reconhece ou se perde em um mundo que é, ao mesmo tempo, a plenitude de seu projeto e o elemento de sua situação.” (FOUCAULT, 2010, p. 73).

II. A ESTÉTICA DO SONHO: FOUCAULT LEITOR DE FREUD E BINSWANGER

Frente ao caráter misto da empreitada de Binswanger, a teoria psicanalítica dos sonhos sofre, aos olhos de Foucault, de um déficit transcendental e ontológico: suas interpretações das imagens oníricas nunca são capazes de apontar para condições gerais e necessárias que justifiquem seus sentidos. Para Foucault, o significado dos sonhos, em Freud, está sempre restrito ao campo da história pessoal do sujeito que sonha e a elementos contingentes de sua vida passada; nunca aponta para a estrutura transcendental da existência humana, nem para a estrutura transcendental do próprio ato de sonhar ou de imaginar.

Com efeito, a Freud interessou sobretudo compreender o significado das imagens oníricas enquanto expressão ou realização de desejo ou, o que dá no mesmo, enquanto manifestação do inconsciente. A interpretação do sonho, nesse contexto, procura encontrar na história pessoal do sonhador os desejos e contra-desejos que nele se expressam; limita-se a ver nas imagens oníricas uma alusão ao aspecto contraditório e conflituoso de desejos inconscientes. Nesse sentido, a imagem de um incêndio, tal com encontramos no primeiro sonho do famoso caso Dora, remeteria a um desejo sexual ardente, assim como ao desejo de apaga-lo e abrandá-lo. Confirma Foucault: “O fogo onírico é a ardente satisfação do desejo sexual, mas o que faz com que o desejo tome forma na substância sutil do fogo é tudo aquilo que recusa esse desejo, buscando sem cessar apaga-lo” (FOUCAULT, 2010, p. 76).

Não nos interessa aqui resgatar os detalhes interpretativos desse sonho de Dora, mas retomar rapidamente os dados mais gerais desse caso clínico de Freud. Dora é uma jovem de 18 anos que foi paciente de Freud durante 3 últimos meses do ano de 1900 e cujo estudo clínico

gira em torno, principalmente, de dois sonhos. Um importante acontecimento na vida de Dora em torno do qual se desenrola a análise, assim como as interpretações dos dois sonhos, é chamado por Freud de “a cena do Lago” e é considerado, pelo psicanalista, o trauma psíquico responsável pela gênese do estado patológico histérico da paciente. Quando Dora tinha 16 anos, durante um passeio num lago junto ao chamado Sr. K, amigo de seu pai, este lhe fizera uma proposta amorosa. De acordo com Freud, Dora teria vivenciado a cena de modo ambivalente: ao mesmo tempo com prazer e com repulsa. Por um lado, sente-se atraída pelo amigo de seu pai, por outro, toma a proposta como afronta a sua honra e procura a todo custo negar seu desejo sexual. Ora, é precisamente esse conflito pulsional que está em jogo na interpretação freudiana do primeiro sonho de Dora. É, pois, da seguinte maneira que Freud conclui sua interpretação: “[...] você está disposta a dar de presente ao Sr. K. o que a mulher recusou a ele. Aí está o pensamento que precisa ser reprimido com tanto esforço [...]” (FREUD, 2016, p. 72). De acordo com Freud, o primeiro sonho de Dora é revelador tanto do intenso amor que a menina sente pelo amigo de seu pai e por seu pai, assim como do enorme esforço em recalcar, abrandar ou apagar tais sentimentos. Nesse sentido, Foucault parece ter razão ao afirmar que o significado do primeiro sonho de Dora, que tem como imagem central um incêndio, está circunscrito ao campo conflitual dos desejos, do embate entre desejos e contradesejos inconscientes.

Para Foucault, as análises freudianas dos sonhos seguramente têm um papel importantíssimo no interior da história da psicologia. Freud, afinal, garantiu-lhes o estatuto de uma experiência psicológica; deu a eles, pois, um sentido. Não se trata, portanto, de negar a originalidade e a relevância de Freud para se pensar o sentido do sonho. A questão, porém, é reconhecer até onde vai suas análises. Ou seja, reconhecer seus limites e propor uma nova maneira de pensar o sentido do sonho para além das análises psicológicas da Psicanálise. De acordo com Foucault, as análises freudianas do sonho omitem inteiramente “[...] a dimensão propriamente imaginária da expressão significativa.” (FOUCAULT, 2010, p. 76). Em termos linguísticos, Foucault afirma que, em Freud, o sonho só é analisado ou interpretado em sua função semântica,

nunca em sua estrutura morfológica e sintática: “A psicanálise não explora senão uma dimensão do universo onírico, a do vocabulário simbólico, ao longo da qual se faz a transmutação de um passado determinante para um presente que o simboliza.” (FOUCAULT, 2010, p. 107).

A limitação do método freudiano lembraria, de acordo com Foucault, a da Arqueologia quando esta estuda uma língua perdida da qual não conhece a gramática: tanto o psicanalista quanto o arqueólogo só são capazes de encontrar um sentido provável para as imagens analisadas; sentido provável que só é decifrado com o auxílio de certas referências exteriores a ele próprio. É somente depois de ouvir seu paciente e de coletar uma série de “pistas”, que Freud é capaz de articular um sentido para as imagens de um sonho. Foucault, então, arremata: “A análise freudiana nunca retoma senão um dos sentidos possíveis pelos atalhos da adivinhação ou pelos longos caminhos da probabilidade: o próprio ato expressivo jamais é reconstruído em sua necessidade.” (FOUCAULT, 2010, p. 78). E ainda: “No momento em que a análise tenta esgotar todo o conteúdo da imagem no sentido que ela pode esconder, o laço que une a imagem ao sentido é sempre definido como um laço possível, eventual, contingente.” (FOUCAULT, 2010, p. 77).

Concluindo. Para Foucault, em Freud, a análise do sonho restringe-se a uma análise psicológica; as imagens do sonho são reconhecidas somente como “formas da motivação” e não propriamente como uma “forma específica da experiência” (FOUCAULT, 2010, p. 88), mais particularmente, como forma da experiência imaginária. É verdade que Freud deu direito de cidadania ao sonho, porém, como insiste Foucault, só deu a ele o estatuto da fala; não reconheceu propriamente sua “realidade de linguagem” (FOUCAULT, 2010, p. 77). Procurou compreender a relação, eventual e contingente, que cada imagem pode ter com o conteúdo inconsciente do sujeito sonhador, mas não esteve atento à própria “estrutura da linguagem” que o possibilita. Com poucas palavras: faltou a Freud fazer uma redução transcendental do imaginário. Faltou compreender que o mundo imaginário tem suas leis próprias (sintaxe), e suas estruturas específicas (morfologia); que a imagem, portanto, é mais do que “[...] a realização imediata do sentido [...]” e

que não se explica somente por um “[...] determinismo das motivações inconscientes [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 117).

Aos olhos de Foucault, o passo que Binswanger deu em relação a Freud no que diz respeito à análise do sonho, consistiu precisamente em procurar um sentido para as imagens oníricas irredutível ao domínio psicológico. Trata-se, portanto, de ultrapassar a tese de que o sonho é realização de desejo, para pensá-lo também como uma experiência imaginária; experiência imaginária que, como veremos, consiste numa experiência de liberdade.

Para o jovem Foucault fenomenólogo, é o movimento da liberdade que serve de fundamento transcendental ao sonho e a imaginação como um todo. Nesse sentido, mais do que expressão dos desejos inconsciente ou mais do que repetições de um “passado traumático”, os sonhos consistem no próprio movimento originário da liberdade. Não é por outro motivo que Foucault entende que o caráter trágico do sonho está precisamente em trazer à tona “[...] a odisséia da liberdade humana [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 103).

Ao comentar o sonho como revelador do movimento da liberdade, Foucault retoma a interpretação de um sonho de um caso clínico de Binswanger. Trata-se do sonho de uma paciente de 33 anos que sofre de depressão severa, com crises de raiva e inibição sexual. A moça sofrera um trauma sexual com um rapaz que por diversas vezes a tentara seduzir. No início, reagia com interesse e curiosidade, depois passa a reagir de modo defendido e com raiva violenta. Após um ano em tratamento, sem que ainda conhecessem o trauma primário (o assédio sexual do rapaz), a paciente relata um sonho, transcrito da seguinte maneira por Foucault (2010, p. 110):

[...] ela está prestes a atravessar a fronteira, um fiscal aduaneiro faz com que ela abra sua bagagem: ‘eu desfaço, todas as minhas coisas, o funcionário pega uma após a outra; finalmente, eu tiro uma taça de prata envolta em um papel de seda. Ele então diz: “Por que você me traz a peça mais importante em último lugar?”’.

De acordo com Foucault, Binswanger indaga sobre o sentido da taça; junto com uma sensação de mal-estar e angústia a paciente associa a imagem do sonho com os objetos de prata que sua avó colecionava; no dia seguinte, à noite, um novo sonho: ela estava na casa de sua avó e tentava pegar uma maçã na despensa, o que lhe fora proibido. Nesse momento, um rapaz entra na despensa e se aproxima dela. No dia seguinte, as coisas parecem fazer mais sentido. Relatando ao médico o segundo sonho, vem-lhe à memória o armário onde sua avó guardava um bule de prata envolto em um papel prateado.

O sonho seguramente aponta para a dinâmica pulsional da vida passada da paciente. Foucault, porém, insiste que não é aí que reside seu elemento mais significativo: “[...] o ponto essencial do sonho não está tanto no que ele ressuscita do passado, mas no que ele anuncia do futuro.” (FOUCAULT, 2010, p. 110). Em Binswanger, o sentido mais profundo das imagens desse sonho está em apontar o caráter libertador da situação analítica. A imagem da alfândega onde a paciente abre sua bagagem e mostra tudo o que traz consigo, remete ao momento de passagem característico do fim da análise: passagem de um estado doentio de alienação, em que a paciente desconhece seus desejos inconscientes e vive uma existência inautêntica, para um estado de descoberta e de libertação em relação a esse passado aprisionador. Nesse contexto, garante Foucault, “[...] o sonho antecipa o momento da liberação.” (FOUCAULT, 2010, p. 110).

Ora, é justamente por não estar atentado ao movimento da liberdade, que Freud não foi capaz de apreender completamente o sentido do segundo sonho de Dora. É verdade que o psicanalista reconheceu os limites de sua interpretação, e que, de certo modo, previu que esse sonho apontava para a libertação e cura da paciente. Contudo, não desenvolveu a tese de que o sonho além de uma repetição do passado pode também ser presságio do que está por vir, ou seja, do próprio movimento existencial de projeção e de liberdade.

De acordo com Freud, a dificuldade de apreensão completa do sentido do segundo sonho de Dora deve-se ao fato da análise ter sido interrompida logo em seguida. Para o psicanalista, o segundo sonho não

é tão transparente quanto o primeiro porque Dora não mais retornou ao seu consultório e, por conseguinte, não lhe forneceu mais nenhuma “pista” acerca dos desejos inconscientes que estariam por trás dele. Foucault, porém, propõe outra explicação para a opacidade do sonho. Sugere que, para Freud, o ponto cego do sonho, aquilo que para o psicanalista é opaco e obscuro, é a própria interrupção da análise, enquanto movimento de libertação. Mas antes de chegarmos na interpretação existencial de Foucault, vejamos como é o segundo sonho de Dora e como Freud o interpreta (FREUD, 2016, p. 284).

Dora relatou: “Estou passeando numa cidade que não conheço, vejo ruas e praças que são novas para mim. Cheguei a uma casa onde moro, subo para meu quarto e lá encontro uma carta de mamãe. Ela diz que, como eu saí de casa sem meus pais saberem, ela não queria me escrever dizendo que papai estava doente. Agora ele está morto, e, se você quiser, pode vir. Vou para a estação de trens, e pergunto umas cem vezes: ‘Onde é a estação?’. Sempre me respondem: ‘Cinco minutos.’ Então vejo um bosque cerrado à minha frente, entro nele e lá pergunto a um homem que encontro. Ele me diz: ‘Mais duas horas e meia.’ Pediu-me que o deixasse acompanhar-me. Ele se oferece para me acompanhar. Eu recuso e vou só. Vejo na estação de trens [Bahnhof] à minha frente e não posso acançar-la. Nisso há a sensação de angústia habitual, quando não podemos seguir adiante nos sonhos. Então me acho em casa, devo ter andado de trem, mas não sei nada sobre isso. - Entro no cubículo do porteiro e lhe pergunto por nosso apartamento. A criada abre a porta e responde: ‘Sua mãe e os outros já estão no cemitério [Friedhof]’”.

A fim de compreender o sentido do sonho, Freud segue um caminho dedutivo que procura encontrar para cada imagem ou conjunto de imagens alguma relação entre elas e vivências recentes ou arcaicas de Dora. No que diz respeito ao passado recente, o sonho apresenta muitas imagens que se relacionam com as experiências de Dora na noite do sonho, mais precisamente, com uma reunião familiar que acontecera em sua casa. O primeiro elemento que aponta para essa reunião familiar é um cartão postal que Dora mostrara aos familiares; um cartão recebido de um pretendente (o que dá um caráter sexual ao sonho) onde há uma praça, que aparece no início do sonho. O cartão estava numa caixa de fotografias e Dora teve de perguntar a sua mãe “Onde está a caixa?”; na reu-

nião familiar, a presença de um primo para quem Dora teve de mostrar Viena, a fez lembrar do dia em que esteve pela primeira vez em Desden e se sentiu estranha (sentimento próximo ao de angústia que acompanha a situação de solidão) e da visita que fez à famosa galeria da cidade, onde ficou duas horas sozinha contemplando uma obra, A Madona. Essa lembrança aparece no início do sonho: Dora está vagando sozinha numa cidade estranha. A contemplação de A Madona remeteria à figura de sua mãe que também entra no sonho com a pergunta “Onde está a estação?”; esta pergunta relaciona-se com a pergunta que Dora fez à mãe na noite do sonho “Onde está a caixa?” e que para Freud tem conotação sexual já que “caixa” sugere o órgão genital feminino. Na reunião familiar, um brinde foi feito em homenagem a seu pai, e Dora viu em sua face cansada um certo receio por sua saúde. Daí viria a imagem do pai morto, no sonho. E o que significa a morte do pai? Aqui entramos no sentido mais arcaico do sonho.

Para Freud, o sonho de Dora é basicamente um sonho de vingança. De vingança tanto em relação ao pai, quanto em relação ao Sr. K, essas duas figuras masculinas que não satisfazem seus desejos sexuais, mas, ao contrário, reforçam a necessidade de recalca-los. No sonho, Dora é informada da morte do pai por uma carta enviada pela mãe que diz que, como a menina havia saído de casa sem o conhecimento deles (primeiro momento de vingança), a mãe não a havia informado que o pai andava doente, mas que se ela quisesse, agora poderia vir, pois ele estava morto (segundo momento da vingança). Esse último elemento (a fala da mãe “se quiser, pode vir”), remeteria o sonho à “cena do lago” e ao convite que a Sra. K (esposa do Sr. K) fez a Dora para passar as férias com eles. Depois dessa descoberta, percebe-se que muitas das imagens do sonho remetem à cena traumática. Pelo relato de Dora sobre a “cena do lago”, sabemos que após a proposta amorosa do Sr. K, a menina procurou voltar para casa dando a volta no lago, porém teve que percorrer um caminho mais longo, de 2 horas e meia (elemento que aparece no sonho) passando por uma floresta espessa (imagem que também aparece no sonho). Para Freud, tanto a imagem da floresta que Dora deve percorrer assim como a imagem da estação donde deve partir dão ao sonho certa conotação sexual; com as palavras do psicanalista essas imagens

ocultam “[...] uma fantasia de defloração, um homem procurando penetrar no genital feminino.” (FREUD, 2016, p. 292). Assim, se por um lado o sonho é revelador de um ardente desejo sexual (tanto homossexual – pela presença da figura feminina da mãe – quanto heterossexual, com as figuras masculinas do pai e de o Sr. K), ele é também um sonho que evidencia o desejo de aniquilar a fonte desses desejos que não se consomem. Um sonho, enfim, que põe em cena sentimentos de ódio, de aniquilação e de vingança.

De acordo com Freud, é principalmente esse sentimento de vingança que estaria por trás da interrupção da análise logo depois do sonho. Para o psicanalista, Dora provavelmente transferiu esses sentimentos a ele e consumou seus desejos interrompendo a análise. Para Foucault, contudo, como disse acima, a interrupção da análise de Dora, assim como seu segundo sonho, tem outro sentido que não essa significação psicológica: ambos são expressão de uma nova maneira de existir.

Seguindo a interpretação existencial de Binswanger, Foucault propõe que a significação mais profunda do segundo sonho de Dora está em seu caráter de ruptura que anuncia o fim da análise e a assunção de uma existência autêntica, isto é, livre. Diz Foucault: “Pode-se dizer que Dora curou-se, não apesar da interrupção da psicanálise, mas porque tomando a decisão de interrompê-la, ela assumia inteiramente sua solidão (...) solidão da qual sua existência, até aquele momento, não fora senão a marcha hesitante.” (FOUCAULT, 2010, p. 108). Vale notar que, no sonho, Dora sempre vagueia sozinha, sem qualquer companhia e ajuda. Para Foucault, todos os elementos do sonho “indicam essa resolução tanto como ruptura concluída quanto solidão consentida.” (FOUCAULT, 2010, p. 108). Esse sujeito solitário que deve decidir seguir seu caminho inteiramente sozinho é, para Foucault, a subjetividade radical que está em cena na experiência onírica de Dora; subjetividade radical cuja existência se define pela abertura ao devir e pela angústia de ter de tomar as rédeas de seu próprio destino.

Foucault lembra que, para Binswanger, são os sonhos de morte e de angústia (tais como o segundo sonho de Dora, assim como o da jovem paciente de Binswanger) que trazem à luz de maneira mais evidente

“as significações fundamentais da existência” (FOUCAULT, 2010, p. 112). Nesse contexto, pode-se mesmo dizer que as imagens desses tipos de sonhos são marcas da trajetória da própria existência. E aqui vale retomar uma tese de Foucault anunciada acima, a de que o mundo onírico ou imaginário não é exclusivamente um reflexo de nossas pulsões. Do mesmo modo que as leis do mundo não são apenas decretos de uma vontade, divina ou humana, as leis no mundo imaginário, assegura Foucault, não são também, apenas, decretos do desejo. Nesse sentido, as imagens oníricas, principalmente aquelas dos sonhos de morte e angústia, não devem ser compreendidas somente em seus elementos semânticos cujos significados estão no mundo subterrâneo do inconsciente, mas possuem também leis e formas específicas que são irreduzíveis ao campo psicológico e ao campo do desejo.

Para Binswanger, o ato de imaginar e, portanto, de sonhar, é um ato de transcendência. Nesse sentido, a lei que orienta o funcionamento do mundo imaginário e dos sonhos é a mesma que orienta a própria existência humana em sua abertura ao devir e em seu movimento de sair de um presente conhecido e ir em direção a um futuro desconhecido: a lei da liberdade. É, pois, esse movimento de transcendência que determina, do interior do próprio mundo imaginário e onírico, o funcionamento de suas imagens, suas formas, seus movimentos e suas direções (FOUCAULT, 2010, p. 86). Interpretar as imagens do sonho, nesse contexto, portanto, é compreender o “sentido mesmo da existência” (FOUCAULT, 2010, p. 112), sua trajetória e seu movimento em direção ao porvir.

No “espaço” onírico, são basicamente três tipos de oposições que revelam esse movimento de transcendência: perto/longe, claro/escuro e alto/baixo. Se retomarmos os sonhos investigados acima, percebemos a presença dessas formas: a imagem do trem atrelada à da estação e da alfândega nos faz pensar na oposição perto/longe e a oposição claro/escuro estaria também presente no sonho de Dora com a imagem da floresta espessa.

Muito se teria a dizer sobre as formas de espacialidade das imagens oníricas. Parece-me ainda um tanto enigmático as diferentes funções que Foucault, retomando Binswanger, atribui a cada uma das

oposições. A primeira, longe/perto, garante Foucault, consistiria na expressão épica do sonho; a oposição claro/escuro referir-se-ia à expressão lírica e o movimento de ascensão e queda implicados na oposição alto/baixo seria o elemento mais expressivo do sonho pois seria revelador de seu estatuto propriamente trágico. Não me interessa aqui, contudo, dar conta de toda essa estética existencial do sonho. Creio que com o que foi apresentado já é possível compreender em que sentido, aos olhos de Foucault, a psiquiatria existencial dá um passo além de Freud. Gostaria, então, de passar à conclusão.

CONCLUSÃO

A partir da leitura que Foucault faz de Binswanger, o filósofo conclui que “[...] a análise do sonho é decisiva para trazer à luz as significações fundamentais da existência” (FOUCAULT, 2010, p. 112), afinal, nele está presente a trajetória da própria existência. A interpretação do sonho, aqui, não tem um alcance meramente psicológico, mas sobretudo ontológico. Confirma Foucault: a análise do sonho, em Binswanger, consiste numa “[...] reflexão ontológica que concerne ao modo de ser da existência como presença no mundo.” (FOUCAULT, 2010, p. 121). Suas análises dos sonhos mostram a vizinhança, ou melhor, a identidade, entre o mundo imaginário e a própria existência, entre imaginar e existir. Nesse sentido, o sonho não é visto somente como expressão de desejos psicológicos, mas como experiência propriamente imaginária e existencial.

Nas palavras de Foucault, o que Binswanger fez ultrapassando Freud, foi, enfim, uma “redução transcendental do imaginário” ou ainda uma “analítica ontológica da imaginação” (FOUCAULT, 2010, p. 131). Além de pensar o sonho como presente que simboliza e diz, por imagens, uma história singular passada, Binswanger apreende o sonho em seu domínio transcendental, apreende, pois, a própria estrutura do ato de imaginar enquanto ato de existir e ato de liberdade. Nesse contexto, podemos dizer que o sujeito do sonho, em Binswanger, é tanto um sujeito empírico e psicológico, quanto um sujeito transcendental, “fundamento de todas as significações eventuais do sonho”; sujeito em-

pírico que aparece como “[...]reedição de uma forma anterior ou de uma etapa arcaica da personalidade [...]” e sujeito transcendental que “[...] se manifesta como o devir e a totalidade da própria existência [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 109). Como dissemos no início do presente texto, a analítica existencial de Binswanger consiste, pois, num saber misto que toma o homem tanto em suas determinações empíricas quanto em sua estrutura transcendental que lhe possibilita a liberdade.

Ao que parece, portanto, para Foucault, a diferença entre Freud e Binswanger pode ser compreendida nos termos da clássica oposição entre determinismo e liberdade. Em seu texto introdutório a Binswanger, de 1954, a tese mais geral de Foucault parece ser a de que enquanto a interpretação psicanalítica dos sonhos enfatiza o caráter determinado destes (o sentido do sonho é dado por determinações inconscientes), em Binswanger, o acento está do lado de seu aspecto de liberdade (o sentido dos sonhos está antes em seu movimento de liberdade). Nada de se estranhar essa leitura foucaultiana, afinal, desde o início do século XX a filosofia francesa tende a reprovar o caráter determinista da psicanálise. O jovem Foucault, nesse sentido, é só mais um que, ao lado de Geroges Politzer, Jean Hyppolite e Merleau-Ponty, para ficar em alguns nomes, critica a psicanálise em função de seus parentescos com as Ciências Naturais e que recrimina Freud por não ter circunscrito o lugar específico da existência e da vida humana no domínio da liberdade. Resta saber, contudo, se realmente é válida a acusação de que a psicanálise desconsidera a capacidade do homem agir livremente. Mas isso seria assunto para outra discussão.

Referências

FOUCAULT, M. Introdução (in Binswanger). In: _____. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 71–151.

FREUD, S. Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”, 1905 [1901]). In: _____. *Obras completas, vol 6*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 173–320.

HYPPOLITE, J. *Psychanalyse et philosophie*. In: _____. *Figures de la pensée philosophique I*. Paris: PUF, 1971. p. 373–384.

ARTE E DESCONSTRUÇÃO: DUCHAMP, DERRIDA E A PROMESSA DE CÉZANNE

Abah Andrade

Começo representando:

A desconstrução seria uma tentativa de romper com a metafísica pelo abandono da linguagem que esta produz, e a linguagem da metafísica consiste na constelação conceitual formada ao longo de sua história, a qual se dá como dualidades de conceitos inconciliáveis e hierarquicamente sobrepostos: o dentro e o fora; o alto e o baixo; a forma e o conteúdo; o universal e o particular; a fala e a escrita; o original (verdadeiro e autêntico) e a cópia (falsa e de segunda mão), etc. Romper e abandonar, todavia, são palavras que remetem a atos, os quais, por sua vez, criam outras tantas dualidades: romper é rasgar, dilacerar, e esse ato conjuga duas imagens, a de um ovo ou semente que se quebra deixando emergir (sair, brotar) o seu próprio como outro de si e, com isso, dá a ver um desdobramento que produz uma primeira dualidade (o que ficou para trás, como origem, causa, coisa; e o que se ergue adiante, mo-

vimento, mas também produto); e, além desta, a imagem do consútil, o que se corta e se dobra e se lacera em dois, a folha de papel que um gesto de duas mãos rápido decide em pedaços. Abandonar também traz consigo a ideia de algo que é deixado (para trás), logo, de algo que se lança à frente (contra o fundo do passado). Quem abandona deixa rastro e se duplica no rastro que deixa. Quem rompe deixa um lado de si para seguir adiante, ou traz para sempre em si aquilo mesmo de onde surgiu, como a origem, como o ovo, a semente.

Isso não significa, contudo, que a desconstrução seja, *por isso*, aqui contestada. Contesta-se, na verdade – mas a verdade seria algum lastro, alguma bolha? Pode-se estar *na* verdade? –, o início de meu próprio texto: definir a desconstrução. Isso seria, afinal, alguma vez possível? A desconstrução, mais que uma corrente de pensamento, que surge nos anos 1960 para contestar a hegemonia do estruturalismo e mostrar como este é um epifenômeno de um modo de pensar que persiste em se manter nas vias abertas pelo pensamento metafísico; mais que um método de análise de textos, com o qual não se busca, como na hermenêutica, um sentido, mas toma cada sentido encontrado como uma diferença em relação a outro sentido, que se desdobra; mais que tudo isso, a desconstrução é – a escrita de Derrida. Mas, essa escrita, ela é menos escrita que desvio. Cada sentença, no texto dele, inscreve-se no papel como quem salta e se desloca. “Um texto só é um texto”, escreve Derrida, “se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (DERRIDA, 2005, p. 7). Como quem busca uma deriva, que é a nova sentença, esta, que também não estaria nunca no lugar certo: *na verdade* (onde?), questiona a própria certeza do lugar e a própria geografia ou geologia do certo. Não é o autor que quer dizer. É o papel. Que papel desempenhado? O texto no papel. Qual texto? Mas o texto também não está lá para chegar ao ponto; nem vai direto ao ponto. O ponto é móvel; ou não há ponto. Tudo pode convergir, *então*, mesmo que pouco, para chegar, ao invés, ao traço, ao travessão –. E também aqui nenhuma definição é determinação de um conceito que se entrega em domicílio. Não há *ready-made* (feito) no texto de Derrida.

Ora, assim como “desconstrução” remete a Derrida, *ready-made* remete a Duchamp. Não há *ready-made* no texto de Derrida. Entretanto, o urinol de Duchamp não seria, visto de perto, um *precursor* da desconstrução? O primeiro traço: a presença maciça da coisa; como um caráter tipográfico se inscreve no branco do papel, a urinol se inscreve na mesa sobre a qual ele se expõe como obra de arte em uma sala de museu. Quem se lembraria de perguntar o que um “a” quer dizer? Essa, porém, é a primeira atitude de quem, neófito, ao museu, contempla uma obra de arte *estranha*: o que este quadro quer dizer? – Por que um quadro quereria algo? Que desconfiança é essa, a nossa, diante de uma obra estranha? Um “a” nunca *quis dizer* nada. Um “a” nem mesmo *quer*. Ele simplesmente se inscreve como marca, traço, rastro. A palavra *signo* talvez seja excessiva. O urinol simplesmente se inscreve como marca de si. Mas o que marca o urinol na assepsia do museu? Que “si” se desdobra na própria dobra do ser como mostrar-se, sem outra intenção, como um bobo que se pudesse manipular, como alguém que fora mesmo ver se o outro estava ali na esquina?

Essa interrogação nada tem de ingênua: ela exige um acerto de contas com toda a história da arte; com toda uma pletera de teorias da arte; ela marca um encontro, para faltar adrede, com a estética tradicional e com toda uma cena histórica e social que se lança por baixo da estética tradicional que, mesmo morta, nem por isso deixa de vigorar nos neófitos de todas as idades e classes sociais e níveis universitários. O grande historiador da arte, E. H. Gombrich, para quem a história da arte é a história de como artistas herdaram e legaram problemas particulares de seu ofício, permite que antevejam uma resposta honesta a essa questão acerca do que marca o urinol, quando, à página 601 de *A história da arte*, ao referir-se a Duchamp, sugere que voltemos à página 585, que por sua vez exige que voltemos um pouco mais, à página 584, onde podemos ler:

Se uma explicação for imprescindível, suponho que a verdadeira resposta a essa interrogação [o que pretendiam essas obras representar?] é a seguinte: o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar e em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que antes não existia. Não apenas a cópia de um objeto real, por mais habilidosa, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa,

mas algo mais importante e duradouro que ambas, algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares da nossa trivial existência. (GOMBRICH, 2009, p. 584).

O artista sempre foi um rival enciumado da natureza. Ou seria melhor dizer: o ser humano sempre o foi. O ser humano sempre quis fazer *como* a natureza (repeti-la), embora o resultado disso sempre estivesse na dependência da noção de natureza que, em cada época, se tinha. Mas o ser humano tem sido, através de séculos, em nome da sua sobrevivência, forçado a desistir de rivalizar *numa boa* com a natureza. Resolveu deprecá-la. O artista, ao invés, seria um tipo arcaico de ser humano, resquício deixado para trás, mas sempre superveniente, como a criança dentro do adulto, que insiste em refazer e recomeçar o jogo de rivalizar com a natureza:

Se quisermos entender essa disposição de espírito, devemos voltar à nossa infância, a uma época em que ainda éramos capazes de fazer coisas de tijolo ou areia, em que transformávamos uma vassoura num veículo mágico e um punhado de pedras num castelo encantado. (GOMBRICH, 2009, p. 585).

Se com estrume, luz e água, uma semente tosca se torna planta e flor, porque o ser humano não faria, com um cabo de vassoura, um instrumento inesperado, um exuberante cavalo por exemplo? Essa possibilidade de fazer o inesperado é o que está na raiz da arte que surge diante de nós como um objeto estranho:

É verdade, não antevi em que extensão esse retorno à mentalidade de criança viria a toldar a diferença entre obras de arte e outros objetos feitos pelo homem. O artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) ganhou fama e notoriedade por qualquer um desses objetos (a que ele chama de “feito”) e apunha nele a sua assinatura. (GOMBRICH, 2009, p. 601).

O honesto historiador, todavia, oferece ele mesmo a chave para entendermos sua ligeira indisposição contra o “feito” de Duchamp. A primeira parte dessa citação foi escrita na primeira edição do livro, que

veio a lume em 1950. A segunda parte, referente a Duchamp, é de um pós-escrito feito em 1966. A chave de Gombrich é entregue quando ele escreve: “A história de artistas só pode ser contada quando se torna clara, depois de um certo lapso de tempo, a influência que sua obra teve em outras e as contribuições que deram à história da arte como tal.” (GOMBRICH, 2009, p. 601). Duchamp estaria vivo até 1968 e, em 1966 nada pareceria indicar a Gombrich que teria sido esse o caso dele até ali. Mas, em 1967 o texto inaugural da desconstrução derridiana, “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, viria à baila. A este respeito, e para compreendermos de vez o que está em jogo aqui, é preciso que recordemos um texto de J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, quando escreve sobre Kafka o que valeria também para Derrida: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1989, p. 90). Gombrich, ao traçar a relação entre a boa arte de 1940 e a infância, não a julgava como decorrente dos “feitos” de Duchamp, que era visto como um caso quase isolado. Antes, ele se desculpava de ter deixado em aberto a possibilidade de qualquer anuência da parte dele para com a proposta “antiartística” de Duchamp.

Mas desde cedo Duchamp sabia o que estava fazendo. Já em 1913 ele assim se posicionava: “O perigo é o de agradar a um público imediato. [...] Ao invés disso, você tem que esperar cinquenta ou cem anos para o seu verdadeiro público.” (DUCHAMP, 1956, apud LEENHARDT, 1994, p. 346). É a paciência do concreto. Quando, portanto, vemos o segundo traço do “feito” de Duchamp, teremos oportunidade de fisgar de que modo a desconstrução permitiria citá-lo como um seu precursor, ou pôr-se ela mesma como o público tão longamente esperado, e isto independente de qualquer manifestação pública por parte de Derrida. É preciso observar o urinol em toda a sua plasticidade muda para chegarmos a isso.

A metafísica, dizíamos, é a linguagem que ela compôs ao largo de sua história; uma linguagem repleta de dualidades hierarquizadas. A mais famosa delas: o exterior e o interior. A desconstrução, poderíamos dizer, em paralelo, é a linguagem que ela compõe ao decompor

a linguagem da metafísica, não, claro, em busca de uma unidade máxima que suplantaria toda dualidade, que suprimiria toda hierarquia. Melhor pensar é que o esforço da linguagem em desconstrução seja, antes, o de quem atravessa a linguagem (da metafísica) com a linguagem. Ponto. Com a materialidade da linguagem (*grama*, a marca, mas também o peso). E mediante a linguagem atravessante (sopesada) recupera a linguagem atravessada (só pesada) para desdizê-la no ato mesmo do (seu) dizer. O urinol de Duchamp perfaz o mesmo caminho, a mesma travessia. E isso, para começar, na sua própria imobilidade deslocada e (aparentemente) inocente: uma viagem em torno de si; contradição em termos, pois viajar é *outrar-se*. Travessia imóvel. Imobilidade travessa. Jogo de palavras somente para quem faz questão de manter-se nas malhas das dualidades metafísicas.

A exterioridade do urinol é o que primeiro se apresenta, mas é preciso dar uma volta completa para apreendê-lo em sua exterioridade e descobrir, por exemplo, que ele está deitado, e não de pé. Logo: o exterior desconstrói o exterior por sua própria condição de coisa bidimensional: frente e costas; ou alto e baixo. Mas, por outro lado, o seu interior se dá imediatamente como um todo ao olhar: o seu interior está integralmente no lado de fora. A exterioridade, pois, de que a tradição metafísica tanto duvidou (que se recorde de Berkeley, por exemplo), vinga-se absorvendo completamente o interior tão valorizado desde Platão e Santo Agostinho e Descartes, mas essa absorção é, simultaneamente, extrusão. *A fonte*, como preferiu chamar ironicamente o artista a seu urinol (“Ninguém poderá dizer”, escreve Jacques Leenhardt, “se a ironia não desempenhou um papel neste gesto profanador de Duchamp” <LEENHARDT, 1994, p. 340>), é, efetivamente, esse lugar de indistinção, de reversibilidade, de *diferença*, onde o fora é a exposição escancarada do dentro e o dentro é a interiorização que se efetiva pelo lado de fora, e isto não por meio de alguma identidade universal, mas em sua condição de não-idêntico, coisa singular.

Esta plasticidade, esse movimento de reversibilidade mediante o repouso, essa dialética silenciosa (negativa), recebe ainda um *surplus* de mobilidade irônica devido a presença dos buracos na densidade coesa da

coisa. Por um lado, o cano, ou melhor, o lugar marcado para a introdução do cano sugere um ocular de um microscópio ou uma portaocular de um telescópio, e, com isso, convida o observador a experimentar sua curiosidade, a fim de penetrar no conhecimento mais aprofundado da coisa. Mas a coisa é oca. “O objeto espicaça a curiosidade” (LEENHARDT, 1994, p. 347) Aqui vale dizer que Duchamp faz recordar Hegel, quando escreve, na *Fenomenologia*: “Da mesma forma que há uma extensão vazia, há também uma profundidade vazia.” (HEGEL, 2011, p. 30) Ninguém, com efeito, antes de Marx e Adorno, combateu com mais veemência a profundidade em filosofia quanto Hegel. Dizendo que a filosofia é uma ciência, Hegel quis, com isso, dizer que seu conteúdo está aberto a todo e qualquer ser humano que se dê ao trabalho de cultivá-la, ou melhor, de cultivar-se nela. Conhecer, pois, mais de perto a fonte de Duchamp é, assim, esbarrar na frustração do vazio: não há profundidade nem superfície, há o todo, que em Duchamp é *esse particular*. No outro lado do objeto, a mesma ocular ou portaocular aparece, para contrastar alegremente com a anterior, reforçar o convite, e persistir na postura decidida de desfazer a postura epistemológica, eivada de pressuposições metafísicas, de que haja um segredo a ser desvendado, um saber a ser apreendido, um privilégio de um olhar mais acurado próprio de uma elite que teve ócio suficiente para produzir significações privilegiadas.

Por onde quer que se olhe, é a mesma unidade de essência e aparência o que se oferece ao olhar despido. Microscópio ou telescópio de si mesma, a *Fonte* desfaz também a oposição perto-longe, micro-macro. E aqueles pequenos furos (quatro em cima; seis embaixo; além dos dois furos laterais nas “asas”) sobrevêm na mesma direção do apagamento das dualidades, uma vez que criam porosidade no todo coeso do objeto e, uma vez mais, desfazem essa última que era também a primeira de suas características: o estar aí como um “todo coeso”, ou como um bobo que, se despertado de sua babaquice, sentir-se-ia, em face das outras peças do museu, como quem estivesse nu em uma praça pública, como em certos sonhos.

Mas se há nudez não há moda. O poro é a pele, mas a pele é também todo o esqueleto da coisa. E também sua medula. Ao fim e

ao cabo, resta a louça como única verdade permeável-impermeável. A verdade nua e crua ou, como dizem os franceses, *a verdade em pintura*.

Aqui, pois, o ponto de entrelaçamento entre desconstrução e arte. O *ready-made* de Duchamp, ao destruir por sua simples presença (um tanto) deslocada um conceito corrente de arte, desconstrói maciçamente a pretensão de validade dos conceitos duais metafísicos. A obra, parada, atravessa a metafísica ao se dá como *mimesis* de uma fixidez que se revela, pela análise, pura mobilidade, pura abertura, pura reversibilidade de opostos que, na própria reversão, mutuamente se atraem e se anulam, impondo, por isso mesmo, a questão da verdade: o que fica. No caso de Duchamp, o que fica é a louça. Uma verdade de louça. Pode-se quebrar a verdade?

Derrida, tomando a cargo de si a questão da verdade, recolhe-a a partir da consideração de uma sentença de Cézanne, escrita em uma carta a Emile Bernard, em 23 de outubro de 1905, doze ou treze anos antes do ato de Duchamp. “Devo-te a verdade em pintura e vou contá-la a ti.”

Dizíamos acima: o esforço da linguagem em desconstrução seria o de quem atravessa a linguagem (da metafísica) com a própria linguagem. E, acrescentávamos: mediante a linguagem atravessante recupera-se a linguagem atravessada para desdizê-la no ato mesmo do dizer. O dizer da desconstrução se deixa flagrar na imagem da britadeira. Quando a britadeira rompe a coesão de uma pedra enorme, ela produz um amontoado de britas. Não se pode mais, depois disso, identificar como uma só coisa a pedra enorme e o amontoado de britas e, todavia, são a mesma coisa na qual a coisa anterior desaparece sem deixar rastro, ou melhor, desaparece no único rastro que efetivamente deixa, o próprio amontoado de britas. A linguagem da metafísica seria aquela pedra enorme (a *gramática*). A linguagem da desconstrução seria o amontoado de britas (*gramas*). É a mesma linguagem que explodiu o dentro a golpes de britadeira (a *escritura*) e deixou tudo no lado de fora, ou antes, mostrou a partir de dentro que não havia dentro, e o que está posto em mil pedaços é somente a diferença, pois se uma brita jamais será uma pedra enorme, tampouco um amontoado de brita pode vir a identificar-se a uma pedra enorme. A escritura *brita* a linguagem da metafísica.

Mas também a linguagem do pintor. “Devo-te a verdade em pintura e vou contá-la a ti.” Ouvida em francês, e fora de todo contexto, essa frase pode dizer simplesmente: “Devo-te a verdade pura e simples, a verdade como um todo e somente a verdade, e prometo contá-la a ti.” Mas a sentença foi dita por um pintor. “Devo-te a verdade em pintura.” Derrida brita a sentença. E o que temos? Em primeiro lugar, uma promessa. Entre os atos de fala, Derrida recorda, a essa altura, John Searle, ou, antes, John Austin, a promessa é uma sentença que produz uma coisa. A fala, ou mais estritamente, a sentença escrita, perfaz-se em monumento tão em bloco quanto a fonte de Duchamp. A escrita de Derrida *brita* a sentença de Cézanne.

Uma promessa é uma coisa que vem ao mundo e se impõe. O que diz essa promessa? Diz que o pintor irá contar a verdade. Que verdade? Ou antes, como ele fará isso? “Em pintura”. Pela britadeira derridiana, primeiro a fala se fez coisa (promessa): a diferença entre linguagem e realidade é diferida pelo suplemento recíproco que cada uma delas dispõe em face da outra a que ela se contrapõe; depois a coisa, que é, assim, uma fala, uma sentença, deixa-se ver em dois (na verdade, em vários sentidos). Mas, sobretudo, nesses dois: em uma pintura Cézanne há de contar toda a verdade; Cézanne há de contar a verdade em matéria de pintura.

Qual é, pois, a verdade *em pintura*? Derrida não se dispõe a dizê-la. “Alguém, não eu, vem e diz estas palavras: ‘Eu estou interessado na expressão idiomática em pintura.’” (DERRIDA, 1987, p. 1). Ele aponta essa tarefa como a promessa de Cézanne.

A verdade em pintura é assinalado Cézanne. É uma frase de Cézanne. Ressoando no título de um livro, parece, pois, como uma dívida. Então, para retorná-la a Cézanne; e antes de tudo para Damisch, que o cita antes de mim, devo reconhecer a dívida. Devo fazer isso. A fim de que o traço deva retornar ao seu legítimo proprietário. Mas a verdade na pintura sempre foi algo devido. Cézanne tinha prometido pagar. (DERRIDA, 1987, p. 2).

Derrida sabe que, se escreve um livro cujo título é *A verdade em pintura*, ele deve tocar no ponto para o qual o título aponta. Todavia, o livro não foi escrito para dizer a verdade em pintura *por escrito*, mas, antes, para dizer que Cézanne prometeu dizê-la (*em pintura*).

Derrida hesita. Não é nosso interesse aqui senão repetir Derrida em sua hesitação, e não sondar nas profundezas (?) de seu texto a verdade escrita sobre a pintura. A verdade é a última palavra. Qual é a última palavra em pintura? Mas há palavra na pintura? Pintura não seria, justo, a suspensão de toda palavra, de todo sentido, de toda carga semântica? Suspensão, bem entendido, não anulação. Entre a semântica e a sintaxe, a suspensão da primeira é feita em favor da saturação “semântica” dessa última (LIMA, 2013, p. 142). Mas Derrida se esquia: não eu, mas Cézanne é quem prometeu dizer *a verdade em pintura*. Todavia, de quem escreve sobre um assunto espera-se que dele esteja apossado; seja seu detentor. Nome próprio? “Especialista”. É o que Derrida sabe, quando escreve:

Agora você tem de saber do que está falando, o que concerne intrinsecamente ao valor de beleza e o que permanece exterior a seu sentido imanente de “beleza”. Esse requerimento permanente – distinguir entre o sentido interno ou sentido próprio e a circunstância do objeto do qual se fala – organiza todos os discursos filosóficos sobre a arte, o sentido da arte e o sentido, simplesmente, de Platão a Hegel, Husserl e Heidegger. Pressupõe um discurso sobre o limite entre o dentro e o fora do objeto de arte, aqui, um discurso sobre a moldura. (DERRIDA, 1987, p. 45).

Mas, imediatamente, acrescenta: “Onde encontrar isso?” Seria o caso afirmar que ele não esteja seguro de que, no escrito, deva pôr o que somente na obra pintada poderia, acaso, ser realizado? Parece ser preciso *não seguir o autor*. Parece ser preciso nos manter num movimento de desconfiança, aquela mesma que nos coloca no lado de fora do objeto, à distância dele, para apreendê-lo melhor na circunvolução da distância desconfiada, olhar atento, onde todo cuidado é pouco. O que parece estar em jogo não é somente a diferença entre a escrita e a pintura, mas a própria noção de verdade como palavra última, isto é, como *a última palavra em pintura*.

A forma esquiva de tratar do assunto parece mimetizar uma esquiua mais “profunda”, digamos, *mais arraigada* sobre a própria possibilidade de haver algo como “a última palavra”; a “verdade em”. O *dictu* do especialista. Antes, questionávamos a expressão “na verdade” porque nos recusávamos a supor a verdade como um recipiente. Agora que lidamos com *a verdade em pintura*, não deixa de ser cabível indagar se a pintura seria, então, o lugar da verdade. *Em pintura*, ou seja, de um modo em que todos possam ver e apreciar, eu vou te contar – a verdade. Mas, sob que condição se pode contar a verdade? E contar a verdade “em pintura”, *quer dizer*, dessa vez, contá-la *numa* pintura? A verdade agora se desvelará? O desvelamento será desvelado? A abertura pela qual o ser dá-se será agora aberta a fim de que o ser veja a dação por onde ele é dado?

Uma das condições para a realização de um evento como esse, para o desencadeamento da sua cadeia, seria, de acordo com os teóricos clássicos dos atos de fala, que Cézanne devesse intentar dizer algo e que se devesse ser capaz de compreendê-lo. Esta condição seria parte da ficção, em outras palavras, do conjunto de protocolos convencionais, no momento em que alguém, tal como Emile Bernard, define-se sobre a abertura de uma carta. Vamos supor que eu escrevi este livro, a fim de descobrir se esta condição poderia ser cumprida, se havia mesmo qualquer sentido em defini-la – o que permanece algo a se ver. A teoria dos atos de fala tem sua contrapartida na pintura? Será que ela sabe o seu caminho em torno da pintura? Desde sempre, e necessariamente, recorre aos valores da intenção, verdade e sinceridade, um protocolo absoluto deve imediatamente ficar nesta primeira pergunta: o que deve ser verdade, a fim de ser devida [*due*], e mesmo ser proferida [*rendue*]? Na pintura? E se ela consistia, na pintura, de processamento, o que se quer dizer quando um prometido torna-se a si mesmo como um devido ou uma soma prestada [un *rendu*]? (DERRIDA, 1987, p. 4).

Como se percebe, o jogo da escritura derridiana se move nas cercanias da desistência da promessa. É preciso atravessar toda a história da Estética, toda a história da arte, mesmo; contanto que seja suspensa a promessa de Cézanne: para não buscar a verdade; para não fazer da arte o lugar da verdade. Mais do que pôr de uma vez para sempre a verdade *na pintura* ou, *da pintura* haurir toda a verdade, elabore-se o estado de coisas

no qual a conta não seja paga, a palavra não seja cumprida, não por calote, não por desonestidade, mas pela retirada de cena da promessa.

O lugar da verdade não pode ser a pintura; a moldura que sustenta uma tela delimita também a borda a partir da qual se expande um mundo. Seria preciso perscrutar esse instante, ou mais precisamente, esse limiar entre a tela e o mundo. Mas nesse limiar nada como uma promessa pode ter sentido, pois no limiar o que se move quase imperceptível, porém perfeitamente real, é um abismo.

Esse abismo onde a metafísica perde toda a sua linguagem foi o que Marcel Duchamp anteviu com sua fonte. Derrida, ao quebrar a promessa de Cézanne, assume mergulhar na fonte de Duchamp. Ele vai até ela: ele não se move. Como a cena final de *Esperando Godot*, de Beckett. Ou nenhuma das duas alternativas: ele hesita. E reclamar de suas hesitações; exigir dele a clareza meridiana de quem tem guardado o segredo da verdade e está prestes a dizê-lo; esperar poder beber, em sua escritura, da fonte da verdade – eis uma atitude em face de um texto que permanece lembrando a atitude do frequentador de museu anterior ao impressionismo; anterior a Cézanne, a Duchamp, a Picasso.

Se “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”, então “um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (DERRIDA, 2005, p. 7) A louça de Duchamp e a prosa de Derrida – o preto no branco? A verdade *em pintura*? No fundo, talvez, mesmo, no raso, melhor seria dizer que a promessa de Cézanne, esse artista que, como alguém já observou, não pinta senão a própria pintura, fora muito bem cumprida sem nos darmos conta. A verdade em pintura não seria exatamente esta?

Qual?

Fim da representação.

REFERÊNCIAS

- BORGES, J. L. *Obras completas*. Madrid: Emecê, 1989. v. 2.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad.: R. da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, J. *The truth in painting*. Trad.: B. Bennington e I. McLeod. Londres e Chicago: Chicago Press, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad.: P. Menezes. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEENHARDT, J. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, A. (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 339–350.
- LIMA, L. C. Frestas. *A teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SOBRE OS AUTORES

ABAH ANDRADE

É poeta e ensaísta, mestre e doutor em filosofia pela USP, professor titular da UFPB, autor, dentre outros, de *Os cacos do tempo* (poesia, 2017) e *Si mesmo como história* (filosofia, 2014). <andradesimples@gmail.com>

ARTHUR EDUARDO GRUPILLO CHAGAS

É mestre e doutor em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágios de pesquisa nas universidades de Kassel e Frankfurt am Main (Alemanha). É professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe, onde atua nos programas de pós-graduação em filosofia e ciências da religião. É autor do livro “O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant”. <aegrupillo@gmail.com>

CAROLINA DE SOUZA NOTO

Professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Graduada em filosofia pela Universidade de São Paulo. Fez mestrado, doutorado e pós-doutorado na mesma instituição.

Atualmente é membro do GT “Filosofia Francesa Contemporânea” da ANPOF. Atua na área de História da Filosofia Contemporânea, com ênfase em questões ligadas à ontologia, antropologia filosófica e epistemologia das ciências humanas. <carunoto@hotmail.com>

CELSO RENI BRAIDA

Professor de filosofia na UFSC, natural de Santa Maria (RS), doutorado em filosofia pela PUC-RIO (2001), membro fundador do Núcleo de Investigações Metafísicas (UFSC) e do GT Filosofia Hermenêutica (ANPOF). Pesquisa em ontologia da arte e dos artefatos, teorias da linguagem e hermenêutica. Autor de diversos trabalhos em revistas especializadas de filosofia, publicou os livros Scismas (2004), Três Aberturas em Ontologia (2005), Ensaios Semânticos (2009), Exercícios de Desilusão (2012) e Filosofia e Linguagem (2013). <celso.braida@ufsc.br>

DAIANE ECCEL

É mestre e doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com estágio de doutorado na Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg (2013-2014). Realizou pós-doutorado na Karl-Ruprecht Universität Heidelberg (2018). Desde 2015 é professora do Departamento de Estudos Especializados em Educação (EED) da UFSC atuando na área de Filosofia da Educação. Dedicar-se à investigação do pensamento de Hannah Arendt e as interlocuções entre Estética e Educação. <daianeccel@hotmail.com>

DEBORA PAZETTO FERREIRA

É professora de Filosofia no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG e professora no Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica da mesma instituição. Possui graduação e mestrado em Filosofia e pela Universidade Federal

de Santa Catarina, graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina e doutorado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio doutoral na Universidade Paris I, Panthéon-Sorbonne. É membro da diretoria da ABRE - Associação Brasileira de Estética; coordenadora do GENTTE (Grupo de Estudos e Pesquisa em Gênero, Trabalho e Tecnologia - CNPq) e do ARTEC (Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte e Tecnologia - CNPq). <deborapazetto@gmail.com>

GIORGIA CECCHINATO

É Doutora em Filosofia pela Ludwig-Maximilians-Universität em Munique (2009). Desde 2011 é professora adjunta de estética e história da Filosofia Moderna na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua na área de Filosofia Moderna, com destaque nos seguintes temas: Kant, Idealismo alemão, filosofia do século XVIII e respectivas implicações estéticas e morais. <giorgia.cecchinato@gmail.com>

MARIA APARECIDA BARBOSA

Atua como professora de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Traduz literatura de expressão alemã, desenvolve pesquisas teóricas com os projetos “Romantismo” e “‘João-sem-Terra’, de Ivan Goll”. <aparecidabarbosaheidemann@gmail.com>
<maria.aparecida.barbosa@ufsc.br>

NAZARENO EDUARDO DE ALMEIDA

Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharel em Filosofia pela UFSC (1994-1999). Mestre (2001-2003) e Doutor (2003-2005) pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). <nazarenoeduardo@gmail.com>

PEDRO DUARTE DE ANDRADE

É Doutor e Mestre em Filosofia pela PUC-Rio, onde é Professor na Graduação, na Pós-Graduação e na Especialização em Arte e Filosofia. Foi Professor Visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörns (Suécia). Foi Professor Substituto no IFCS-UFRJ e Professor Adjunto na UniRio. É autor dos livros “Estio do tempo: Romantismo e estética moderna” (Zahar), “A palavra modernista: vanguarda e manifesto” (Casa da Palavra) e “Tropicália” (Cobogó). Co-autor, roteirista e curador da série de TV “Alegorias do Brasil”, junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!). Editor da revista “O que nos faz pensar”, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Coordenador do Grupo de Trabalho em Estética da ANPOF. Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq sobre Arte, Autonomia e Política. Membro da Sociedade Portuguesa de Filosofia (SPF) e da Associação Brasileira de Estética (ABRE). <p.d.andrade@gmail.com>

PEDRO FERNANDES GALÉ

Possui graduação (2004), mestrado (2009) e doutorado (2016) em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - USP. Foi premiado por sua tese “Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma”. Atualmente é Professor substituto no departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos e membro da “Winckelmann-Gesellschaft” (Sociedade Winckelmann internacional). É membro da comissão editorial de diversas revistas, bem como pós-doutorando no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas - USP. Atua principalmente nos seguintes temas: Estética, História da arte, Iluminismo, arte e antiguidade, debates artísticos da modernidade, Classicismo, Neoclassicismo, Winckelmann, Diderot, Kant e Goethe. <pedrogale@usp.br>

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

É professor de estética do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da mesma universidade (PGEHA-USP). Possui graduação, licenciatura; mestrado e doutorado em Filosofia pela USP. É autor de “O Espaço de Lygia Clark” (Atlas) e “A arte depois das vanguardas” (Unicamp/Fapesp). <ricardofabbrini@usp.br>

SÍLVIA FAUSTINO DE ASSIS SAES

Professora de Filosofia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), fez mestrado e doutorado em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado na Humboldt-Universität, de Berlim. Atualmente, trabalha na intersecção entre estética e filosofia da linguagem, dedicando-se aos fundamentos filosóficos das retóricas e das poéticas, em diversos autores. <silviassisaes@gmail.com>

UBIRAJARA RANCAN DE AZEVEDO MARQUES

Compõe o Departamento de Filosofia da UNESP. Realizou estágios pós-doutorais na França, na Itália e em Portugal. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, idealizou os colóquios kantianos de Marília e os colóquios kantianos multilaterais. Fundador do periódico eletrônico *Estudos Kantianos*. Presidente da Sociedade Kant Brasileira durante o quadriênio 2010-2014. Tem trabalhos publicados, entre outros, nos seguintes periódicos: *Analytica*; *Con-Textos Kantianos*; *Kant-Studien*; *Philosophica*; *Revista de Filosofia de la Universidad Complutense de Madrid*; *Rivista di Storia della Filosofia*; *Studia Kantiana*; *Studi Kantiani*. Dirige o coral *Boca santa*. <ubirajara.rancan@gmail.com>

ULISSES RAZZANTE VACCARI

Formado em filosofia pela Unesp (2004), mestre em filosofia pela UFSCar (2008) e doutor em filosofia pela USP (2012). Realizou estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Trier/Alemanha como bolsista Cnpq/DAAD e pós-doutorado na USP com bolsa da Fapesp. Traduziu obras filosóficas do alemão, tais como Adorno e Fichte. Atualmente é professor adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Sua área de concentração é em história da filosofia moderna e contemporânea e em estética, principalmente na filosofia alemã dos séculos XVIII, XIX e XX. <ulisses_vaccari@hotmail.com>

VLADIMIR MENEZES VIEIRA

É doutor em filosofia pela UFRJ/PPGF e professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Atua nas áreas de estética e filosofia moderna, com ênfase especial sobre a doutrina kantiana, seus precursores e desdobramentos. Publicou artigos sobre autores tais como Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche e Hume, e traduziu os ensaios teóricos de Schiller sobre o sublime e a tragédia. <vlad.m.vieira@gmail.com>

SOBRE O LIVRO

Catálogo

Telma Jaqueline Dias Silveira
CRB 8/7867

Normalização

Maria Elisa Valentim Pickler Nicolino
CRB - 8/8292
Elizabete Cristina de Souza de Aguiar Monteiro
CRB - 8/7963

Capa e Diagramação

Gláucio Rogério de Moraes

Produção Gráfica

Giancarlo Malheiro Silva
Gláucio Rogério de Moraes

Assessoria Técnica

Maria Rosângela de Oliveira
CRB - 8/4073
Renato Geraldi

Oficina Universitária

Laboratório Editorial
labeditorial.marilia@unesp.br

A variedade é uma característica que marca os rumos da estética. Sem a pretensão de esgotar suas conseqüências e aplicações, este volume nos apresenta essa variedade de aplicações e transposições que nos permite apresentar uma mostra significativa e coesa dos estudos que relacionam a reflexão filosófica e as manifestações artísticas em terras brasileiras. A interdisciplinaridade aparente nos apresenta os próprios caminhos, à guisa de uma unidade dada a priori, de uma disciplina filosófica que, desde sua fundação no século XVIII, viu suas fronteiras e caracterizações se expandirem na direção das mais distintas caracterizações e apresentações de problemas que envolvem a arte e a filosofia. É como unidade na variedade que a estética se revela uma faceta importante da reflexão, e esse livro nos dá ainda mais uma prova disso.

ISBN 978-85-7249-005-4



9 788572 490054