

e-issn 2359-6384

# revista **ideação**

Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia



A journal of Philosophy

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
NÚMERO 31 • JANEIRO/JUNHO 2015



*e-issn* 2359 - 6384



**ANO 2015**

**REVISTA IDEACÃO**

**Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia - NEF**



---

---

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**

---

---

**Reitor**

Evandro do Nascimento Silva

**Vice-Reitora**

Norma Lúcia Fernandes de Almeida

**Diretor Pró-Tempore do DCHF**

Departamento de Ciências Humanas e Filosofia

Nilo Henrique Neves dos Reis

**Coordenador do NEF**

Malcom Guimarães Rodrigues

**Vice-coordenador**

André de Jesus Nascimento

**Secretária**

Jaciene Silva e Carvalho

**Estagiárias**

Camila Alves de Jesus

Cintia Jesus de Almeida

Endereço para correspondência. Address for correspondence

Revista Ideação, Módulo VII, DCHF/NEF

Universidade Estadual de Feira de Santana

Avenida Transnordestina, S/N — Novo Horizonte

CEP: 44.036-900 Caixa Postal 294

Tel: (75) 3161-8209 e-mail: nef@uefs.br

Feira de Santana — Bahia — Brasil

Solicita-se permuta. Exchange desired



# **REVISTA IDEAÇÃO**

## **ORGANIZAÇÃO E REVISÃO FINAL DO DOSSIÊ ESTÉTICA E CONTEMPORANEIDADE**

Nadia Virginia B. Carneiro

Charlison P. Nascimento

## **CORPO EDITORIAL**

### **SECRETÁRIA**

Larissa Aparecida Góes Damasceno

### **WEBMASTER**

Marcelo Vinicius Miranda Barros

## **PROJETO GRAFICO, DIAGRAMAÇÃO E CAPA**

Jaciene Silva e Carvalho

## **COMITÊ EDITORIAL**

Adriana Santos Tabosa

André de Jesus Nascimento

Caroline Vasconcelos Ribeiro

Nilo Henrique Neves dos Reis

Rodrigo Ornelas

## **EDITOR-CHEFE**

Malcom Guimarães Rodrigues

---

FEIRA DE SANTANA	n. 31	p. 1 - 330	Ano 2015
------------------	-------	------------	----------

---

## Conselho Editorial

Antônio José Romera Valverde (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC/SP)  
Aurino Ribeiro Filho (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Carlos Ziller Camenietzki (Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ)  
Catherine Moreira Bryan (Universidade de Wisconsin — Oskosh — UW/USA)  
Constança Marcondes César (Pontifícia Universidade de Campinas — PUCCAMP)  
Desidério Murcho (Universidade Federal de Ouro Preto — UFOP)  
Dante Augusto Galeffi (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Edvaldo Souza Couto (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Elyana Barbosa (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Hugo Aznar (C.E.U. San Pablo — Valencia/Espanha)  
João Carlos Salles Pires da Silva (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Jorge Vital de Brito Moreira (Universidade de Wisconsin — Oskosh — UW/USA)  
José Crisóstomo de Souza (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Leonidas Hegenberg (Instituto Brasileiro de Filosofia) †  
Maria Constança Píssara (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — PUC/SP)  
Mariluze Ferreira de Andrade e Silva (Universidade Federal de São João Del — Rei/UFSJ)  
Olival Freire Júnior (Universidade Federal da Bahia — UFBA)  
Sérgio Antônio Carlos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS)

Periodicidade: Semestral

Os artigos e demais textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores. A reprodução, parcial ou total, é permitida, desde que seja citada a fonte.

Ficha Catalográfica: Biblioteca Central Julieta Carteadó

Ideação: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas  
Filosóficas da Universidade Estadual de Feira de Santana -  
Feira de Santana - v. 1, n. 1 (1997-)  
n. 31, jan./jun. 2015

Semestral

*e-issn* 2359 - 6384

1. Filosofia - Periódicos I Universidade Estadual de  
Feira de Santana, Núcleo Interdisciplinar de Estudos  
Filosóficos.

CDU 1

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

Nadia Virginia B. Carneiro	
Charliston P. Nascimento .....	11

## DOSSIÊ ESTÉTICA E CONTEMPORANEIDADE

### A RECONFIGURAÇÃO DO CONCEITO DE SINCERIDADE EM TEORIAS PÓS-MODERNAS

Carla Milani Damião .....	15
---------------------------	----

### MODA: ASPECTOS DISCURSIVOS DA APARÊNCIA

Carol Barreto	
Leandro Soares da Silva .....	39

### O DILEMA DA MIMESIS EM ARTHUR DANTO

Charliston Pablo do Nascimento .....	59
--------------------------------------	----

### A HISTERIA E A PERDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTEROEPILEPSIA DE FIÓDOR M. DOSTOIEVSKI

Edson Manzan Corsi .....	83
--------------------------	----

### ESTÉTICA DA LIBERDADE EM IONESCO

João Ricardo Moderno .....	101
----------------------------	-----

### A (DES)IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO PARA PENSAR AS ARTES VISUAIS: ENTRE HEIDEGGER E O AMBIENTE DA ARTE

Miguel Gally .....	125
--------------------	-----

ARTE, REPRODUTIBILIDADE, CONSUMO E OUTRAS MODERNIDADES DEVORADORAS	
Nadia Virginia Carneiro .....	149
ANÁLISE MUSICAL NA PERSPECTIVA DE UMA FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO	
Pedro Carneiro .....	169
A ATUALIDADE DA TEORIA CRÍTICA NO BRASIL: O EXEMPLO DA INDÚSTRIA CULTURAL	
Rodrigo Duarte .....	185
SACRIFÍCIO DAS FORMAS: DA ESTÉTICA AO SUJEITO	
Washington L. L. Drummond .....	203

## **ARTIGOS**

COMO VER O MUNDO: A VANGUARDA ROMÂNTICA DE FRANZ MARC	
Lennon Noletto .....	215
ARTHUR DANTO E O LIMITE DO PAPEL DO DISCURSO: ENTRE A FILOSOFIA E A LITERATURA	
Marcelo Vinicius Miranda Barros .....	241
HOSPITALIDADE COMO DESCONSTRUÇÃO PELA PARUSIA SEGUNDO JACQUES DERRIDA	
Ramiro Délio Borges de Meneses .....	273
O ESPETÁCULO EXPERIMENTADO: O PLANO-SEQUÊNCIA E O CINEMA REALISTA	
Yves Marcel de Oliveira São Paulo .....	297

## **NORMAS EDITORIAIS**

Ano 2015 .....	321
----------------	-----

**EDITORIAL GUIDELINES**

Ano 2015 .....325

**SUMMARY**

Ideação 31 .....329



## APRESENTAÇÃO

Reunir em uma publicação filosófica grandes nomes representativos da pesquisa em Estética, Arte e Filosofia da Arte no Brasil é um privilégio. A riqueza e diversidade temáticas que brotam como orquídeas cultivadas cuidadosamente, em cada um dos textos, confirmam a vitalidade do campo e a abertura saudável do horizonte de possibilidades de se pensar e refletir as questões que contribuem para a compreensão da nossa época.

A Estética e a Filosofia da Arte aqui representadas, ocupam-se da moda, da música, do discurso literário, das artes visuais, do cinema, da cultura urbana, da indústria cultural, da relação entre arte e moralidade, do lugar e essência da obra de arte, bem como da própria discussão que se mostra inerente ao título de nosso dossiê: da contemporaneidade e das proposições que a estética e a arte lhe tornam emergentes. Tais questões, aqui abordadas, lançam luz nova em interrogações muito antigas e que permanecem abertas: para além da pergunta pelo belo e pela natureza da arte, continuamos a nos interrogar sobre objetos como: o que toca a sensibilidade?; o que é o gosto?; este é passível de um juízo objetivo?; a apreciação/fruição é algo que pode ser ensinado, ou é uma faculdade inata?; as artes em geral poderiam compartilhar algum tipo de experiência comum?, dentre tantas outras. Consoante ao fato de serem aqui aludidos, esses questionamentos permanecem inconclusos e são, igualmente, uma porta *aesternas* à reflexão estética em razão de sua própria natureza filosófica.

É com o objetivo de ampliarmos a divulgação e o debate em estética e filosofia da arte, e por conseguinte estreitarmos o diálogo desse campo de atuação da pesquisa filosófica com as pesquisas em artes e humanas, que este número da revista *Ideação*, intitulado “Dossiê Estética e Contemporaneidade”, passa a ser, além de instrumento de divulgação, uma ferramenta de consulta e, ao mesmo tempo, uma referência aos interessados nesse campo de discussão. E este mérito deve-se tão somente aos autores aqui reunidos, que, de modo elegante e substancialmente filosófico, põem seus escritos à luz para o público.

Agradecemos aos pesquisadore(a)sem Estética, Arte e Filosofia da Arte que, muito amavelmente e reconhecendo a iniciativa dos organizadores deste número da *Ideação*, somaram às suas não poucas demandas a realização dos artigos que compõem o nosso “Dossiê Estética e Contemporaneidade”. São ele(a)s: Profa. Dra. Carla Milani Damiano (UFG); Profa. Ms. Caroline Barreto de Lima (UFBA); Edson Manzan Corsi (Psicanalista e doutorando UFSC); Prof. Dr. João Ricardo Moderno (UERJ); Prof. Ms. Leandro Soares da Silva (UNEB); Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade (UnB); Prof. Dr. Pedro Carneiro (UEFS); Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (UFMG); e Prof. Dr. Washington Luis Lima Drummond (UNEB).

Parabenizamos aos pesquisadores em filosofia que, a partir da divulgação para a submissão de trabalhos do presente número da *Ideação*, se empenharam em consumir e adequar seus trabalhos às diretrizes da revista e, por conseguinte, tiveram seus trabalhos aprovados por nossos pareceristas.

Agradecemos, por fim, aos colegas pesquisadores que aceitaram a atividade de realização dos pareceres para o presente

volume, à contribuição do Editor e do Comitê Editorial, especialmente dos colegas professores Dra. Caroline Vasconcelos Ribeiro e Dr. Nilo Henrique Neves dos Reis, em razão do contínuo apoio e dicas para a estruturação deste número.

Dedicamos o dossiê “Estética e Contemporaneidade” à memória de Barbara Heliadora.

*Os organizadores*



# A RECONFIGURAÇÃO DO CONCEITO DE SINCERIDADE EM TEORIAS PÓS-MODERNAS

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Milani Damião<sup>1</sup>

**RESUMO:** O tema da sinceridade está intimamente relacionado com a subjetividade moderna e ao gênero autobiográfico iniciado, na filosofia, por Rousseau. Os pressupostos deste conceito serão apresentados brevemente para que possamos perceber o ressurgimento da sinceridade no contexto das teorias culturais pós-modernas de Lionel Trilling e de Charles Taylor. Das aulas de Trilling entre 1969 e 1970, publicadas sob o título de *Sinceridade e autenticidade* em 1972, à palestra de Taylor intitulada *Ética da autenticidade*, publicada em 1995, há uma considerável manifestação artística, na literatura, música, artes visuais e cinema, em torno da sinceridade e da autenticidade. A reconfiguração do conceito moderno de sinceridade e seu desdobramento como autenticidade, transforma o termo “autêntico” nas artes, conferindo-lhe uma acepção moral. Propomos, neste artigo, investigar o desdobramento do conceito de autenticidade com valor moral e não apenas artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sinceridade; Autenticidade; Subjetividade; Artes.

**ABSTRACT:** Sincerity is closely related to modern subjectivity and to the autobiographical genre, started in philosophy by

Rousseau. The assumptions of this concept will be briefly presented in order to search for the resurgence of sincerity in the context of the postmodern cultural theories of Lionel Trilling and Charles Taylor. From Trilling's Harvard lectures, between 1969 and 1970, published two years later as *Sincerity and Authenticity*, to Taylor's conference entitled *Ethics of Authenticity*, published in 1995, there is considerable artistic expression in literature, music, visual arts and cinema concerned with sincerity and authenticity. The reframing of the modern concept of sincerity as authenticity transforms the term "authentic" in the arts, giving it a moral sense. We propose in this article to investigate the unfolding of the concept of authenticity with moral and not only artistic value.

**KEYWORDS:** Sincerity; Authenticity; Subjectivity; Arts.

## INTRODUÇÃO

Podemos afirmar que a sinceridade situa-se na encruzilhada de diferentes caminhos: o moral, o religioso e o estético, ao associar-se com a expressão literária e com a filosofia, se tivermos em vista a relação com a verdade e com a constituição da subjetividade que, ao narrar, se expõe ao outro. É, contudo, um conceito frágil, pouco definido e sempre sob suspeita, frequentemente associado ao culto da espontaneidade<sup>2</sup>.

Jean-Jacques Rousseau é conhecido como a principal referência à invenção da escrita autobiográfica no século XVIII, sendo, em seguida, acusado de criar, nesse tipo de narrativa, o culto de si mesmo. A subjetividade extrema, no entanto, é rompida quando o filósofo assina suas *Confissões* como cidadão de Genebra, marcando o aspecto político de sua narrativa e não apenas a afirmação de uma individualidade.

O valor da sinceridade em Rousseau pode ser entendido pelas seguintes máximas: *Intus et in cute*<sup>3</sup>, um conhecimento profundo de si mesmo; e *Vitam impendere vero*, o amor à verdade e o compromisso com Deus (natureza) e o leitor<sup>4</sup>.

O conhecimento de si mesmo equivale à narrativa sincera, transparente e verdadeira. Este conhecimento, metaforicamente, caracteriza-se como a “estética do coração”, em outras palavras, a narrativa da sinceridade que pressupõe o conhecimento de si mesmo ao dizer: “sinto meu coração”. Além disso, Rousseau lança um desafio a seus leitores: “Dou começo a uma empresa de que não há exemplos e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda verdade de sua natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 1959, p.11).

No entanto, ao mesmo tempo em que Rousseau inaugura uma espécie de tormento do ser sincero na narrativa autobiográfica

e impregna toda a escrita posterior deste tipo, a empresa do ser totalmente sincero apresenta-se a ele mesmo como uma tarefa difícil. Em *A Nova Heloísa*, Rousseau diz: “Você gostaria que fôssemos sempre consistentes. Eu duvido que isso seja possível. Mas uma coisa é possível, ser sempre verdadeiro. Isso é o que quero ser”. “Ser verdadeiro” não significa ser fiel aos fatos ou às pessoas, mas a uma verdade superior comandada pelo sentimento interior que está mais próximo da natureza. O contrário, “não ser verdadeiro” provém do embaraço, da distância que se tem de si diante dos outros, por conta da artificialidade criada pela convenção social. É o que Rousseau nos diz na “Quarta Caminhada” dos *Devaneios de um caminhante solitário*, discriminando a verdade que interessa à justiça e a “verdade” da ficção. A primeira, trata-se de uma verdade moral. A segunda, uma verdade estéril e inútil que é geral e abstrata. Há ainda o “calar uma verdade” ou mentir, desde que não se fira a justiça.

Rousseau relaciona dois tipos de verdade à ficção: a que está limitada à fidelidade e a que está voltada para sua veracidade. Para ele, a fidelidade não deve guiar o relato, posto que a cautela utilizada, ao almejar ser fiel, é o contrário da verdade, porque aprisiona a imaginação e restringe o percurso da memória.

Podemos afirmar que não há uma distinção entre verdade e sinceridade, pois Rousseau não se dirige à verdade geral e abstrata, mas à verdade moral baseada no sentimento, no que ele chama de “instinto moral” e “consciência”<sup>5</sup>. A sinceridade possui quatro fundamentos: as sensações, os sentimentos, a imaginação e a memória. A memória é reunida imaginação e a imaginação justifica a ausência de verdade na forma da ficção. É possível, assim, afirmar ser totalmente sincero, sem ser fiel às coisas.

A preocupação com a sinceridade significava educar-se moralmente, na condição do dever ser. Se nem sempre é

possível mostrar-se realmente como se é, aquele que assim procede, poderá tornar-se, talvez, o que deveria ser. Um dever ser que surge da sensibilidade, em Rousseau, da aproximação da natureza via a consciência moral. Um paradoxo aparente surge aqui, entre o ser que se sabe sincero, por natureza, e o ser que age na sociedade e, embora não seja sempre verdadeiro, busca sê-lo, ao menos no que tange à conduta justa.

Ao longo do século XIX, o gênero da autobiografia parece deslocar a pretensão de se ser sincero progressivamente para o tipo de escrita espontânea, principalmente a que se caracterizava como diário íntimo. Surgem teorias sobre a sinceridade, críticas e negativas, de forma a consolidar, ao longo do século XIX, uma derrocada da pretensão de transparência proclamada por Rousseau. Mas a preocupação do ser sincero persiste, mesmo entre os mais céticos.

Em meados do século XIX fala-se em graus de sinceridade, em sinceridade artística, opõe-se estilo e sinceridade. Pode-se afirmar um uso estratégico da insinceridade no início do século XX, nos diários do escritor francês André Gide, que remetem à artificialidade da escrita, à vaidade, ao abismo entre ser e aparecer. O insincero torna-se escravo da aparência, isto é, a insinceridade não é consciente. Mesmo sob o crivo negativo do insincero e imoral, a sinceridade não deixa de sobreviver em seu reverso como uma aspiração e dinamismo de poder tornar-se moral, em última instância.

## I – O RETORNO DO CONCEITO DE SINCERIDADE EM CONJUNÇÃO COM O DE AUTENTICIDADE: LIONEL TRILLING E CHARLES TAYLOR

Entre 1969 e 1970, Lionel Trilling ministra uma série de aulas na Universidade de Harvard, cujo resultado será a publicação do

livro intitulado *Sinceridade e autenticidade*. Professor de língua inglesa de prestígio, com alunos que se tornaram conhecidos como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, Trilling mescla filosofia e literatura em suas aulas, a fim de explorar a relação entre ética e conhecimento ou (re)conhecimento de si mesmo. Voltando ao período do Esclarecimento (ou Iluminismo), bem como à obra pré-moderna de Shakespeare, o autor se depara com o termo sinceridade, entendendo-o como um ideal moral. A reconfiguração da sinceridade como autenticidade, altera da antiga definição, o “permanecer verdadeiro a si mesmo”. O modo de apresentação de suas aulas e, subsequentemente, da transcrição destas, é ensaístico, pontuado por incontáveis referências literárias, de Shakespeare a autores menos conhecidos. Os títulos direcionam a transformação da sinceridade em autenticidade: 1. Sinceridade: sua origem e ascensão; 2. a alma honesta e a consciência dilacerada; 3. o sentimento do ser e os sentimentos da arte; 4. o heroico, o belo, o autêntico; 5. sociedade e autenticidade; 6. o inconsciente autêntico.

Tendo em vista que a palavra sinceridade e a preocupação em ser sincero nem sempre existiu em todas as culturas, Trilling lembra que a palavra em latim “*sincerus*”, que provem de “*sine cera*”, cujo significado relacionado com a cera pura mostraria sua transparência, só foi adotado pela língua inglesa no final do século XVI, após o uso desta em língua francesa (data-se o uso desde o século XIII). Sendo inicialmente utilizado não para pessoas, mas para objetos e materiais, como um vinho sincero<sup>6</sup>. A intenção do autor é mostrar como a sinceridade se tornou uma característica fundamental do homem ocidental durante séculos, marcado pela necessidade de afirmar-se leal e digno. Por outro lado, também é notável o declínio ou anacronismo do termo, sendo praticamente impossível não encontrar uma reação irônica

diante da manifestação de sinceridade na contemporaneidade. O enfraquecimento é explícito nos usos de linguagem e na literatura.

Da origem ao declínio da sinceridade, a tese do autor não é exatamente descartar a sinceridade, mas mostrar que se houve uma desvalorização da palavra era porque ela não representava a verdade de alguém em si mesmo, mas servia como meio de apresentar alguém como sendo sincero. Portanto, em relação à subjetividade, a sinceridade não era um fim em si mesmo, mas um meio de reconhecimento social. A moralidade e a reputação no meio social parece, nesse sentido, retirar do sujeito a verdade sobre si mesmo, tornando-o refém da encenação do ser sincero social.

O peso dado ao contexto social no que tange à sinceridade como afirmação da subjetividade, é contrastado com o uso da palavra autenticidade no período da publicação da obra de Trilling. Ao definir autenticidade, o autor nos faz perceber um grau maior de exigência da verdade e do compromisso com a verdade do sujeito, baseado em uma não aceitação da perspectiva social que regeria a sinceridade.

A palavra 'autenticidade' vem tão facilmente na ponta da língua hoje em dia e possui tantas conexões que pode muito bem resistir aos esforços de definição como farei ainda, mas acho que por ora posso sugerir que se trata de uma experiência moral mais árdua do que a "sinceridade", uma concepção mais exigente de si mesmo e do que significa ser a ela verdadeiro, uma referência mais ampla para o universo e ao lugar do homem nele, e uma menor aceitação e visão cordial das circunstâncias sociais da vida. (TRILLING, 1972, p.11).<sup>7</sup>

Antes de se falar em autenticidade, portanto, Trilling afirma ter existido um domínio da sinceridade sobre a imaginação das pessoas de maneira a impor-lhes o que deveriam ser. A sinceridade de um indivíduo estava condicionada por seu papel na sociedade e suas crenças. Está relacionada também à confissão e ao desejo de ser sempre verdadeiro. Apesar de reconhecer esta fonte, à qual poderíamos relacionar Rousseau, o autor vê a afirmação da autenticidade ao usurpar o lugar da sinceridade nesta função, apenas em meados do século XIX, quando a noção moderna de identidade é, segundo diz, melhor definida.

Não por acaso, no capítulo seguinte — A alma honesta e a consciência dilacerada —, Trilling citará a interpretação de Hegel da obra de Diderot, publicada postumamente, intitulada *O sobrinho de Rameau*. É no contraste entre as personagens do moralista e do imoralista, que se reconhece a inversão de papéis. O imoralista, o sobrinho velhaco do grande músico Rameau, deveria ser o degrau para que a fala do moralista expressasse a sinceridade de seu “dever ser”. No entanto, ao leitor parece que o sobrinho, em vários momentos, mostra-se mais verdadeiro do que o filósofo moralista.

O tema da máscara presente na filosofia e na literatura do período, século XVIII, demonstra ser o melhor filtro de leitura do diálogo de Diderot, como representação do impessoal e da não sinceridade. Um jogo forçosamente aparente, reunido ao mundo do teatro, das convenções sociais, adereços e jogos de poder, que evocam a condição de alienação, desintegração ou dilaceração da consciência (para Hegel algo positivo, visto que a consciência desdobrada se torna mais capaz de se referir a si mesmo do que o eu ensimesmado).

Nos capítulos seguintes, Trilling relaciona as artes à autenticidade, por exemplo, ao mostrar como o espectador nota

sua inautenticidade diante da obra de arte autêntica, seguindo um raciocínio de Sartre em *A náusea*. Nesta direção, o artista passa a servir como modelo de autenticidade. No âmbito social, em perspectiva marxista, a autenticidade passa a ser reconhecida na oposição ser e ter, mecânico e orgânico. Por fim, a relação entre autenticidade e psicanálise é pensada com base na crítica de Sarte à teoria de Freud e na reunião da perspectiva freudo-marxista por Marcuse.

Podemos dizer que, em geral, a diferença marcada por Trilling entre sinceridade e autenticidade reside em distinguir, respectivamente, a apresentação de si aos outros, e expressão do verdadeiro eu noajuizamento da relação com os outros.

Essa última função, a relação com os outros, parece ter fracassado, ao ser mantida limitada a um certo individualismo. Em resposta a este estreitamento e ao relativismo por ele gerado, Charles Taylor nos diz:

Em outras palavras, o relativismo era em si uma ramificação de uma forma de individualismo, cujo princípio seria algo como isto: todo mundo tem o direito de desenvolver sua própria forma de vida, baseada em seu próprio senso do que é realmente importante ou de valor. As pessoas são chamadas a ser verdadeiras consigo mesmas e a procurar sua própria auto-realização. Isto consiste em dizer que cada um deve, em última instância, determinar-se a si mesmo. Ninguém pode, ou deve, tentar ditar regras. (TAYLOR, 1991, p.14).

De acordo com este pressuposto, Taylor distingue três tipos de mal-estar no mundo contemporâneo: 1. O individualismo, cujo centramento do eu cria o que chama de sociedade permissiva e narcísica; 2. O mal-estar que provem

da primazia da razão instrumental, fortalecida pelo prestígio da tecnologia; 3. E a perda de liberdade política, aprisionada pela “gaiola de ferro” (*iron-cage*, expressão emprestada de Max Weber) da burocracia e do sistema capitalista.

Para desenvolver essas três perspectivas críticas, Taylor cita o conceito de autenticidade de Trilling e a distinção que este estabelece com a sinceridade, a fim de destacar a relação entre autenticidade e ética<sup>8</sup>. Autenticidade será entendida como um ideal moral, este é o seu pressuposto inicial. E o que é um ideal moral? Segundo o autor: “O que quero dizer por um ideal moral? Quero dizer uma imagem do que seria um modo melhor ou mais elevado de vida, onde ‘melhor’ e ‘mais elevado’ não são definidos em termos do que desejamos ou necessitamos, mas oferece um padrão do que devemos desejar”. (TAYLOR, 1991, p.23).

O pressuposto do ideal moral serve a Taylor como índice de negação ao considerar o narcisismo ou hedonismo. Ambos funcionariam sob a prerrogativa da autenticidade, porém, esvaziada da força do ideal moral. Sua argumentação revela-se, portanto, na adoção do termo autenticidade, de forma a identificá-la com o ideal moral. Segundo afirma: “Acredito que a autenticidade deve ser levada à sério como um ideal moral” (TAYLOR, 1991, p.23).

Ao formular uma ética da autenticidade, Taylor revê teorias que remontam ao século XVIII, ao considerar em Descartes e Locke, formas de individualismo, no qual haveria uma racionalidade apartada do político (em Descartes), mesmo quando apresentada sob a perspectiva política (em Locke). A única perspectiva que romperia o individualismo da razão não engajada seria a do romantismo, ao manter um ideal de comunidade.

Na verificação das fontes do ideal moral reunido à autenticidade, Taylor retraça o tema da subjetividade moderna,

como a descoberta da interioridade, desde a potencialidade do *cogito* em Santo Agostinho, à interioridade em Rousseau, para chegar ao princípio de originalidade em Herder. Rousseau recupera de Santo Agostinho não apenas o tema das “confissões”, mas o espaço interior que rege a subjetividade apresentada no gênero narrativo da autobiografia. A diferença se estabelece na presença indireta de Deus, na descoberta da subjetividade por meio da narrativa em Santo Agostinho; substituída, em Rousseau, pela natureza ou pelo sentimento caracterizado como “amor de si”. Com Herder, o ideal de autenticidade, quando cada um pode ser o que quiser, sem imitar outrem, associa-se ao princípio estético de originalidade, segundo o qual “ser verdadeiro a si mesmo, significa ser verdadeiro a sua própria originalidade” (Idem, p.29).

Tornando-se cada indivíduo uma existência criativa, cuja subjetividade se afirma pela autenticidade e pela originalidade, ainda esperamos pela relação com a alteridade. Nesse pressuposto, encontramos o “caráter dialógico” (Idem, p.33) da existência, que incorpora não apenas a linguagem em sua diversidade e níveis, mas também a percepção estética de outras linguagens: visuais, gestuais, artísticas. Não se trata, contudo, de um diálogo que se estabelece entre linguagens, mas um diálogo que, por meio das linguagens, alcança o senso comum. Para que a autenticidade tenha valor, ela deve ser reconhecida, ela deve poder fazer sentido para alguém e isto define, no relacionamento com a alteridade, o ideal moral que Taylor pretende a ela vincular. Quando a autenticidade não se estabelece em conjunto com o ideal moral via a alteridade, ela se torna solipsismo hedonista ou narcisismo.

Novamente, a filosofia de Hegel, em sua vertente fenomenológica, é buscada como recurso para fundamentação neste autor. Como interpreta Josef Früchtl<sup>9</sup>, “Taylor pretende demonstrar que — além do fato de que existe uma necessidade

para os acontecimentos significantes, além do significado de autenticidade — há também, mais especificamente, a necessidade de unir-se aos outros”. A fonte dessa demonstração é a teoria do “reconhecimento” na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel.

O argumentação de Taylor retoma, portanto, a autenticidade associada ao ideal moral com validade. Dessa premissa resulta a segunda, a de que a subjetividade extrema deve ser rejeitada; unida a esta rejeição, nega-se igualmente a ideia de que a sociedade moderna equivale a um sistema aprisionador.

### III – SINCERIDADE, CONSCIÊNCIA MORAL E RETÓRICA NO SÉCULO XVIII

Retomando nosso ponto de partida neste artigo, podemos avançar para a seguinte comparação: de um lado, a subjetividade aliada ao senso ou consciência moral; de outro, uma perspectiva cética aliada à ironia.

As filosofias do século XVIII, particularmente no contexto britânico e francês, condicionavam o estético ao ético por meio do sentimento intuitivo do certo e do errado, e do sentimento que resulta no juízo estético (ou gosto) do belo ou disforme. Reconhecemos os termos dessa discussão em vários autores do período, mas se lembrarmos particularmente de Hume e de seu ensaio *Do padrão do gosto*, podemos perceber, paradoxalmente, a presença e a negação do ceticismo. Não existe, certamente, um acordo entre as teorias, mas pode-se identificar na afirmação de uma “voz interna” relativa à presença ou de Deus, ou da ideia de Bem, ou da natureza, ou o que possa conferir um sentimento de pertencimento a um ser integral. Deísmo ou teísmo, natureza ou bem comum, abre-se, com isso, um espaço de interioridade prioritariamente sensível. A voz da natureza é expressada como um instinto divinal que se torna a origem

da consciência moral em Rousseau. Por isso, ele pode dizer que conhece a si mesmo pelo sentimento. No entanto, Rousseau não nega a corrupção das paixões sob o ensejo do “amor próprio” ou, se quisermos, da vaidade, uma espécie de sentimento proveniente da experiência social eficaz na alienação da orientação da voz interior da natureza.

O grande mérito do século XVIII, portanto, foi conferir moralidade à existência interior que nos torna diferentes uns dos outros, mas não separados uns dos outros. O perigo, por assim dizer, reside no jogo alienante e alienador do sentimento moral interno, na relação com o convívio social e externo. Por isso, o compromisso de ser verdadeiro consigo mesmo, de buscar a auto-realização por meio da afirmação da autenticidade e da originalidade da existência individual, não pode ser relegado da prática social. Bem como, não se pode imergir no sentimento de auto-realização sem a necessária inserção social que rege o ideal moral da autenticidade.

A sinceridade aparece ainda, no contexto do século XVIII, com ênfase retórica, uma recuperação do tema de discussão da antiguidade sobre o domínio do sentimento para potencialidade da expressão. O retórico equivale ao ator ao expressar sua emoção sinceramente. Eis aqui um momento em que a eloquência e o poder de expressão se constitui como uma encenação teatral. “Considera-se que o que distingue a pessoa ‘natural’ de uma pessoa ‘artificial’ é que a primeira possui um poder sob suas próprias palavras e ações (...) Uma grande máscara permite a alguém possuir, como sua própria face, outra máscara”. (Stephen Greenblatt, “Psychoanalysis and Renaissance Culture”, *apud* KORTHAL ALTES, 2014, p. 393). A encenação e o jogo de máscaras presente no período faz oscilar o valor da sinceridade, que passa a ser vista como elaboração retórica, cuja origem é religiosa.

A fala do coração ensaiada, já havia adquirido importância no contexto religioso com a Reforma protestante. Calvino<sup>10</sup> possuía como moto: *Prompte et sincere*. O que poderia ser traduzido com maior ênfase retórica por “abertamente e sinceramente”, ou por “pronto e sincero”. A frase completa é: “Cor meum tibi offero, Domine, prompte et sincere” (O meu coração te ofereço, ó Senhor, de modo pronto e sincero). O movimento contrário a este emblema de abertura do coração e da sinceridade, é o engano, a vaidade e a dissimulação. É possível ler nas entrelinhas que a inspiração rousсенiana possui um modelo em Santo Agostinho e outro em Calvino, embora se afirme com distanciamento em relação às duas religiões cristãs. Rousseau entremeia o contexto da Reforma religiosa e a adoção de valores protestantes de sinceridade e transparência após a Revolução Francesa. São conhecidas as conexões estabelecidas entre Igreja e nobreza por meio de caricaturas que revelam, nas máscaras sociais, a hipocrisia e a dissimulação<sup>11</sup>, que se constitui como o inautêntico. Haveria um valor moral no inautêntico?

#### IV – O CONTRAPONTO DO INAUTÊNTICO E SUA FUNÇÃO MORAL: A IRONIA. UM FILME COMO EXEMPLO.

Um dos caminhos conhecidos para falar sobre a ironia pode ser traçado desde Sócrates aos céticos aos retóricos do século II d.C., chegando ao Renascimento e à configuração do discurso jocoso e sério empregado por filósofos como Erasmo de Rotterdam e Thomas More, com inspiração nos retóricos da antiguidade. À parte a interpretação que Hegel faz do diálogo *O sobrinho de Rameau* de Diderot, é possível também ressaltar

a função irônica como um contraponto à fala do moralista e à inversão de papéis, como já comentamos anteriormente. Pode-se indicar a ironia no contexto do Romantismo alemão ou a ironia kierkegaardiana, sobre cujas diferenças não podemos abarcar neste artigo. No entanto, o que nos importa ora lembrar é que a ironia também é apresentada como um valor pós-moderno, e que a chamada “nova sinceridade”, justamente, vem a ela se opor.

O individualismo alienado e narcísico alcança expressão cultural no cinema, e outros meios, de maneira mais ou menos explícita. Transformam-se naquilo que Josef Früchtl<sup>12</sup> batiza de “heroísmo *cool*”, cujos personagens são marcados por uma indefinibilidade e uma autoreferencialidade. “*Cool is cool*” é a afirmação tautológica que permite a Früchtl ressaltar a identidade do que considera ser um dos tipos de heroísmo moderno, tal como se apresenta na representação cultural do cinema no gênero dos filmes de gângsteres. Nota-se na atitude “cool” uma indiferença e mesmo desprezo pelo mundo com um lastro de ironia. Tendo como repertório teórico a obra de Lionel Trilling, Walter Benjamin, Richard Rorty, Georg Simmel e Helmuth Plessner, Früchtl busca na definição de *cool* a condição de um fenômeno estético manifestado em alguns personagens cinematográficos americanos que melhor caracterizam a indiferença regrada pela ironia.

Temos em vista que no terreno da “nova sinceridade” é praticamente impossível falar de “sinceridade” sem perceber o lastro de ironia que a acompanha. A distinção com a palavra “autenticidade”, no entanto, auxilia a elaborar a distinção sobre a qual nos detivemos no início do artigo. A sinceridade reunida à ironia é mostrada ora de maneira hiperbólica, ora de maneira “indiferente”, “legal”, “descolada” — palavras que poderiam, no conjunto, traduzir o significado de *cool*. O que

percebemos aqui é sempre uma voz dupla. Não mais a voz da natureza, mas uma operação dialógica entre o crédito e o descrédito que se confere à subjetividade. O que se sugere é que a ironia não é mais de ordem intelectual, como no romantismo, mas fundada no sentimento, como se fosse naturalizada.

Tendo isso em vista, tomaremos como exemplo um movimento caracterizado pela “nova sinceridade” e uma produção deste. Trata-se do movimento dinamarquês conhecido como *Dogma 95*, que reuniu inicialmente os cineastas Lars von Trier e Thomas Vinterberg. À maneira das vanguardas artísticas do início do século XX, eles lançaram um manifesto em 13 de março de 1995. Nem sempre identificado com a “nova sinceridade”, mas com um certo realismo e rejeição ao filme de tipo hollywoodiano, os autores do manifesto estipularam dez regras. De um lado, regras técnicas, nas quais restringiam efeitos especiais e uso excessivo de recursos tecnológicos; de outro, regras éticas, tendo em vista o conteúdo dos filmes. Outras quatro regras foram acrescentadas posteriormente. O primeiro resultado apresentado foi *Festen* (traduzido por *Festa em família*) do diretor Vinterberg; o segundo, de Lars von Trier, foi *Idioterne* (*Os idiotas*).

O título conferido ao manifesto, contrário à super produção de filmes, foi “Voto de castidade”<sup>13</sup>. As regras não só repetem algumas características de movimentos europeus do cinema da segunda metade do século XX, como o “neorrealismo italiano”, a “*nouvelle vague* francesa”, — ambos importantes para os movimentos do “cinema novo” e “cinema marginal” brasileiros —, como incorporam a atitude de vanguarda artística ao publicarem manifestos. A identidade apregoada pode ser entendida como *performática*,

mas adequa-se com clareza ao tema da autenticidade isolada, em princípio, da ética e da política. O grupo apresentado no filme corresponde à geração pós-68, cujos arroubos de independência, transformações de valores e politização, determinaram um valor de autenticidade integrado ao social. No filme existe a atitude, cujo vínculo político está desfeito. Podemos verificar neste estado, o significado de dilaceração da consciência e a recuperação da ironia como inversão de papéis, por meio de uma mímica imitadora e grotesca da atitude política da geração três décadas distante da que se apresenta no filme.

No jogo entre autenticidade e inautenticidade da subjetividade posta em cena, os recursos técnicos (e seus imperativos morais) revelam que o pressuposto de autenticidade parece haver encontrado seu limite. Este limite, no entanto, é expresso por uma espécie de “sinceridade da forma”. Há quem suspeite da sinceridade dos manifestos do cinema periférico à indústria hollywoodiana, como se encobrissem uma deficiência econômica a fim de publicizar suas obras. Isto tornaria igualmente suspeitos os espectadores desses filmes, cujo engajamento político parte do conhecimento da proposta estética reunida à política, acreditando tratar-se de originalidade e não de um produto de publicidade de mercado. Aos menos, é o que se entende da relação entre manifesto e autenticidade moral e política das vanguardas da geração de 1960. Se entendermos que o *Dogma95* ironiza também a forma, apresentada nos dez itens do manifesto, ficaremos apenas com a *performance*, como o único elemento de originalidade, descartando tanto a sinceridade, quanto a autenticidade, reveladas na reunião entre subjetividade, moral e política.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, é importante ainda comentar o caráter cultural regional não só das representações artísticas, mas da própria requisição de “sinceridade” e de “autenticidade”. O pressuposto de sinceridade, como vimos em sua manifestação no século XVIII, está profundamente relacionado ao tema da subjetividade moderna. Entretanto, sua requisição surge com mais clareza no contexto francês, possuindo certamente em Rousseau seu maior alicerce. Há intérpretes que afirmam ter Rousseau contaminado toda a cultura francesa com este pressuposto de sinceridade ao longo do século XIX e início do século XX, como se cada autor — particularmente os filósofos e literatos ou homens de letras —, tivessem que necessariamente passar pela agrura de se posicionar a favor ou contra a sinceridade, criando adjetivações como a de “sinceridade artística” em Baudelaire, ou eliminando o tema da sinceridade-fidelidade, como Flaubert ao responder ironicamente às indagações de quem seria na realidade sua personagem Madame Bovary, dizendo “c’est moi!”.

Na Alemanha contemporânea à época de Rousseau, vemos seu grande representante da cultura, Goethe, escrever também uma autobiografia — *Poesia e verdade* —, sem demonstrar a menor preocupação em ser ou apresentar-se sinceramente. A sinceridade não é uma questão neste contexto. A “nova sinceridade” surge com clareza no contexto cultural da América do Norte e na Rússia<sup>14</sup>. O tema se expandiu nas artes, particularmente na literatura, na música e filmes, sendo possível reconhecer alguma teorização em manifestos que mostram claramente a ironia na reutilização do termo<sup>15</sup>. Há uma variação de significados que distanciam a sinceridade moderna e seus propósitos das manifestações que

se apresentam, além da forma ironizada, pela espontaneidade ou pela *performance* ensaiada.

Quanto às teorias de Trilling e Taylor, podemos notar a revisão do sentido da sinceridade, ao lado do sentido de ironia, ambas relacionadas ao tema da subjetividade moderna. Em ambos, a palavra autenticidade passa a ser uma ampliação da sinceridade em sua inserção social e na função de reconhecimento da alteridade.

Finalmente, a nova sinceridade expõe um cansaço com um certo tipo de ironia, representado pela indústria cultural em suas modalidades midiáticas. Sem assumir o termo com seriedade, como se fosse um novo compromisso com a verdade ou com o ideal de moralidade, a nova sinceridade explora, ironicamente, os aspectos sedutores e ideológicos da espetacularização, da publicização da imagem, geradas pela indústria do divertimento, no contexto norte-americano. No contexto pós-soviético, sua função crítica se revela no desmonte da propaganda ideológico-política do Estado Soviético, e auto-ironiza o sentimento de espontaneidade atribuído aos russos. Neste sentido, a representação artística da nova sinceridade nestes dois contextos culturais parece alcançar a originalidade que se espera em expressão de ordem também política.

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Professora adjunta da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (FAFIL-UFG), na qual é responsável pela disciplina de Estética. Participa do Programa de Pós-Graduação da FAFIL. Formada em Filosofia

pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (graduação e mestrado) e Unicamp (doutorado), tendo sido bolsista do convênio DAAD-Capes, durante o doutorado, na Universidade Livre de Berlim. Concluiu seu pós-doutorado na Universidade de Amsterdã (UvA). Coordenou o GT de Estética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) e é participante da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e da Associação Brasileira de Estudos do Século XVIII (ABES18). É coordenadora do Grupo de Estudos Kinosophia, relativo à Filosofia do Filme e desenvolve atualmente uma pesquisa sobre as teorias do gosto no século XVIII britânico que marcam o surgimento de questões fundamentais e constituintes da Estética. Publicou o livro “Sobre o declínio da sinceridade. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin” (Loyola, 2006) e vários artigos em revistas acadêmicas.

<sup>2</sup>Nesta introdução sobre o conceito moderno de sinceridade, utilizaremos como referência, de maneira sucinta, o trabalho já publicado sobre o assunto no livro da autora intitulado *Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*, publicado pela Editora Loyola em 2006,

<sup>3</sup>Epígrafe das *Confissões*, retirada de um poema de Píndaro: “interiormente e sob a pele”.

<sup>4</sup>Máxima retirada de um verso da obra *Sátiras* de Juvenal (IV, 9), foi tornada divisa moral por Rousseau em 1758, em *Carta a d’Alembert*: “Consagrar a vida à verdade”.

<sup>5</sup>Cf. *Emílio ou Da Educação*, particularmente o Livro IV.

<sup>6</sup>Cf. L. Trilling, p.12-13.

<sup>7</sup>As traduções dos textos de Lionel Trilling e Charles Taylor são de responsabilidade da autora deste artigo.

<sup>8</sup>Cf. C. Taylor, p.11.

<sup>9</sup>J. Früchtl, Anotações de aulas do Seminário Filme e Filosofia, Universidade de Amsterdã, 2015.

<sup>10</sup>Cf. Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction* (Frontiers of Narrative). Capítulo 6 – “Sincerity and Other Ironies”, p. 390-473,

<sup>11</sup>Choderlos de Laclos e seu romance epistolar de 1702, *Les liaisons dangereuses* (*Ligações perigosas*), tornou-se uma referência deste tipo de caricatura social.

<sup>12</sup>Cf. C. M. Damiano, E. L. G. Prado, J. Teles Silva, J. Neves de Campos e T.

Trizoli. “O eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gângster“, Revista *Inquietude*, Goiânia, vol. 3, nº 2, ago/dez 2012, p.265-263.

<sup>13</sup>De acordo com Sávio Leite e Silva, in: *Dogma95: Tudo é angústia*, p.16-19. “1. Filmar em locações reais e abolir o uso de cenários, se algum objeto é necessário para o desenvolvimento da história, deve-se buscar uma localização onde existem esses objetos. Não pode haver deslocamento de cidade. A equipe de filmagem gravará na mesma localização proposta pelo roteiro, uma vez que se deve usar aquilo que for encontrado. 2. Usar somente o som direto gravado, ficando vedado o uso de trilha sonora. O som não pode ser separado da imagem. (...) Nada de misturas e sincronizações. 3. Não usar tripé. A câmera deve estar na mão ou nos ombros. Esse é um ponto espectral da história do cinema: o Cinema-Verdade. Antes da Nouvelle Vague, isso de levar a câmera no ombro deixava-se para os amadores e para os excêntricos.” 4. Não usar iluminação artificial. O filme deve ser colorido. Se uma luz não é suficiente para rodar determinada cena, esta deve ser eliminada ou, a rigor, pode-se ligar uma pequena luz à câmera. A cor é uma norma na indústria e algo essencial para aquilo que denominamos realismo, enquanto que o preto-e-branco se parece com um desenho, uma concessão e também porque é muito caro. O diretor de fotografia deve se arrumar com a luz que tem. 5. Não usar filtros e trucagens. Nada de fundos desenhados de cadeias de montanhas, nem de naufrágios. Não se devem usar algo de gelatina e filtros de baixo contraste. 6. Não usar ação superficial (assassinatos, lutas corporais, armas de fogo). 7. O *Dogma95* proíbe tanto os filmes históricos como viagens no espaço, os filmes deverão ter que falar necessariamente sobre o seu tempo. 8. “Os filmes de gênero são inaceitáveis” — uma proibição imensa fechada em seis míseras palavras. Depois da invenção e da codificação de cada gênero-comédia, western, terror, cine negro, infantil — que foram vitais para a popularização mundial do cinema, o *Dogma95* pretende desprezar esse fato. 9. O formato final de exibição deve ser em 35mm. Um gesto folclórico para com a história. As medidas da Academia eram de 1:33 x 1, como nos tempos do velho cinema mudo. O *Dogma95* obriga também cada um a esquecer do largo benefício da qualidade de gravação com câmeras 35mm. A forma de casamento do vídeo digital e seu processo de transformação em película 35mm ainda está em processo de aperfeiçoamento. Essa regra só é aplicada quanto ao formato de distribuição, para que se possa filmar em vídeo ou

16mm e distribuir em 35mm. 10. O diretor não será creditado na película. O fato dele não poder aparecer nos créditos é um pouco duro, tendo em conta a quantidade desmedida de pessoas que aparecem nos créditos por costume e dada a aceitação geral da sua posição como presença criativa dominante no filme, quase como um autor”.

<sup>14</sup>A este respeito, confira-se o livro de Ellen Rutten — *Sincerity after communism. A cultural history* — a ser lançado em breve, cujos títulos de cada capítulo sugerem a importância da sinceridade no contexto: “Introduction: Sincerity, Memory, Marketing, Media; Chapter 1 History: Situating Sincerity; Chapter 2 “But I want Sincerity So Badly!”: The Perestroika Years and Onwards; Chapter 3 “I Cried Twice”: Sincerity and Life in a Post-Communist World; Chapter 4 “So New Sincerity”: New Century, New Media”. O acesso ao manuscrito se deu em palestra da professora Ellen Rutten na Universidade de Amsterdã em 2015.

<sup>15</sup>Leia-se, por exemplo o que diz parte do *Manifest for the New Sincerity*: “What is The New Sincerity? Think of it as irony and sincerity combined like Voltron, to form a new movement of astonishing power. Or think of it as the absence of irony and sincerity, where less is (obviously) more. If those strain the brain, just think of Evel Knievel. Let’s be frank. There’s no way to appreciate Evel Knievel literally. Evel is the kind of man who defies even fiction, because the reality is too over the top. Here is a man in a red-white-and-blue leather jumpsuit, driving some kind of rocket car. A man who achieved fame and fortune jumping over things. Here is a real man who feels at home as Spidey on the cover of a comic book. Simply put, Evel Knievel boggles the mind”. (Fonte: <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html>)

## REFERÊNCIAS

DAMIÃO, Carla M. *Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Loyola, 2006.

DAMIÃO, C.M./ PRADO, E. L. G./ TELES SILVA, J/ NEVES DE CAMPOS. J./ TRIZOLI, T. “O eu impertinente: romantismo, eu agonal e filme de gângster”, *Revista Inquietude*, Goiânia, vol. 3, nº 2, ago/dez 2012, p.235-263.

FRÜCHTL, J. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004.

FRÜCHTL, J. *The impertinent Self. A heroic history of Modernity*. Translated by Sarah L. Kirby. Stanford/California, Stanford University Press, 2009.

KORTHALS ALTES, Liesbeth. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. University of Nebraska Press, 2014.

LAMARQUE, P and S. H. OLSEN (1994). *Truth, Fiction and Literature*. (Oxford: Oxford University Press).

MORAN, R. (2005). ‘Problems of Sincerity’. *Proceedings of the Aristotelian Society* 105: pp. 325-345.

PEYRE, Henri. *Literature and Sincerity*. New Haven/London, Yale University Press, 1963.

ROBERTS, John. “Dogme 95”, *New Left Review* I/238, November-December 1999, p. 141-149.

ROSENBAUM, Susan B. *Professing Sincerity*. Modern Lyric Poetry, Commercial Culture, and the Crisis in Reading. University Virginia Press, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões*. Tradução: Rachel de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Atena Editora, 1959. v. 1.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Tradução Flávia N. L. Moretto. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SILVA, Fábio Leite. *Dogma 95: tudo é angústia*. Belo Horizonte-MG, Escola de Belas Artes / UFMG, 2007. Dissertação de Mestrado.

STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo: seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo. Tradução: Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras, 1991.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 1991.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 1971.

# **MODA: ASPECTOS DISCURSIVOS DA APARÊNCIA**

Carol Barreto<sup>1</sup>

Leandro Soares da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo visa elaborar uma análise introdutória dos discursos expressos por meio da aparência e da moda, considerando a sua presença como um suplemento ao corpo, e à materialidade do gênero em suas várias posicionalidades, através dos marcadores sociais das diferenças — raça/etnia, gênero, sexualidade, orientação afetivo-sexual, geração, classe social dentre outras categorias — com as quais moda, aparência e corporalidade se articulam. Propõe-se que se pense moda a partir dos seus processos criativos, com ênfase no estudo da diferença, a fim de promover uma abrangência maior de sua atuação, a despeito dos estudos gêneros tradicionais que encaram o assunto sob a perspectiva feminina e hegemônica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moda; Aparência; Raça/Etnia; Gênero/Sexualidade.

**ABSTRACT:** This article aims to develop an introductory analysis of the speeches expressed through the appearance and fashion, considering its presence as a supplement to the body, and the materiality of the gender in its positionalities through the social markers of differences — race / ethnicity, gender, sexuality, emotional and sexual orientation, generation, social

class among other categories — with which fashion, appearance and corporeality are articulated. It is proposed to think fashion from their creative processes, with emphasis on the study of the difference in order to promote greater coverage of its activities, despite the traditional gender studies that take these issues in a female and hegemonic perspective.

**KEYWORDS:** Fashion; Appearance; Race / Ethnicity; Gender / Sexuality.

Uma das principais formas sociais de afirmação identitária é a aparência e por meio do vestuário e da moda reproduzimos formas estereotipadas de representação das identidades ou subvertemos essas mesmas normas arbitrárias. Compreendendo a Moda como Linguagem, estudar seus aspectos simbólicos, estéticos e ideológicos na expressão e normatização das identidades, por meio da caracterização dos códigos de gênero, sexualidade, raça/etnia, geração ou classe social, se impõe necessário por observar que ainda hoje os grupos majoritários em representatividade sintonizam, por meio da eleição dos padrões de beleza e de bondade, aquilo que deve ser reproduzido pela massa de consumidoras de seus produtos e discursos.

Não obstante, observo que não é sempre do efêmero e coletivo que a moda se faz, antes disso é base para manifestação individual — que sempre será coletiva em certa medida — de agenciamento político. Assim, neste artigo buscaremos discorrer sobre a maneira como a moda se coloca como aspecto central na expressão das identidades, elaborando uma análise das construções discursivas e imagéticas expressas tanto nos processos criativos envolvidos no *design* de moda, através da reflexão teórico-prática acerca das relações entre moda, aparência e ativismo político, pretendendo averiguar de que maneira nosso pertencimento étnico-racial, caracteres de gênero e sexualidades, são anunciados na aparência e questionar se não seria esta mesma um elemento marcador: tais características podem ser dissociadas da aparência?

Assim, buscando compreender como a construção da aparência elabora-se em intersecção com os marcadores sociais da diferença, questionamos: de que modo a aparência emana agenciamento político? Que corporalidades, intervenções estéticas e gestual, nesse conjunto de elaboração da aparência, podem ser compreendidas como ativismo político nos corpos e no *design* de moda?

Para uma mulher feminista negra, o seu cabelo será parte importante de expressão anti-racista como descreve bell hooks<sup>3</sup> em seu texto “Alisando nosso cabelo” (HOOKS, 2005, p.03). Para uma transfeminista a expressão de uma “corporalidade não padrão” poderá representar uma maneira de desconstruir os ditames que definem os padrões de excelência de gênero — binários, cissexistas, heteronormativos, classistas e racistas — e desenhar-se centralizando na visualidade seus discursos políticos. Diante disso, sob o ponto de vista das interseccionalidades, podemos interpretar as técnicas e discursos que compõem a elaboração da aparência, compreendendo a construção da exterioridade como processo criativo individual, análogo aos processos criativos em *design* de moda.

### MODA COMO PRODUÇÃO DA CULTURA E DA SOCIABILIDADE CONTEMPORÂNEA

A arte, o *design* e a moda há muito tempo deixaram de ser vistas como universos herméticos ou simples entretenimento, para serem reconhecidas como espaço de emancipação ou de exercício do controle da história de vida de milhões de pessoas. Por meio de seus produtos e dos grupos sociais que nesse âmbito tem garantidas suas falas e representações, podemos corroborar à manutenção das assimetrias sociais ou a desconstrução delas. Nessa conjuntura, as categorias de análise que sustentarão a investigação proposta são o conceito de Cultura; que segundo Clifford Geertz trata-se de um fenômeno que se compõe a partir das teias de significados tecidas pelas pessoas e através das quais se enxerga o seu mundo, compondo um sistema simbólico que formaria a estrutura imaginativa de uma sociedade:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p. 10).

Coadunando com a ideia de Cultura como contexto, produção de sentido e de significado, uma vez materializada no corpo elabora-se o fenômeno da moda como *modus* de inscrição cultural e meio de expressão social que possibilita a constituição de diferentes formas de gerenciamento do parecer, composto pelo repertório de imagens a serem interpretadas e materializadas pelas pessoas a partir do acervo de peças de roupa, acessórios, cosméticos, dentre outros aspectos referentes à alteração ou composição desta aparência, como o gestual e o comportamento<sup>4</sup>. Dentre as articulações entre o conceito de moda e cultura, os escritos de Malcolm Barnard nos auxiliam a pensar na importância da moda e da indumentária como “algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida. Através da moda e da indumentária nos constituímos como seres sociais e culturais” (BARNARD, 2003, p.64).

Coadunando com a ideia de produção de sentido e significado materializadas inclusive no corpo, o filósofo italiano Giorgio Agamben reconhece a moda como o melhor exemplo de sua definição do que é contemporâneo. Segundo ele,

Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo

a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda (*na* moda e não simplesmente *da* moda, que se refere somente às coisas). Essa cesura, ainda que sutil, é perspícua no sentido em que aqueles que devem percebê-la a percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procuramos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível. Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. Esse “agora” é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a *nuance* em que confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as *mannequins*, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da “maneira” ou do “jeito” dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferentes das *mannequins* — essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto —, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste. (AGAMBEN, 2009, p. 66-7)

Agamben nos permite chamar atenção para moda como um ato performativo, para a característica da performance como aquele processo de vir-a-ser que só se cumpre no momento exato em que é produzido, isto é, citado. Sua importância está na medida em que se deixa perceber as ondas de transformações em curso operadas nesse sistema.

Como um ato performativo e não apenas como elemento físico e material, o conceito de moda sempre estará aludindo à noção de aparência como meio de registro da nossa subjetividade em negociação com os padrões socioculturais vigentes e assim buscamos desconstruir

a ideia de superficialidade que se atrela comumente ao termo, acionando a escrita de Renata Pitombo Cidreira:

Caluniam-se as aparências. Tomam-lhe invariavelmente por enganadoras. Sob o pretexto de que elas não dizem sempre a verdade — o que é verdadeiro, lhe acusam de mentir sem cessar, mas as aparências revelam mais frequentemente do que enganam. Elas não têm o que esconder, porque estão inteiras no visível. (CIDREIRA, 2005, p. 17).

A autora tem trabalhado para elaborar uma perspectiva compreensiva da moda na contemporaneidade, a fim de decodificar como a moda opera nos processos de conhecimento e encenação de nós mesmas, a partir de uma perspectiva sócio-antropológica da comunicação:

É possível pensar a subjetividade enquanto atividade plástica, formal e plasmadora, que em última instância se mostra enquanto estilo. Os traços identitários seriam configurados numa forma que se exhibe no próprio corpo, no campo da dinâmica vestimentar. Assim, comparecem de modo intenso, a força da aparência e da composição do look na contemporaneidade, marcada pela visualidade. (CIDREIRA, 2014, p. 92-93)

Partindo dessa argumentação sobre as relações entre moda, subjetividade, identidade e estilo, os marcadores sociais das diferenças são discursos materializados na linguagem da aparência e na corporalidade das pessoas e, assim, aspectos como gênero, sexualidade, raça/etnia, classe social, acessibilidade e geração, não somente operam como elementos

de identificação, mas articulam-se às matrizes produtoras das desigualdades. Assim, numa proposta de análise desses discursos, considerando a moda como um suplemento ao corpo e à materialidade do gênero em suas várias posicionalidades, podemos compreendê-la como espaço de concretização dos marcadores sociais das diferenças.

### OS CORPOS E AS NARRATIVAS DA APARÊNCIA

A aparência é uma modalidade do visível que conta uma história. Chamamos de narrativa da aparência o corpo tornado signo através dos seu métodos de adorno e cuidado, investidos sobre ele pela contingência histórica e pela cultura. O corpo nu é um significante que remete apenas a si mesmo, às suas funções mais básicas, como o corpo do cadáver na aula de anatomia. Um corpo nu é objeto, colocado numa composição para dela extrair estímulo, como na arte erótica e na pornografia tradicional, ou considerado como exemplo da superação de uma cultura sobre a outra, como o corpo do índio, cuja nudez (mesmo crivada de adornos) é usada para “atestar” — sob a perspectiva do colonizador — seu pertencimento a um estágio “atrasado” de civilização.

Por isso o corpo, no contexto cultural e histórico, nunca está nu, mas sempre remetendo a outras instâncias formadoras da nossa compreensão de humanidade. Tal um signo, esse corpo remete sempre a outros corpos, de maneira que a origem e o significado de sua presença se confundem com as tramas com que a própria noção de pessoa é construída. Merleau-Ponty havia escrito que “se dizemos que a cada momento o corpo exprime a existência, é no sentido em que a fala exprime o pensamento” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229). Segundo o filósofo,

A existência corporal que crepita através de mim sem minha cumplicidade é apenas o esboço de uma verdadeira presença no mundo. Pelo menos ela funda sua possibilidade, ela estabelece nosso primeiro pacto com ele. Posso muito bem ausentar-me do mundo humano para reencontrar em meu corpo a mesma potência, dessa vez sem nome, pela qual estou condenado a ser. Pode-se dizer que o corpo é “a forma escondida do ser próprio” ou, reciprocamente, que a existência pessoal é a retomada e a manifestação de um dado ser em situação. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 229)

As narrativas da aparência são a visibilidade de um corpo tornada legível. Os padrões de beleza, nesse caso, são a normatividade imposta ao corpo de uma pessoa, eles representam a uniformidade, através da repetição que busca submeter os corpos a um regime de controle, que tem menos a ver com o que é considerado belo do que com o que é considerado aceitável. Se uma mulher negra se recusa a alisar os cabelos, sua recusa implica numa outra significação, seu corpo é investido de outro sentido, que não só a recusa aos padrões, mas uma afirmação daquilo que foge ao padrão, como o reconhecimento de sua ancestralidade, por exemplo. Por isso a aparência propõe uma narrativa a situar este ou aquele corpo na sua relação com outros corpos, semelhantes ou diferentes, no bojo da cultura e da história.

Também a suplementaridade da moda em relação ao corpo vem da ideia de que este nunca é considerado, enquanto nu, um signo preñado de sentidos, mas como que tornado legível e vivo através dos instrumentos da moda. É assim que Jacques Derrida se refere ao suplemento:

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da

presença. Ele cumula e acumula presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc, vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação. (DERRIDA, 2000, p. 177)

A lógica do suplemento derridiano é que ele perigosamente pode substituir aquilo que ele visa suprir:

Mas o suplemento supre. Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. (DERRIDA, 2000, p. 178)

Há, portanto, uma relação que não é dependente, mas interdependente, se considerarmos que o corpo só pode ser eleito como produto cultural quando consignado pela moda, que, por sua vez, não se cumpre sozinha sem o auxílio do corpo. O que chamamos de aparência, nesse contexto, não é uma região abstrata que envolve os corpos, mas o próprio volume que o corpo como signo produz no espaço. É uma modalidade do visível. Didi-Huberman afirma que “*ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar*”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31) Do mesmo modo, Merleau-Ponty havia escrito antes dele:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma

maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. Maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos — ainda mais, toda deslocação de meu corpo — tem seu lugar no mesmo universo visível, que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço táctil. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.131)

O volume que o corpo produz, isto é, a aparência, altera o próprio espaço onde o corpo se insere, no sentido em que afirma uma presença sempre diferida de outros signos em jogo. Quando estou de luto, se sigo uma norma cultural para indicar este estado, envio através da minha aparência e do meu gestual uma série de indícios que vão significar o meu corpo para as outras pessoas compreenderem este dado que, apesar de dizer respeito apenas a mim e neste determinado momento, está consignado por signos comuns a todas as pessoas de minha cultura. De modo reverso, se quero declarar aos outros minha insubmissão a uma determinada norma, ou se quero afirmar politicamente um aspecto de minha identidade, subverto ou frusto as expectativas desses signos comuns, ou padrões. O aspecto mais contundente, contudo, diz respeito à performance de gênero, não porque ela declara sobre alguém sua conformidade ou não aos padrões, mas porque ela define a própria noção de pessoa.

A produção da performance de gênero é submetida às normas da aparência, isto é, o que é e não é aceitável como

corpo legível. A construção do humano passa, então, a ser uma relação que nunca está afastada dos padrões sobre a corporalidade. É nesse sentido que Judith Butler afirma:

O corpo sugere mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros mas também ao toque e à violência. O corpo pode ser agência e instrumento deles também, ou o lugar onde “fazer” e “ser feito” se torna equívoco. Apesar de lutarmos por direitos sobre nossos corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são totalmente apenas nossos. O corpo tem uma dimensão pública invariável; constituído como fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. (BUTLER, 2004, p. 21).

Em outro contexto, Butler escreve que mesmo o corpo “falho”, aquele cuja narrativa da aparência visa a subversão ou a inconformidade, tem seu lugar na medida em provê sentido à própria norma:

[...] será tão importante pensar sobre como e para que fim corpos são construídos quanto pensar sobre como e para que fim os corpos *não* são construídos e, além disso, para perguntar depois como os corpos que não conseguem se materializar fornecem o “exterior” necessário, se não o suporte necessário, para corpos que, ao materializar a norma, se qualificam como corpos que importam. (BUTLER, 2011, p. xxiv)

A importância de se destacar o lugar da moda nesse processo está declarada aí, na sua capacidade de prover ferramentas e mecanismos que vão significar um corpo, construir ou desconstruir sua humanidade, apresentar alternativas aos

padrões ou até destituí-los, e fornecer às pessoas um meio de expressão de suas identidades.

A questão da legitimidade passa a ser crucial nesse processo, porque ela se relaciona com as configurações que uma cultura possui para definir os corpos. O corpo ilegítimo, o corpo rebelde, o corpo deformado ou envelhecido, o corpo sexuado e o corpo político vão reconfigurar as opções e buscar legitimidade no sistema da moda, tanto por não ser possível mais a nostalgia da originalidade quanto porque é assim que se amplia a noção de pessoa que buscamos, isto é, aquela onde os corpos inconformes têm importância. Nenhuma narrativa da aparência é neutra, muito menos sem substância, mais algumas são mais normativas do que outras e, por isso, sua legibilidade é tão comum que se torna invisível. Invisível no sentido de naturalizado. Se toda norma aspira a ser considerada natural, ou seja, alçada à ideia de que é normal, sua invisibilidade se dá na medida em que ela neutraliza a potência dos corpos. Aqueles corpos que ferem essa suposta naturalidade são, por outro lado, invisibilizados no sentido de que só servem para marcar a diferença ou a anormalidade. Buscar a legitimidade desses corpos é também tornar visíveis os corpos “normais”, demonstrar que eles também se constroem a partir da arbitrariedade.

## MODA E PROCESSOS CRIATIVOS

O universo da moda é comumente reconhecido pela sua expressão material mais mutante: o vestuário. No entanto seus aspectos intangíveis, como produção de sentido e significado na materialização das posicionalidades de raça/etnia, gênero

e sexualidades, pouco foram problematizados por autoras (es) que pesquisam na área de Moda no Brasil e nesse campo ainda se produzem conhecimentos pautados em discursos de heteronormatividade e branquitude.

De outro lado, o campo interdisciplinar dos Estudos Feministas e de Gênero trata na maioria das vezes de corpos não-trajados, sendo que sua aparência e a potência dessa linguagem é pouquíssimo citada, compondo a contradição desejada pelos grupos hegemônicos que desenham a moda como um campo para exercício de seus padrões, sitiado pelas elites. No histórico da construção do campo dos estudos feministas e de gênero, quando a visualidade dos corpos foi analisada, o termo gênero aparece como sinônimo de mulher.

A importância da reflexão sobre a linguagem da moda e da aparência na materialização das relações de poder, rompendo com a perspectiva feminista hegemônica, que, por sua vez, persiste na valorização da temática puramente política e geralmente distanciada da verve cultural e artística, poderia assumir a perspectiva do Feminismo da Diferença<sup>5</sup> para balizar tal empreendimento numa abordagem interseccional, que na história dos Feminismos “expandiu o conceito de gênero e passou a formulá-lo como parte do conjunto heterogêneo das relações móveis, variáveis e transformadoras do campo social” (COSTA & AVILA, 2005, p.04).

É possível pensar a Moda através das estratégias de seus processos criativos, a fim de explicitar como seu universo se constrói e reforça o modelo hegemônico androcêntrico, heteronormativo e branco, apontar como ícones dos padrões de sofisticação e beleza comumente impostos, as linguagens do desfile e do editorial de Moda como um

Processo de criação de imagens e performance artística relacionadas a um conceito canônico que reproduz em moda padrões recorrentes — comumente conhecidos e criticados por produzir modelos de beleza hegemônicos, eurocentrados e estereotipados” (BARRETO e ROSA, 2012).<sup>6</sup>

A partir daí, trata-se não somente de verificar como os processos criativos podem subvertê-las, mas também como eles propõem a multi-representação de rostos e corpos brancos, negros, indígenas, afro-indígenas, heteros, homos e transgêneros, considerando a importância de fruir e celebrar diversas identidades.

É fácil observar que por meio da aparência algumas pessoas rompem com os padrões dos grupos hegemônicos e compõem a aparência como ativismo político. Tanto as mulheres negras como as mulheres trans\*, por exemplo, são vistas como corpos públicos e acessíveis a tudo e a todos, os cabelos das mulheres negras assim como o genital das mulheres trans\* são alvos de curiosidade e questionamento frequente. Refletir sobre os processos criativos passa por analisar quais técnicas da aparência são úteis como discurso, expressão ideológica e ativismo, expandindo suas fronteiras para visibilizar a existência dos “gêneros inconformes”. Segundo Viviane Vergueiro, o termo marca “o caráter inferiorizado das inconformidades de gênero em relação à norma cisgênera, evidenciando os elos comuns de colonização que permeiam estas individualidades.” (VERGUEIRO, 2012, p. 7).

Como elemento constitutivo das formas de produção e reprodução de conhecimento, a roupa e o corpo são elementos indissociáveis na cultura contemporânea e dessa maneira, em busca do estudo dessa linguagem, compreendemos a relevância de se abrir um debate para a multiplicidade de referências artísticas e políticas no campo da moda e das artes, dentro da perspectiva do que chamamos de possíveis iconografias pós-coloniais. Como linguagem e expressão de discurso e

ideologia, devemos pensar moda e aparência como ativismo político num processo de descolonização, como nos provoca Cláudia Pons em sua tese sobre o Pensamento Feminista Negro:

A descolonização de saberes e (também) de experiências fundamenta, portanto, uma pesquisa emancipatória, representando “de um lado, um projeto social e político de transformação das relações sociais e, de outro, postula um projeto científico alternativo de elaboração de conhecimento” (PONS, 2012, p. 67).

As produções de moda assinada por pessoas e grupos minoritários em representatividade podem e devem trilhar por caminhos emancipatórios.

Por fim, refletir sobre a elaboração das narrativas da aparência também se trata de legitimar a existência dos corpos. Pensar em corpo como algo além da prescrição da natureza pode ser muito potente no sentido de articular um campo teórico multidisciplinar, uma vez que há uma diversidade de corpos e concepções estéticas, cuja diversidade muitas vezes não é visibilizada em pesquisas sobre o assunto. Será preciso notar nossas aparências como um espelhamento das construções culturais, sociais e midiáticas, pensando cada corpo trajado como feição do seu grupo de pertença, cujas representações mais ou menos recorrentes lhes conferirão imagens de autoridade ou de subalternidade. Como elemento constitutivo das formas de produção e reprodução de conhecimento, a moda e o corpo são elementos indissociáveis na sociabilidade ocidental urbana contemporânea e, dessa maneira, no estudo dessa linguagem, compreendemos a relevância de se abrir um debate para a multiplicidade de referências artísticas e políticas nesse campo.

## NOTAS

<sup>1</sup>Caroline Barreto de Lima é designer de moda, professora do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, Departamento de Ciência Política, FFCH — UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - PosCultura — IHAC — UFBA. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher — NEIM, na área de Gênero, Cultura e Linguagem. E-mail: demodee@gmail.com

<sup>2</sup>Leandro Soares da Silva é professor de Literatura na UNEB, Campus XVIII. Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: leocapim@gmail.com

<sup>3</sup>A própria autora, feminista negra estadunidense, reivindica a escrita do seu nome em letras minúsculas.

<sup>4</sup>Cf. Barreto, 2008.

<sup>5</sup>O termo “feminismo da diferença” faz alusão à trajetória norte-americana desse conceito, onde os escritos de Gloria Anzaldúa inauguram o diálogo sobre o discurso da diferença. Cf. ANZALDUA & MORAGA, 1981.

<sup>6</sup>Texto ainda inédito.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARNARD, M. *Moda e Comunicação*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARRETO, C.; ROSA, L. *Raça, gênero, sexualidade e moda no corpo: performances, escutas e linguagens*. No prelo.

BARRETO, C. *Moda e expressão sexual: redesenho e construção da aparência no grupo das Travestis de Salvador*. Dissertação de Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

BRAH, A. *Diferença, diversidade, Diferenciação*. Cadernos Pagu (26), São Paulo, janeiro-junho de 2006: p.329-376.

BUTLER, J. *Undoing gender*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

BUTLER, J. *Bodies that matter*. Nova Iorque: Routledge, 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CIDREIRA, R. P. *A moda numa perspectiva compreensiva*. Cruz das Almas - BA: Editora UFRB, 2014.

CIDREIRA, R. P. *Os sentidos da moda (vestuário, comunicação e cultura)*. São Paulo: Annablume, 2005.

COSTA, C. L. ; ÁVILA, E. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. In: *Rev. Estud. Fem.*, dez 2005, vol. 13, n. 3, p. 691-703.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, 2ª ed.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro-RJ: Editora LTC, 1989.

HOOKS, b. *Alisando nossos cabelos*. *Revista Gazeta de Cuba* — Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Retirado do blog coletivomarias.blogspot.com/.../alisando-o-nosso- cabelo.html

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VERGUEIRO, V. Pela descolonização das identidades trans\*. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH. Salvador: Volume 1, Número 1, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/1a9bt4h>. Acessado em: 03.10.2014



# O DILEMA DA MIMESIS EM ARTHUR DANTO<sup>1</sup>

Charlston Pablo do Nascimento<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo abordar a crítica do pensador estadunidense Arthur Danto à concepção da arte como mimesis, observando que à apreensão do tema haveremos de abordar o conceito tanto sob o aspecto histórico quanto essencialista de sua filosofia. Nesse sentido, abordaremos a mimesis sob a crítica de sua condição de narrativa mestra e, a seguir, do dilema que tal concepção faz emergir no âmbito teórico quando lhe é atribuído o caráter de natureza da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mimesis, Essencialismo Histórico; Narrativa Mestra; Dilema de Eurípedes.

**ABSTRACT:** This paper aims to approach the critic of the american thinker Arthur Danto to the conception of art as mimesis, noting that to apprehend the theme we shall study the concept under the historical and essentialist aspect of his philosophy. In this sense, we will approach the mimesis under the criticism of his master narrative condition, and after, the dilemma that such a conception brings out in the theoretical framework when is assigned to it the character of nature of art.

**KEYWORDS:** Mimesis; Historical Essentialism; Grand Narrative; Euripidean Dilemma.



“Os espelhos fariam bem em refletir um pouco antes de nos devolverem as imagens.”

Jean Cocteau

## 1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES: DO IMPERATIVO DE UMA INTERPRETAÇÃO CONJUNTIVA DO ESSENCIALISMO HISTÓRICO

Os conceitos de “fim da arte” e “arte pós-histórica” configuram os dois aspectos mais emblemáticos ou comumente afamados da filosofia da arte do pensador estadunidense Arthur Danto. Com o primeiro conceito, Danto afirma o condicionamento da arte à história da filosofia da arte e de suas narrativas mestras — notadamente, da mimesis como história de um progresso, e da expressão como crise desse progresso — chegando ao seu fim quando, segundo o autor, ao debate das narrativas mestras apresentou-se o problema da definição do que é arte diante a eleição à condição de obra de arte de um objeto perceptualmente indiscernível a um objeto comum, exemplificada pelo autor com as *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, cuja constituição se mostrava perceptualmente indiscernível a caixas de sabão da marca Brillo que poderiam ser encontradas em depósitos de supermercados. Por sua vez, com o segundo conceito, isto é, “arte pós-histórica”, Danto traz ao debate filosófico da arte o juízo de que subsequente à apresentação do problema da indiscernibilidade entre objeto e obra, seguiu-se, a partir da década de 1970, uma era de radical pluralismo no mundo da arte, de sorte que as proposições artísticas, agora não mais se beneficiando de uma narrativa mestra legitimadora, tampouco poderiam validar a constatação do prosseguimento da história

da arte compreendida como narrativa de um progresso estilístico. A referência aos conceitos de fim da arte e arte pós-histórica, acima, possuem nesse artigo um papel puramente ilustrativo de um problema, qual seja: de que embora a filosofia da arte do pensador estadunidense aborde as questões referentes ao mundo da arte sob uma perspectiva histórica, tal como se pode verificar nas proposições de um fim histórico da arte, na afirmativa da história da arte como história de narrativas mestras, ou ainda no juízo de que a arte subsequente à década de 1970 seria uma arte pós-histórica, por outro lado a avaliação de sua filosofia da arte e de seu caráter histórico podem se mostrar problemáticos se apreendidos tão só por uma perspectiva histórica, posto que sua filosofia da arte seja também essencialista.

Em Danto, deste modo, encontramos no essencialismo histórico uma dupla definição da natureza da arte, e, consecutivamente, é sob esse prisma, que à primeira vista poderia aparentar uma formulação teórica paradoxal, que uma investigação em torno de sua filosofia da arte deverá se atentar. O essencialismo, no pensamento do filósofo estadunidense, se apresenta enquanto caráter intensional da arte, devendo o objeto proposto como obra cumprir a duas exigências para que assim seja eleito: a) ser *sobre* alguma coisa, e b) *incorporar o seu significado* (Danto, 2010, p.215). Deste modo, o caráter intensional de sua teoria afirma que para que algo seja arte, independente da cultura ou época em que tenha sido produzido, é necessário que, em princípio, possa contemplar a essas duas exigências. Todavia, é enquanto predicado extensional que o conceito de arte se mostra histórico. Com o emprego desse caráter, o autor busca elucidar que as obras produzidas nos diferentes estágios ou culturas,

necessariamente não precisam assemelhar-se estilisticamente umas com as outras, sem com isso estarem de encontro ao caráter essencialista ou intensional. Consequentemente, para Danto, ao se afirmar que a extensão do termo obra de arte é histórica, não se nega o caráter intensional essencialista, nem, por sua vez, que este último aspecto não fundamente o pluralismo enquanto característica extensional da arte: antes, são conjuntivos. Cito-o:

Por “essencialista”, refiro-me à condição de a arte ser uma definição mediante condições necessárias e suficientes [...]. O conceito de arte, enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada — na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história, parte do que acredita-se que Wölfflin deu a entender ao dizer que ‘nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento’. [...] Dado que a extensão do termo ‘obra de arte’ é histórica de modo que as obras nos diferentes estágios não se pareçam obviamente umas com as outras, está claro que a definição de arte tem de ser consistente com todas elas já que todas devem exemplificar a essência idêntica. [...] O conceito de arte tem de ser consistente com tudo o que é arte. Segue-se daí que a definição não impõe imperativos estilísticos de espécie alguma [...] o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, historicamente percebido (DANTO, 2010, p.215-218).

É diante esse duplo princípio teórico da natureza da arte exposto acima, portanto, que abordaremos, a seguir, o alicerce de nossa investigação em torno da crítica de Arthur Danto ao conceito de mimesis. Inicialmente, abarcaremos a crítica ao conceito

no que tange ao seu caráter extensional/histórico de narrativa mestra, contextualizando-a junto à problemática da expressão como narrativa e a subsequente formulação do conceito de fim da arte e, a seguir, ilustraremos a problematização do conceito de mimesis enquanto condição necessária e suficiente para a definição intencional/essencialista do que é arte, destacando a assertiva do “dilema de Eurípedes”, expressão por meio da qual o pensador estadunidense procura realizar sua crítica essencialista ao conceito.

## 2. MIMESIS E EXPRESSÃO COMO NARRATIVAS MESTRAS

A investigação de Danto acerca do problema relativo à arte em sua historicidade narrativa começa a sobressair em sua teoria a partir da publicação de seu artigo *The end of art: a philosophical defense*, de 1984. No artigo em questão, o pensador estadunidense questiona se não é possível que a Idade da Arte tenha se esgotado, envelhecido em sua forma de ‘vida’ (Danto, 1984, p.129). Tal apreensão se mostra relevante em dois aspectos: primeiramente, por conjugar ao conceito de arte um caráter historicidade, atribuindo-lhe uma existência história (isto é, uma era ou idade da arte), bem como por se valer do conceito hegeliano de fim da arte para apresentar um juízo empírico acerca da arte de nosso tempo. É justamente na construção desse argumento que o pensador procura elucubrar a evolução dos paradigmas e juízos em torno do conceito de arte e de seus valores, intitulando-os narrativas mestras, e empregando-os como alicerce para a conclusão de que o fim da legitimidade de tais narrativas incidiria o fim da arte ou de sua idade histórica.

A afirmativa de uma Era ou Idade da arte, no pensamento dantiano, incide a necessidade de diferirmos no conceito de

arte um princípio teórico que não abarca e nem se confunde, necessariamente, com uma Era ou Idade das produções de imagens ou artefatos pelos seres humanos. Analogamente a Hans Belting, que à mesma época chegara a uma similar apreensão de um fim da arte na arte contemporânea em sua obra *O fim da história da arte*, embora as produções artísticas possuam semelhança a outros artefatos históricos em razão de também produzirem imagens, e mesmo que após os movimentos de vanguardas tenha havido a proposição de uma releitura de artefatos primitivos a uma reconsideração estética, é tão-somente com o Renascimento, para Danto, que se pode asseverar o advento de uma era da arte. Nessa perspectiva, afirma o pensador estadunidense:

Não que aquelas imagens [anteriores ao Renascimento] deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte não havia ainda surgido de fato na consciência geral, e essas imagens — ícones, realmente — desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Teria havido, então [no Renascimento] uma profunda descontinuidade para com as práticas artísticas anteriores da era da arte ter se iniciado, de modo a que o próprio conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas, ao passo que antes elas sequer fossem pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas — seres humanos colocando marcas em superfícies — mas como tendo uma origem que nos é miraculosa e de finalidade votiva (2006, I, p.4).

Dentro dessa perspectiva de uma Era das Artes, Danto assevera existirem dois modos preponderantes de narrativa histórica: o primeiro, intitulado concepção mimética da arte, funda-se como modelo progressivo da história da arte, tendo por objeto uma identificação da história estilística com a conquista gradual das aparências naturais. Neste âmbito, o progresso se realiza em função da decrescente distância entre as simulações óticas reais e pictóricas, mormente a partir de paradigmas em consonância com a evolução técnica de instrumentos óticos e da própria técnica do fazer artístico. Desta forma, afirma Danto, pode-se notar sem grandes dificuldades o quanto algumas conceituações se voltam a uma noção mais generalizada da procura por uma cópia o mais fiel da realidade (p.ex., se trilharmos a pesquisa visual para o progresso principiado por Cimabue, passando por Giotto, chegando a Ingres e Vermeer, e, por fim, nos pormenores possíveis à fotografia e à filmagem cinética), como também para com aspectos técnicos menores em que, por exemplo, dialoga-se a perspectiva e a tecnologia da representação, a representação do movimento e a imagem cinética de desenhos animados e filmes, a passagem do preto-e-branco para o colorido na evolução técnica dos meios cinematográficos, bem como, por fim, à adição de som como um meio de se chegar à mimesis da realidade. (Danto, 1984, p.133).

No que diz respeito à consideração mimética da arte, salienta o pensador estadunidense que tanto os juízos de valor como uma tentativa de previsão futura da arte se alicerçam em caracteres evolutivos em termos de progresso da representação da imagem. Afinal, afirma Danto, “ainda hoje se fala na possibilidade de mimetizar o olfato em veículos artísticos, tal como quarenta anos atrás se cogitava a possibilidade do uso de uma tecnologia 3D”. Por sua vez, e em consonância com o exposto acima, é tão-

somente “a partir de um paradigma mimético da arte que se adota o conceito de obra-prima, no qual o juízo se fundamenta pelo virtuosismo da realização da obra” (DANTO, 1984, p.133).

Segundo Arthur Danto, está no segundo estágio de concepção da arte o afloramento da complexidade de seu debate teórico. Iniciada como reação à teoria mimética da arte, a teoria da arte como expressão se manifesta quando a evolução das tecnologias representacionais (p.ex., a fotografia e seu emprego por Muybridge para demonstrar o correto movimento de cavalos em corridas) levaram pintores e escultores a se interrogarem sobre como competir com esta inovação técnica e, a seguir, o que fariam em um pretense futuro no qual a câmera também conseguisse alcançar o relevo (Danto, 1984, p.136). Nessa perspectiva, obras que reagem à crescente evolução técnica, tal como a dos impressionistas em seu retorno ao campo e preocupação com a luz, conduziram a estágios mais radicais com os fauvistas e as consequentes vanguardas, movimentos nos quais a arte já não mimetiza. Por outro lado, e tendo por base os juízos da teoria mimética da arte, as novas obras foram inicialmente recebidas com assombro e como sendo sintomáticas de uma involução artística, necessitando-se, destarte, de uma inovadora justificação teórica dos novos movimentos artísticos.

Cada vez era mais evidente que se necessitava com urgência de uma nova teoria, que não eram os artistas que estavam fracassando em seus diagnósticos perceptivos, e sim que buscavam algo absolutamente incompreensível à primeira concepção. Há de ser dito, em favor da estética, que seus representantes responderam a esta nova situação elaborando teorias, muitas vezes falidas, nas quais se reconhecia esta necessidade. Um bom exemplo

é a pertinente afirmação de que os pintores, mais do que representar, estavam expressando algo (a estética como ciência da expressão apareceu em 1902). De acordo com isto, a mancha verde no rosto nos conduz a questionar o que Matisse sentia em respeito à sua modelo (sua própria mulher), demandando um complexo ato de interpretação por parte do espectador. De fato, o espectador deve apontar hipóteses distintas: se o objeto se mostra tal como se mostra, é porque o artista o sente tal como o sente. Se De Kooning pinta uma mulher com largas pinceladas, se El Greco pinta santos com formas verticais estiradas, se Giacometti modela figuras incoerentemente demarcadas, não é por razões óticas nem porque essas mulheres, santos e figuras sejam realmente assim, mas porque os artistas revelam respectivamente sentimentos de agressividade, apelo espiritual e compaixão (DANTO, 1984, p.137).

Segundo a crítica dantiana, a teoria da arte como expressão necessitou em princípio acomodar justificativas para o próprio intento expressivo de seus artistas. Deste modo, tornou-se comum no período inicial das vanguardas artísticas, por exemplo, a afirmação de que o apelo subjetivo do artista se manifestava como uma escolha pela expressão, e não pela falta de um elevado domínio técnico. Deste modo, não são raras as exemplificações em que para valorar as cores e traços fauvistas de Matisse, ou as formas cubistas analíticas e sintéticas de Picasso, recorria a crítica ao período antecedente de criações dos mesmos artistas, quando se valiam da teoria mimética da arte para a realização de suas obras, para se afirmar possuírem um domínio técnico virtuoso, de modo que poderiam justificar a adoção por um paradigma expressivo.

Para Danto, a teoria da arte como expressão inaugura uma crise nos próprios juízos valorativos do mundo da arte. Se na arte mimética o caráter evolutivo da representação é passível de verificação, por outro não se pode falar em uma sequência evolutiva do conceito de expressão. Afinal, como determinar que um artista expressasse mais que outro se o próprio termo expressar inclui uma complexidade infinita de sensações possíveis? Nesta conceituação de arte, portanto, não se pode falar em virtuosismo ou qualificar seus representantes e suas obras a adjetivações como “melhor artista que...” ou “melhor obra que...”, tendo-se em vista a impossibilidade de um método para determinar uma maior ou menor expressão em um artista e sua obra. Neste sentido, afirma Danto, a história da arte converte-se em uma história das sucessivas vidas dos artistas e suas inovações expressivas (que, notadamente, não se fundam em nenhum critério de avaliação).

Danto ressalta no advento e consequências críticas da teoria da arte como expressão um novo estágio na história da estética (que, por sua vez, se reflete nos acalorados e numerosos debates dentro desse campo teórico da filosofia no século XX): a passagem da representação mimética, afirmada como uma tese na qual os critérios avaliativos possuem uma fundamentação concernente aos objetos, para uma arte de expressividade manifesta (antitética à primeira) dá origem a um conflito não apenas de ordem da teoria da arte, mas, da emergência crucial de uma reflexão acerca do que consiste a natureza da arte em sua totalidade. Esta nova fase, relacionando de modo direto as obras e os conflitos teóricos acerca da natureza na qual as mesmas se inserem, cria um estágio no qual os problemas cognitivos resultantes daquelas se manifesta em um novo estágio do movimento histórico e conceitual da arte, e no qual a arte se projeta à procura de conhecer-se,

isto é, adquirindo uma espécie de autoconsciência que faz romper a natureza tanto do caráter representacional mimético quando da expressividade, terminando por fazer com que a arte chegue ao seu fim histórico com o advento de sua própria filosofia. A arte, nesse novo estágio, deixa de ser uma espécie de manifestação para depender e se fazer como teoria. Cito-o:

Ao que parece, existe uma conexão interna entre a natureza e a história da arte. A história acaba com o advento da autoconsciência, ou melhor, do autoconhecimento. Supondo que nossas histórias pessoais — ao menos nossas histórias formativas — respondem de certo modo a essa estrutura e que acabam com o amadurecimento, entendidos como conhecimento — e aceitação — do que somos. A arte chega ao seu fim com o advento de sua própria filosofia. A importância histórica da arte reside, portanto, em fazer que a filosofia da arte seja possível e relevante. Se focarmos a arte de nosso passado recente a partir dessas conclusões, encontramos-nos com algo que depende cada vez mais de uma teoria para existir como arte; a teoria não é algo alheio ao mundo que se pretende conhecer, e sim porque para compreender seu objeto tem de compreender a si mesma. A arte tem pairado em um lume de mera autorreflexão, convertida no objeto de sua própria consciência teórica (DANTO, 1984, p.139).

O conceito de fim da arte em Danto, deste modo, diz respeito não a um período em que a confecção de obras de arte deixaria de existir, nem tampouco se funda em uma leitura histórica na qual a um período sucederia outro absolutamente distinto. Para o pensador estadunidense, não houve um período limite em que todas as obras deixaram de mimetizar em vista da expressão, mas,

tão-somente, que a afirmação desta nova conceituação insurgente contra aquela deu origem a uma nova problemática de ordem valorativa e que, por sua vez, diz sobre os próprios critérios avaliativos nos quais o mundo da arte se alça para exercer sua narrativa histórica. Caso semelhante ocorre com a passagem desse período de crise para a questão do fim da arte. Com este conceito, o pensador norte-americano denota um que o aparecimento de obras cujo caráter é ele mesmo afirmador de um questionamento da natureza da arte demonstra uma nova ruptura que não apenas se manifesta contra os dois primeiros como, primordialmente, torna-os e a si à questão: “isto é arte?” (DANTO, 1984, p.140).

### 3. A MIMESIS COMO PROJETO E O DILEMA DE EURÍPEDES

Embora a investigação acerca da mimesis, enquanto narrativa histórica, tenha no renascentista Giorgio Vasari, ou em teóricos mais contemporâneos como Ernst Gombrich os exemplos mais empregados por Danto para o desenvolvimento de sua argumentação teórica no âmbito extensional, principalmente a partir de *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*, a interrogação essencialista da natureza da arte, em sua crítica à teoria da arte como imitação, remontará um período que precede ao da própria Era da Arte: a Grécia clássica e a formulação do conceito de mimesis como natureza da arte.

No artigo *O mundo da Arte*, de 1964, Danto dispõe uma parcela significativa do texto para o trato do que intitula Teoria Imitativa da Arte, ou TI, como alicerce para a crítica ao conceito de mimesis como condição necessária e suficiente à interrogação ‘o que é arte?’. Para explanar o seu entendimento

da concepção de arte como *mimesis*, o autor toma emprestada uma definição de arte como *mimesis* que afirma encontrar tanto em Hamlet, personagem da peça homônima de Shakespeare, quanto no filósofo grego Sócrates, a partir dos escritos de Platão. Segundo Danto, estes personagens falaram de arte como um espelho anteposto à natureza:

Sócrates [afirma Danto] vê os espelhos como que refletindo o que já podemos ver. Assim, a arte, na medida em que é como o espelho, fornece duplicações pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo. Hamlet, [de outro modo], reconheceu uma notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber — nossa própria face e forma — e, do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como espelho, nos revela a nós mesmos e é de alguma utilidade cognitiva no final das contas (DANTO, 2006, p.13).

No mesmo artigo, em uma passagem posterior, Danto esclarece que essa concepção relativa à arte figurou ao longo de parcela relevante da história das produções artísticas, e que, embora não se possa reduzir todo esse período histórico a uma Teoria Imitativa da Arte, visto terem existido várias teorias ao longo de sua história, todas elas foram “mais ou menos definidas em termos de TI” (2006, p.15). Essa concepção da arte como um espelho anteposto à natureza, por conseguinte, decaiu em um problema de ordem conceitual, que, segundo Danto, não fora notado pelos artistas em seus empenhos de imitação até o século XIX, com a invenção da fotografia. Eis a questão que se apresenta: “se a imagem espelhada de o é mesmo uma imitação

de o, então, se a arte é imitação, imagens espelhadas são arte”. Para Danto, assim sendo, a consideração acerca da natureza da arte encontra na Teoria Imitativa um argumento que deve ser rejeitado enquanto condição necessária para o que é arte, visto que “é imitação” não determina uma condição suficiente para “é arte” (2006, p.13). É diante dessa problemática que o autor aponta para o fato de que tal concepção acerca da arte, após o abstracionismo teorizado e praticado por Kandinsky, passou a ocupar um lugar periférico na crítica de arte.

É na obra *Transfiguração do Lugar-comum*, não obstante, que o filósofo estadunidense buscará aclarar, sob o preceito ansiado de construir uma ontologia da obra de arte, o problema da mimesis sem se fundamentar em fatores que se amparam tão só no processo histórico da prática artística e, ao mesmo tempo, retomando e expandindo essa primeira consideração anteriormente abordada no artigo *Mundo da Arte*, na qual se afirma que se a arte é uma imitação da realidade, conseqüentemente toda imagem espelhada deverá ser considerada, também, uma obra de arte, abordando-a como um dilema que remonta ao racionalismo da tragédia euripédiana.

Na *Transfiguração*, Danto observa que a imitação, ao incidir na representação de uma realidade pré-existente, conduz ao ensejo filosófico a necessidade de se pensar o próprio conceito do que é representar, visto que tal conceito demonstra uma ambigüidade quando referido a situações díspares.

Amparando-se na análise de Nietzsche acerca dos rituais dionisíacos que deram origem à tragédia, o pensador norte-americano observa que anterior à concepção da representação artística e ao distanciamento estético que ela possibilita na obra, o objeto representado existiu de modo a se identificar não com aquilo que está a reproduzir, mas,

com uma espécie de (re)apresentação possibilitada pelo rito. À leitura de Nietzsche, segundo Danto, os rituais dionisíacos, celebrações orgiásticas em que os participantes buscavam alcançar um estado de frenesi e no qual o entorpecimento das faculdades racionais e das inibições morais tornava presente aos praticantes a presença do próprio Dioniso, (re)apresentado, conduz à apreensão de um caráter diverso entre o objeto representado e o mito (re)apresentado.

Para o pensador estadunidense, obviamente, não se pode afirmar que nos rituais dionisíacos houvesse uma aparição divina de modo literal, mas, por intermédio de alguém que o representava. Essa consideração, observa Danto, nos leva a refletir que se por um lado não se pode deixar de considerar que nos rituais dionisíacos havia alguém que representava Dioniso (fazendo, de algum modo, uma mimetização), por outro lado a identificação dessa representação com uma interpretação que lhe auferia um sentido de caráter religioso o torna algo diverso ao que era enquanto mera coisa, o que pode ser assimilado, em nossa cultura cristã, com o fato de que a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. Em uma apreensão mais abasileirada, diríamos que a galinha usada no despacho não é a mesma empregada em uma refeição. “Acreditava-se”, afirma Danto, “que Dioniso aparecia aos participantes do ritual” no sentido de uma aparição que se fazia presente naquele que representava, de modo que “se alguém achasse que era somente uma imitação, os demais diriam que o ritual havia fracassado” (2005, p.55-57). Prossegue o autor:

O ‘artista’ tinha o poder de tornar de novo presente uma determinada realidade em um meio completamente diferente, como um deus; para os fiéis, uma efígie da

crucificação era como se o acontecimento se fizesse outra vez presente, por milagre... Não fosse a existência prévia desse tipo de crença, como se poderia explicar a exigência da iconoclastia ou a interdição das imagens esculpidas?... De qualquer modo, quando uma coisa deixa de ser uma (re)apresentação da crucificação e passa a ser o que eu chamaria de representação da crucificação —uma mera pintura —, a congregação de fiéis já se tornou um público e não uma reunião de participantes numa história simbólica, e uma parte das paredes da igreja transformou-se nas paredes de uma galeria (2005, p.57).

A passagem acima demonstra que, para o filósofo estadunidense, para além de na origem da arte se encontrar uma interpretação que confluía à representação uma (re) aparição do mito, tal aspecto nos leva a considerar o carácter relevante da interpretação acerca do objeto como algo que o transfigura. Entretanto, é esse mote da leitura de Nietzsche do nascimento da arte trágica que o leva a outra consideração teórica fundamental à sua crítica ao conceito de arte como mimesis: a identificação de Eurípedes com o advento da arte como um projeto de imitação da realidade (DANTO, 2005, p.64).

Em *O Nascimento da Tragédia* e na conferência *Sócrates e a Tragédia*, Nietzsche afirma ser a obra de Eurípedes responsável pela decadência do espírito trágico nas peças trágicas, tendo em vista que sua obra realiza uma inversão da soberania da intuição pelo racionalismo na arte. Partindo de uma preocupação semelhante às de outros poetas trágicos de conduzir nas primeiras cenas da tragédia todos os elementos necessários para o entendimento da obra, Eurípedes acreditava ter percebido que ali, naquelas primeiras cenas, havia sempre uma inquietação

por parte do público que procurava compreender e calcular a história antecedentemente (Cf. NIETZSCHE, 2005, p.79; 2000, § 12). Na concepção de Eurípedes, esse problema relativo à falta de compreensão levaria à perda de grande parte da poeticidade da peça, de modo que para aclarar o entendimento por parte do público, criou o prólogo. Ademais, segundo Nietzsche, as reflexões daquele poeta trágico o induziram a uma reforma naturalista que acabou por instaurar uma relação de dependência entre a poesia e o raciocínio lógico. Deste modo, à leitura do filósofo alemão, a arte de Eurípedes esteve a serviço do entendimento, e não mais da relação mítica das tragédias áticas. Cito Nietzsche:

Na linguagem da tragédia antiga havia para ele [Eurípedes] muita coisa de ofensiva, ao menos enigmática; em especial, achava haver demasiada pompa para relações muito comuns, demasiados tropos e monstruosidades para a simplicidade dos caracteres. Assim, cismando [...] confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores [Ésquilo e Sófocles]. Mas como o entendimento significava para ele a própria raiz de todo desfrute e criação, precisava indagar e mirar à sua volta para saber se alguém mais pensava como ele e confessava igualmente aquela incomensurabilidade (NIETZSCHE, 2000, § 11).

À leitura de Danto acerca do Nascimento da Tragédia em Nietzsche, a preocupação de Eurípedes em “tornar o herói ou a heroína mais planos, mais parecidos com as pessoas comuns”, a fim de que “sua conduta pudesse ser incorporada sem grandes esforços às crenças e práticas com que racionalizamos nossos comportamentos, reconhecendo-as como verossímeis em

nossas vidas”, antepôs-se à apresentação dos antigos heróis, representados de modos demasiadamente distantes às motivações incorporadas pela prática das pessoas comuns. “Por isso”, diz Danto, “foram substituídos por tipos que podemos entender: donas-de-casa, maridos ciumentos, adolescentes rebeldes e assim por diante”. É tal apreensão acerca da necessidade de tornar as peças trágicas inteligíveis que distanciou as peças trágicas de seus elementos ritualísticos, possibilitando, por conseguinte, o advento de um caráter extensivo ao questionamento de Eurípedes acerca do entendimento das obras: o advento do paradigma mimético como método de criação e avaliação acerca das obras<sup>3</sup>. Para Danto, à sentença “é mais compreensível ao entendimento a obra que melhor imita” adveio a de que “a melhor obra é a que melhor imita” e, por fim, o juízo de que a arte consiste em uma imitação de uma realidade pré-existente.

Reduzida à interpretação de que a arte consiste na imitação que reproduz uma realidade pré-existente, todavia, a arte encerra o problema de se pensar a sua própria eficiência e razão de ser. Uma primeira questão que Danto propõe é: “qual a necessidade de uma reprodução perfeita do que já temos em realidade?” (2005, p.64). Com essa interrogação, Danto não está a afirmar a irrelevância de parcela significativa da história da arte, nem que tal concepção teórica não “engendra obras de arte altamente interessantes e até excepcionais” (2005, p.67). Diversamente, o que o pensador norte-americano observa é que ainda que se considere que se possa chegar ao fim almejado pelo projeto mimético, isto é, de uma imitação perfeita ao objeto real, este conduz a uma interrogação acerca do próprio projeto e se ele de fato diz respeito a uma teoria suficiente acerca do que é arte.

Intitulado por Danto “dilema de Eurípedes”, tal asserção afirma que “uma vez completado o programa mimético, o

produto fica tão parecido com o que se encontra na realidade” que, conseqüentemente, justo por se tornar idêntico ao real caberá perguntar “o que o torna uma obra de arte?” (2005, p.68). Prossegue Danto.

Eurípedes conseguiu estabelecer uma superfície artística inteligível nos termos das categorias da vida ordinária. A arte passa a ser então verdadeiramente uma imitação, no sentido de semelhante ao possível. Mas [...] logo nos deparamos com o problema proposto por Sócrates no Livro X de *A República*: que sentido tem uma arte tão parecida com a vida que se torna impossível determinar uma diferença entre a arte e a vida em termos de conteúdo interno? [...] sob a pressão da pergunta de Sócrates, a arte mimética fracassa quando tem sucesso, quando consegue ser como a vida. Isso é o que se pode chamar de dilema de Eurípedes (DANTO, 2005, p.65).

Ademais, prossegue o pensador estadunidense, se tomada apenas como mera imitação da realidade, a boa arte não haveria de se encerrar em uma atividade humana menor? Supondo-se um pintor, tal aceção da arte como mimesis não haveria de antepor a todo o esforço que a educação da atividade artística exigiu, bem como o empenho na realização da obra por parte do artista, um fim que não diferiria sua atividade à de um espelho? E, neste caso, o espelho não desqualificaria a atividade do artista, em razão de potencialmente imitar melhor e em uma quantidade maior do que o artista mimético, visto que este precisará passar por todo um processo de formação artística para dotá-lo de capacidade técnica para a representação e, ademais,

empenhará grande esforço para a realização de uma obra, quando, diversamente, basta ao espelho ser contraposto a uma imagem para que a reproduza? Por sua vez, que valor teria neste caso a arte como realidade mimética perante a realidade existente?

Há de se notar que a crítica de Danto, aqui, não diz respeito à realização de obras que representam uma realidade pré-existente, mas, ao paradigma que propõe pensar que a arte seja imitação. Pensada sob esse prisma, o paradigma acaba por influir na própria realização das obras. Mais do que isso, para Danto fez-se presente enquanto projeto histórico de parcela significante da história da arte em seu caráter extensional, de modo que tão-somente com a tomada de consciência, por parte dos artistas e do público, de que a arte residiria para além da simples imitação, que se fez propor na própria produção artística a interrogação acerca dos meios e métodos de representação (caso do Modernismo) e, por fim, a questão não mais da imitação, mas do próprio objeto transfigurado em outra identidade, agora artística (como bem exemplifica sua teoria a partir das *Brillo Boxes*, de Andy Warhol).

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Este artigo é uma versão ampliada da comunicação “O dilema da mimesis em Arthur Danto”, apresentado em 11 de setembro de 2013 no I Seminário de Estética e Crítica de Arte, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo — FFLCH/USP.

<sup>2</sup>Professor Assistente da área de Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Mestre em filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando em filosofia na Universidade Federal de

Minas Gerais (UFMG). Contato: pablonascimento01@yahoo.com.br.  
<sup>3</sup>Vale notar que semelhante constatação é estendida às outras manifestações artísticas por Arnold Hauser, em sua História social da arte e da literatura, na qual constata uma gradativa mudança formal para o caráter mimético nas esculturas dos séculos VI e V a.C., o emprego das pinturas para a confecção de retratos, e a mudança temática dos textos para uma temática biográfica. Observa, ainda, que a decadência do caráter ritualístico trágico pode ser exemplificada no fato de que durante todo o século IV a.C., em Atenas, não houve a construção de um único templo novo (Cf. HAUSER, 2000, pp.90-101).

## REFERÊNCIAS

DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP/Odyseus, 2006.

DANTO, A. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, A. The end of art: a philosophical defense. *History and Theory*, New York, v.37, n.4, p.127-143, Dec. 1984.

DANTO, A. The transfiguration of commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, PA, v.33, n.2, p.139-148, Jun.1974.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução CABRAL, Álvaro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NIETZSCHE, F. Sócrates e a tragédia. In: *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. FERNANDES, Marcos Sinésio; SOUZA, Maria Cristina. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução GUINSBURG, J. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



# **A HISTERIA E A PERDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTEROEPILEPSIA DE FIÓDOR M. DOSTOIEVSKI**

Edson Manzan Corsi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende falar sobre o artigo de Sigmund Freud intitulado Dostoievski e o Parricídio, no intuito de defender, mediante o texto freudiano e considerações acerca da obra de Dostoievski, a perspectiva de que a epilepsia do último possuiu etiologia psíquica, e não orgânica. Para tanto, nos utilizamos de textos basilares da psicanálise, mas também da crítica literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Parricídio; Psicanálise; Epilepsia.

**ABSTRACT:** this work intends to speak about the article of Sigmund Freud titled Dostoievski and the Parricide, in the goal of defending, by means of the Freudian text and considerations about the work of Dostoievski, the perspective that the epilepsy of the last one possessed psychological etiology, and not organic. In this sense, we used basic texts of psychoanalysis, but also from literary criticism.

**KEYWORDS:** Parricide; Psychoanalysis; Epilepsy.



Na segunda metade da década de 1920, foi iniciado o lançamento mercadológico de vários volumes suplementares à edição alemã da obra de Fiódor Dostoievski, contendo esboços inacabados, trabalhos postumamente divulgados e outros tipos de material. Os editores estavam ansiosos por convencer Sigmund Freud a contribuir com um estudo que tratasse do romance *Os irmãos Karamassovi* e, também, de traços psíquicos do seu autor. Tendo sido Freud contatado por essas pessoas em 1926, o volume ao qual colaborou foi publicado em 1928: trata-se da versão original do citado romance. No volume, o ensaio psicanalítico, cujo nome é Dostoievski e o Parricídio, cumpre o papel de introdução (STRACHEY, 1996). Em seu parágrafo primeiro, a respeito da “rica personalidade” do ficcionista russo, encontram-se apontadas quatro facetas: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador. A questão do talento artístico é a tratada de forma mais sucinta, *Os irmãos Karamassovi* é, na leitura freudiana, “o mais grandioso romance jamais escrito; quanto ao episódio do Grande Inquisidor, um dos pontos culminantes da literatura mundial”. Mas, “diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (FREUD, 1996, p. 183).

O moralista traz dúvidas no que remete ao seu procedimento. O homem moral, se acometido pela tentação de realizar algo leviano em sua perspectiva, busca se livrar da tentação o mais rápido, não se permitindo chegar às vias de fato. Quem “peca” e, depois, devido ao remorso, “erige altos padrões morais, fica exposto à censura de tornar as coisas fáceis demais para si” (FREUD, 1996, p. 183). E não leva em conta a importância prática da conduta moral, da renúncia, para a manutenção da sociedade humana em geral. Ainda, o posicionamento assumido pelo prosador, de submissão à autoridade espiritual e temporal, não é,

de modo algum, considerado lucrativo. O futuro da civilização, na visão que Freud propõe, não obterá muito que agradecer. A intensidade de seu amor pelos homens, as dimensões de sua inteligência, possivelmente haveriam levado Dostoievski a tomar um caminho apostólico, porém, “parece provável que sua neurose o tenha condenado a esse fracasso” (FREUD, 1996, p. 183).

Acusá-lo de pecador (ou criminoso) seria incoerente pelos seguintes motivos: forte impulso destrutivo e um egoísmo sem limites são traços essenciais na sua constituição. Em Dostoievski, residia grande capacidade de amar e necessidade de amor. Por que se cogitaria denominá-lo criminoso? A sua maneira de narrar isola as personagens violentas de todas as outras, mostrando nele propensões similares. Além disso, certos debates de cunho biográfico indicam que não poderia ser considerado um monstro, nem um santo, entretanto (NUNES, 2004). Freud (1996, p. 184) traz solução plausível

pela compreensão de que o instinto destrutivo muito intenso de Dostoievski, que facilmente poderia tê-lo transformado num criminoso, foi, em sua vida real, dirigido principalmente contra sua própria pessoa,

expressando-se como sentimento de culpa e masoquismo. Não obstante, compareciam muitos traços sádicos em sua personalidade; irritabilidade, intolerância e amor de atormentar — incluindo nisso até as pessoas que amava — explicitados também na maneira pela qual ele trata seus leitores. Assim, no desenvolvimento do texto, procurar-se-á discorrer sobre a temática da tendência autopunitiva do escritor de *Crime e Castigo*, para daí abordar a hipótese, inserida no ensaio psicanalítico,

de que — em detrimento do desejo de se punir — aquele veio a sofrer de uma epilepsia histérica (ou histeroepilepsia).

As informações anamnésicas à volta da epilepsia de Dostoievski são precárias, não confiáveis, enquanto “nossa compreensão dos estados patológicos combinados com crises epileptiformes é imperfeita” (FREUD, 1996, p. 185). Então, existe probabilidade de que as crises vivenciadas foram sintoma da neurose do russo. Todavia, Freud não dá certeza absoluta relativa a esse ponto. Aprofundamentos envolvendo detalhes da patologia da enfermidade epiléptica não ajudariam muito, apesar de ser conveniente fazer certa distinção entre epilepsia orgânica e “epilepsia afetiva”. Resumidamente falando; a pessoa portadora da primeira possui “uma moléstia no cérebro [...] sua vida mental está sujeita a uma perturbação estranha, oriunda de fora” (FREUD, 1996, p. 187). Ao passo que no segundo caso o distúrbio é expressão da própria vida mental do sujeito. Os ataques abarcam fortes crises convulsivas, aparentemente não provocadas, mudança do caráter em agressividade e irritabilidade e diminuição contínua das faculdades mentais. Acontecem mordidas de língua, momentos de incontinência urinária, e há o risco de sérios auto-danos durante as crises, que talvez venham a se reduzir, posteriormente, a curtos períodos de *absence*, vertigens rápidas ou são trocadas por intervalos temporais nos quais a pessoa engendra coisas que não executaria conforme seu caráter é apresentado no dia-a-dia. Mas falta generalidade a esse quadro

O cientista Helmholtz é um exemplo para que não vejamos a deterioração intelectual progressiva feita regra. A epilepsia não interferiu em sua produção de alto nível (assim como na tão elaborada criação ficcional de Dostoievski, empreendida até a proximidade de sua morte, quando contava cinquenta e nove anos).

... essas crises, com todas suas variações, também ocorrem em outras pessoas que apresentam um desenvolvimento mental completo e, se algo mais, uma vida emocional excessiva, via de regra insuficientemente controlada. Não é de admirar que, nessas circunstâncias, tenha sido considerado impossível sustentar que a 'epilepsia' constitui uma entidade clínica isolada. A semelhança que encontramos nos sintomas manifestos parece exigir uma visão funcional deles. É como se houvesse sido disposto organicamente um mecanismo para a descarga instintual... (FREUD, 1996, p. 186).

O mecanismo não se afasta dos processos sexuais; na medicina antiga o coito era descrito enquanto uma pequena epilepsia: no ato sexual se configura uma adaptação e mitigação do método epilético de descarga. Este funcionamento, à disposição da neurose, consiste em liberar quantidades de excitação que não podem ser contidas psiquicamente. Por isso, se, fruto de alterações físicas do sistema nervoso, forma-se o quadro orgânico, não estamos impedidos de levar em conta que a mesma formação semiológica presente etiologia psíquica (FREUD, 1996).

Aqui, será feito determinado desvio na linha de raciocínio. Para organizar a reflexão, teceremos um pequeno esboço biográfico do romancista.

Aquele cujo lugar de artista, na opinião do fundador da psicanálise, "não se encontra muito atrás de Shakespeare" (FREUD, 1996, p. 183) nasceu a 30 de outubro de 1821, num hospital pobre de Moscou. Seu pai, Mikhail Andriéievitch Dostoievski, ali clinicava, após ter sido médico militar. Residia, com sua esposa Maria Fiódorovna Dostoievskaia e os quatro filhos (Fiódor foi o segundo mais velho), conectado ao local de serviço. Fiódor Mikhailovitch foi muito ligado à mãe, mulher terna e submissa

que sofria com a avareza, as crises de ciúme e o autoritarismo — para com ela e as crianças — do marido, capaz, paradoxalmente, de demonstrar excessos sentimentais em algumas ocasiões. Homem instruído; procurou iniciar cedo os filhos no universo da cultura: no seio desta família crescia Dostoievski, “ao abrigo de qualquer contacto com o mundo exterior, privado de amigos, de experiência, de liberdade” (Troyat *apud* Nunes, 2004, p. 27). O mais provável para Freud é que as crises já se davam nesse período de infância. O lugar delas teria sido “ocupado, de início, por sintomas mais brandos e que não assumiram forma epilética até depois da experiência dilaceradora de seu décimo oitavo ano de vida: o assassinato de seu pai” (FREUD, 1996, p. 187).

Embora apareçam divergências historiográficas em torno da *causa mortis* de Mikhail Andriéievitch (alguns defendem que foi assassinato, executado pelos camponeses da propriedade de Darovóie, outros, um ataque apoplético (FRANK, 2003), a causa mortis em si me parece não estar em jogo; interessa o fato do falecimento e sua repercussão em Dostoievski. Este, durante a infância, experienciou a melancolia, às vezes, sendo tomado por sensação de morte. Segundo seu amigo Soloviev, dizia que ia morrer, sem apontar a causa que ao fim o levaria, e logo entrava num estado análogo à morte. Antes de adormecer, em muitos episódios, deixava notas, alertando os familiares de que poderia cair num sono bastante parecido com a condição de defunto. Dessa maneira, implorava que seu sepultamento fosse adiado por cinco dias. Tais estados significavam uma identificação com uma pessoa finada, ou que se desejasse o falecer. A pessoa em questão fora o pai: os ataques histéricos eram espécie de autopunição pelo desejo de morte, resultado de ódio, da figura paterna. Ódio que permeia o relacionamento ambivalente do menino para com o

pai: o primeiro deseja tomar o lugar deste, querendo colocá-lo fora do caminho, a despeito de admirá-lo, e, em seu lugar, possuir a mãe. A criança percebe que empreendendo tal tentativa seria castigada com a castração. Nesse caminho, por temê-la, abdica de pôr em prática seu desejo. Este, permanecendo “inconsciente, constitui a base do sentimento de culpa” no que Freud denominou de “destino normal do chamado ‘complexo de Édipo’” (FREUD, 1996, p. 189).

No entanto, devido à bissexualidade (aspecto constitucional do sujeito), o menino pode seguir na direção da feminilidade e procurar obter a posição da mãe, colocando-se no lugar de objeto amado pelo pai — o amor, assim como o ódio, sofre recalçamento. Teme-se a castração, pela punição ou custo de não ser mais querido. O temor da castração, o desejo inconsciente de morte do pai, mesmo na existência de forte apego afetivo a ele, verossimilmente desenharam a etiologia da neurose do ficcionista eslavo — suas crises infantis, que consistiam em reproduzir situações análogas à morte, são passíveis de serem visualizadas na trilha de “uma identificação paterna por parte de seu ego, a qual é permitida pelo superego como punição” (FREUD, 1996, p. 190). Derivando-se do ego, o superego instaura-se separadamente e age na qualidade de representante moral, herdeiro, da influência parental; o almejo do desaparecimento do doutor Mikhail, para o infante, culminou em “sintomas precoces” de crises parecidas com a morte. E é razoável entendê-los da seguinte maneira:

para o ego, o sintoma da morte constitui uma satisfação, em fantasia, do desejo masculino e, ao mesmo tempo, uma satisfação masoquista; para o superego, trata-se de uma satisfação punitiva, isto é, uma satisfação sádica. Ambos, o ego e o superego, levam avante o papel de pai (FREUD, 1996, p. 191).

Quando Dostoievski contava dezoito anos de idade, o já apresentado desejo foi confirmado na realidade — a epilepsia veio a comparecer ainda significando a identificação com quem ele quis perder, sendo medida autopunitiva pelo mesmo ter almejado, inconscientemente, o acontecimento. Os ataques se tornaram terríveis; e assim haveria sido o assustador acabar-se do homem que o criou<sup>2</sup>.

Na Introdução Geral da Obra Completa (edição brasileira) do autor em questão, Natália Nunes (2004) molda uma conjectura muito interessante acerca do que se deu com Dostoievski frente ao óbito materno, processo que também teria se desenrolado pela conversão de fatores psíquicos para determinado quadro de abalo orgânico: ele somava, na ocasião, dezesseis anos, quando Maria Fiódorovna sucumbiu, tuberculosa e, pelo que parece, desgostosa da vida. Era vinte e sete de fevereiro de 1837, sendo que, na primavera subsequente, o adolescente e futuro escritor apresentou uma afecção na garganta: afonia, deixando-o com vestígios — a voz velada e acentuada rouquidão — por toda a vida.

O autoritarismo do doutor Mikhail desempenhou considerável papel; atormentava a mulher com sua avareza e crises de ciúmes injustificados. O desgosto de Maria Fiódorovna, que estaria vinculado, no olhar de Nunes, às constantes turbulências no relacionamento conjugal, deixou triste impressão no rapaz Fiódor Mikhailovitch; “em criança teria assistido às cenas do despotismo paterno, teria visto por várias vezes sua terna e submissa mãe chorar” (NUNES, 2004, p. 28). Talvez ele sentisse ímpetos de acusar o *pater familias* visto enquanto carrasco. Este, soberanamente posicionado, exigia e extraía dos filhos obediência completa — era odiado intensa e amedrontadamente,

mas muito amado. Como Dostoievski, submerso em tantas e tamanhas contradições afetivas, “não podia falar e gritar... a voz extinguiu-se-lhe” (NUNES, 2004, p. 28).

Essa possibilidade exposta no texto introdutório da mencionada Obra Completa afigura-se plausível. Pois, na Comunicação Preliminar dos *Estudos Sobre a Histeria*, o termo reação é compreendido envolvendo toda a classe de atos voluntários e involuntários — “das lágrimas aos atos de vingança — nos quais, como a experiência nos mostra, os afetos são descarregados” (BREUER & FREUD, 1996, p. 44). A utilização cotidiana da linguagem o demonstra, por exemplo, nas expressões “desabafar pelo pranto”, “desabafar através de um acesso de cólera” ou “esvair-se em cólera”. Porém, o afeto fica conectado à lembrança se em alguma situação na qual o sujeito se sentiu atacado, acuado, não surgiu, de seu lado, reação “adequada” — no caso, alguma espécie de vingança, de revidação. A linguagem também reconhece, “em suas conseqüências mentais e físicas”, o silêncio a respeito da ofensa sofrida: “uma mortificação”, um “fazer adoecer”. Desse modo, no falar estaria a ação “adequada”: podendo ser um lamento ou enunciação de um segredo, uma confissão. Contudo, se não comparece reação em palavras, ações, ou, até mesmo, por via de lágrimas, a “lembrança do fato preserva sua tonalidade afetiva do início” (BREUER & FREUD, 1996, p. 44).

Pensamos que o passado com Dostoievski, realmente, deve-se a ele não ter declarado seu ódio. Parece que houve a passagem para inervações somáticas da carga afetiva recalcada advinda de um protesto sufocado. As palavras, com todo seu conteúdo sentimental, não foram trazidas a lume. O corpo se tornou retrato não-falado, lugar de dolorosa (e, também, prazerosa) expressão simbólica do não-dito.

E é na Comunicação Preliminar que Josef Breuer e Freud, contando dos sintomas onde puderam fazer rastreamento até atingirem seus fatores desencadeantes, colocam, no conjunto desses sintomas, nevralgias, anestésias “de naturezas muito diversas”, paralisias, contraturas e, ainda, convulsões epileptoides, antes consideradas epilepsia “verdadeira” — ou de origem orgânica.

“Sim, por esse momento daria eu toda vida”. Exclama o príncipe Míchkin, protagonista do clássico de Dostoievski *O Idiota*, ao refletir quanto a um ataque. “Pensava, entre outras coisas, em que em seu estado epilético havia um grau, quase imediatamente antes do ataque”, no qual, em termos de configuração sintomática: “de repente, em meio da tristeza, da bruma, da opressão espiritual [...] todas as suas dúvidas, toda a sua inquietação pareciam amansar-se de repente, sumir-se numa altíssima serenidade, repleta de júbilo...” (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 329). Míchkin é um personagem passível de posar na galeria das criaturas dostoievskianas mais ambíguas, estranhas, místicas. É bem marcante, e, para que carregasse grande grau de realismo, foi construído a partir de experiências próprias de Dostoievski, como a da epilepsia (NUNES, 2004). Será que, nesse caso, o júbilo atribuído por Míchkin a certo momento do ataque parte, à maneira de outras passagens do livro, de sensação experimentada pelo artista russo?

No cume da crise, segundo Freud, experimenta-se um momento de extrema felicidade. Quem sabe, observando a situação de Fiódor Mikhailovitch, seja “um registro do triunfo e do sentimento de liberação experimentados ao escutar as notícias da morte, seguidos imediatamente por uma punição ainda mais cruel” (FREUD, 1996, p. 191). Na cerimônia da

refeição totêmica, Freud imagina essa alternância de triunfo e pesar, “de alegria festiva e de luto”, tomando os irmãos parricidas da horda primeva. Em Luto e Melancolia, está proposto que no momento maníaco (da psicose maníaco-depressiva) o ego supera a perda do objeto — o sujeito demonstra sua libertação de um objeto causador de sofrimento, “procurando, como um homem vorazmente faminto, novas catexias objetais” (FREUD, 1996, p. 60). O momento melancólico dá-se no comparecimento da culpa pelo desejo de desaparecimento do objeto perdido; o momento maníaco é deixado para que aporte cruel castigo. Castigo que atuou epilepticamente no corpo do mago das letras eslavas.

O fundamental escritor e crítico literário russo Vladimir Nabokov (2014), na coletânea *Lições de literarura russa*, e no capítulo desta dedicado ao estudo e comentário do conjunto da obra de Dostoievski, apresenta que um artista, ao iniciar uma obra, compromete-se com a busca de resolução de determinada questão artística formulada por ele próprio. Depois da seleção dos personagens, temporalidade e localidades, são determinadas as circunstâncias específicas que permitirão o natural desenvolvimento dos fatos que se almeja apresentar; daí, não deve haver violência da parte do autor para chegar ao desenlace da(s) narrativa(s) por meio das combinações e intercâmbios lógicos e espontâneos das forças postas em movimento e relação. O mundo que o artista engendra para tal escopo pode ser até mesmo irreal; como, “por exemplo, o mundo de Kafka ou de Gógol —, mas há uma exigência absoluta que temos o direito de fazer: esse mundo, pelo tempo que durar, deve ser plausível para o leitor ou espectador” (NABOKOV, 2014, p. 151). O que tange a exigência aristotélica de verossimilhança. Nessa via, acrescenta o prosador e crítico russo:

Assim, não é em nada essencial que Shakespeare apresente em *Hamlet* o fantasma do pai do personagem principal. Caso concordemos com aqueles críticos que dizem que os contemporâneos de Shakespeare acreditavam na realidade dos fantasmas, justificando desse modo que o autor os incluísse em suas peças como realidades, ou caso presumamos que tais fantasmas são meros objetos cênicos, não importa: a partir do momento que o fantasma do rei assassinado entra na peça, nós o aceitamos e não duvidamos de que Shakespeare tinha o direito de fazê-lo. Com efeito, a verdadeira medida do gênio está no fato de que o mundo por ele criado é realmente seu, não existia antes (pelo menos na literatura) e, coisa ainda mais importante, foi construído de forma plausível. Desejo considerar o mundo de Dostoiévski dessa perspectiva (NABOKOV, 2014, p. 151).

No caminho de realizar crítica a uma obra de arte, dever-se-ia sempre supor que a arte constitui certo “jogo divino”. E o âmbito divino, como o lúdico, é de suma importância. Ele advém mediante o elemento que o homem toca, aproximando-se de Deus, conforme se torna um verdadeiro criador por própria conta e risco. Também, trata-se de um jogo, na medida em que só continua a ser arte se nos lembrar da invenção, do aspecto ficcional dos eventos apresentados.

O crítico ainda lembra seus leitores do seguinte fato: se um artista se lança na averiguação e descrição dos matizes da alma de personagens, nosso interesse cresce em proporção à competência pela qual o artista apresenta com precisão seu caminho, tornando-se nosso guia nos meandros sombrios da psique, caso tais reações da alma ficcional sejam de uma variedade por nós perfilhada, vivenciada,

reconhecida. Nesse aspecto, Nabokov recorta a obra de Dostoievski e traz uma lista comentada, relacionando seus personagens com “categorias de doença mental de que são acometidos” (NABOKOV, 2014, p. 153). Então, no que diz respeito a nosso trabalho, o terreno da epilepsia, vemos o crítico expor o seguinte: os quatro casos de epilepsia ao longo da obra são: Míchkin, em *O idiota*, Smierdiákov, em *Os irmãos Karamázov*, Kirílov, em *Os demônios* e, em *Humilhados e ofendidos*, Nelli.

1. Míchkin é o caso clássico. Ele tem freqüentes surtos de êxtase, a tendência ao misticismo emocional, um extraordinário poder de empatia que lhe permite adivinhar os sentimentos dos outros. Exibe uma atenção meticulosa aos detalhes, em especial com respeito à caligrafia. Na infância, tinha convulsões frequentes e fora caracterizado pelos médicos como um irremediável “idiota”.

2. Smierdiákov é o filho bastardo do velho Karamázov com uma mulher imbecil. Quando criança, Smierdiákov demonstrou grande crueldade, gostando de enforcar gatos e enterrá-los em cerimônias profanas. Na juventude, desenvolveu um senso exagerado de autoestima, beirando às vezes a magalomania, tinha convulsões frequentes etc. (NABOKOV, 2014, p. 153).

No romance *Os demônios*, Kirílov é o bode expiatório. Epilético incipiente; digno, gentil, consciencioso — e de personalidade epileptoide. No sentido de Míchkin, às vezes descreve de forma premonitória o ataque, destacando impressões ou sintomas. Seu caso é “complicado” (palavra de Nabokov), pela tendência suicida. Já o vaso de Nelli não é relevante e não acrescenta algo aos outros três no que diz respeito à sintomática epileptoide. Assim, o que almejamos

observar sobre a crítica de Nabokov, é que ele separa esses casos dos demais personagens que apresentariam histeria ao invés de epilepsia. Porém, não é o caso da proposta de nosso trabalho, como já exposto; trata-se de discutir-se a histeroepilepsia na biografia e na feitura de personagens na obra de Dostoievski, ao passo em que é plausível encontrar coincidências e comparações frutíferas para o entendimento da mencionada enfermidade conforme ela se mostra, desvela-se, entre a vida e a obra desse grande escritor, para que ela possa ser melhor entendida em termos clínicos, de observação diagnóstica, por exemplo, tendo em conta sua configuração sintomática e etiológica e, ao mesmo tempo, em termos estéticos: personagens formados de modo a trazer a carga sintomática de seu autor, no que este possa trazer de percepção consciente e projeção inconsciente de sua constelação anímica — que fala, expressa-se, mediante seus sinyomas físico-emocionais e as veredas artísticas que se imiscuem entre conteúdo, forma estilística e formação de caracteres ao longo de sua obra labiríntica; polifônica entre conteúdos, gêneros de escrita e, até mesmo, polifonia de vozes sociais, como destaca e articula o estudo de Mikhail Bakhtin — sobre o qual, em todo caso, não nos cabe neste trabalho fazer exposição conceitual.

Lembrando, então, do período siberiano, no qual Dostoievski esteve detido quatro anos na prisão e serviu, posteriormente, durante cinco anos, como soldado raso devido a seu envolvimento num grupo revolucionário que pretendia derrubar o czar Nicolau I: se fosse provado que ele se libertou, nesses anos, das crises, “isso simplesmente daria substância à opinião de que elas eram sua punição” (FREUD, 1996, p. 191). Poder-se-ia, com mais elevado grau de segurança, colocar que a punição histeroepilética foi substituída pela punição judicial.

## NOTAS

<sup>1</sup>Psicanalista, doutorando em psicanálise e tradução pela UFSC, mestre em Estudos Literários pela UFG, especialista em Filosofia Política e graduado em Psicologia pela PUC-GO. Exerce, em Goiânia, a clínica psicanalítica, em consultório particular.

<sup>2</sup>É possível que o doutor Mikhail tenha sido brutalmente assassinado pelos mujiques de sua propriedade.

## REFERÊNCIAS

BREUER & FREUD. Comunicação Preliminar: *Estudos Sobre a Histeria*. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. II. Rio de Janeiro, 1996, Imago.

FRANK, J. Dostoievski: as Sementes da Revolta — 1821 a 1849. São Paulo, 2003, Edusp.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV, pp. 249-263. Rio de Janeiro, 1996, Imago.

FREUD, S. Dostoievski e o Parricídio. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. XXI, pp. 183-198. Rio de Janeiro, 1996, Imago.

NABOKOV, V. Fiódor Dostoiévski. In: *Lições de literatura russa*. São Paulo, Três Letras, 2014.

NUNES, N. Introdução Geral. In: *Fiódor M. Dostoievski: Obra Completa*. Vol. I, pp. 24-122. Rio de Janeiro, 2004, Nova Aguilar.

NUNES, N. Nota Preliminar. In: *Fiódor M. Dostoievski: Obra Completa*. Vol. III, pp. 131-132. Rio de Janeiro, 2004, Nova Aguilar.

STRACHEY, J. Nota do Editor Inglês. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. XXI, pp. 181-182. Rio de Janeiro, 1996, Imago.



# **ESTÉTICA DA LIBERDADE EM IONESCO**

João Ricardo Moderno<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, defendemos em linhas gerais o valor universal da defesa da liberdade e do humanismo presentes nos diversos textos e entrevistas de Ionesco, enfatizando que a estética de seu “teatro do absurdo” procura antepor às forças centrífugas das manifestações políticas totalitárias o emprego artístico da imaginação criadora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ionesco; Liberdade; Imaginação Criadora.

**ABSTRACT:** In this paper, we defend in general terms the universal value of the defense of freedom and humanism present in various theoretical texts and interviews of Ionesco, emphasizing that the aesthetics of his “Theater of the Absurd” aims to put in front of the centrifugal forces of totalitarian political demonstrations the artistic use of creative imagination.

**KEYWORDS:** Ionesco; Freedom; Creative Imagination.



Aristóteles dizia que a filosofia nasce do assombro do viver. Viver do assombro é tarefa do filósofo. Nesse sentido, Eugène Ionesco foi um filósofo no mais amplo sentido. Um filósofo do assombro da criação, da imaginação criadora. Segundo ele, “o erro de André Breton talvez tenha sido de se levar muito a sério demais. É preciso se levar um pouco a sério, senão é a inconsistência. Mas se se leva a sério em excesso, não há mais liberdade, é a prisão, a asfixia. Não se é verdadeiramente mais “livre em seus movimentos”. Não se mexe mais, se é tomado, colado às coisas, não se tem mais a distância necessária para ver. É preciso ser sério pela metade” (IONESCO, 2007) Ionesco, assim, criou uma das mais sérias obras do teatro contemporâneo. Ao invés de ficar colado às coisas, transformou-as em coisas artísticas. Teatro é uma reinvenção das coisas do mundo empírico em uma expressão que as apresenta como coisas do mundo artístico, ressemantizando-as, e tornando-as paradoxal, simultânea e contraditoriamente pertencentes ao mundo real e ao heteromundo da imaginação criadora. Em 1978, Ionesco concede entrevista à TV FR3, publicada na Revista *Tel Quel*, que “Eu não sei quem sou. Eu não sei o que faço aqui. Eu não sei nem de onde vim, nem para onde eu vou” (IONESCO, 1979, p.7). Esse o grande Ionesco. Um dos maiores gênios do teatro, da arte, da cultura e do pensamento crítico, membro da Academia Francesa, não há ninguém que possa querer ensinar a Ionesco o que é cultura e o que é criação, e muito menos os que nunca criaram nada.

O teatro não é filosofia. Afirmo Ionesco que

o teatro não deve ser filosófico, mas como toda poesia é filosofia, o teatro o é certamente de uma maneira indireta. Não é filosófico tomar consciência de estar face ao mundo

e de se perguntar ‘o que é que é isso’? Tudo é filosofia em um certo sentido, ou tudo procede da filosofia. O teatro procede também dessa interrogação. Ele deve mesmo dela proceder sob pena de ser insuficiente, insignificante. Somente, ainda uma vez, digamos filosofia e não doutrina ideológica, filosofia e não ideologia. A arte é filosófica na medida em que a filosofia é exploração, problema, questão, atitude. Eu chamo ideologia um sistema fechado dando explicações clichêristas (BONNEFOY, 1966, p.145).

Ionesco, por entre seus diversos textos teóricos, entrevistas teóricas, condena os totalitarismos comunista e nazista, além do incipiente totalitarismo islâmico dos anos 1960 e 1970, pela total catástrofe humana, econômica, política, científica e artística. Ionesco jamais transigiu com a destruição da liberdade. Crítico feroz do aborto, da eutanásia, do racismo e de todas as formas de barbárie e de tirania, Ionesco cita o caso de um professor aleijado de uma universidade alemã (IONESCO, 1977, p.18): “Nascido durante o nazismo, sua mãe o escondeu porque os médicos, geneticistas, biólogos nazistas, assim como os sociólogos, não aceitavam que ele vivesse. Toda vida deve ser salva, toda vida é fonte de sofrimento, mas também de alegria e de contemplação. Mas tudo isso, eutanásia exercida sobre os velhos, enfermos ou aleijados, o aborto, tudo isso faz parte de um conjunto: desprezo da vida, desprezo do espírito, desprezo do homem, desprezo da metafísica, desprezo da vida pessoal; a sociedade antes de tudo, a saúde da nação, da raça, tudo isso faz parte da ‘moral’ totalitária. [...] Que pena, o humanismo se vai em pedaços”, lamenta o dramaturgo. Segundo Ionesco, o humanismo tornou-se tão ridículo quanto na época do nazismo, destruidor do humanismo. Diz ele: “Acho que Hitler ganhou. Eu creio que a imensa crueldade nazista nada mais era que o signo precursor do ódio e

da raiva de destruição que ganha toda a humanidade, começando hoje pelo burguês de esquerda, mas que são bem os filhos dos burgueses nazistas e fascistas dos anos 30 a 40”, protesta Ionesco com tristeza (Idem, *ibidem*, p. 44). Aqui ele adverte o início de uma nova regressão à barbárie, como se o Ocidente não tivesse aprendido a lição da catástrofe. Vale lembrar que Ionesco sempre foi um defensor apaixonado do Estado de Israel, um amoroso dos judeus sempre perseguidos e ameaçados de extermínio e genocídio. Palavra de “cristão, mal cristão, mas cristão”, como disse.

Condenando a posição da Igreja Católica em ser refém voluntária da História, confundindo-se com a História, o que acabou levando-a a ser aceita e infiltrada pelo marxismo, pelo comunismo, Ionesco, o mal cristão, se dá ao luxo de ensinar cristianismo ao Padre Lendger, que o entrevistara. Confessa ao padre que a Igreja abandonou a linguagem sagrada, adotando a linguagem do século, mundana. A Igreja Católica teria renunciado, capitulado, perante a História. Ao final da entrevista de 1975, o Padre Lendger pergunta a Ionesco o que ele teria a dizer a um padre como ele. A resposta é fantástica: “Eu diria a ele: por que veio em minha casa em trajes civis? [...] Coloque uma batina. O que é essa gravata? O senhor de gravata fica como todo mundo. Eu preciso de ver alguém que está fora do mundo, no mundo mas ao mesmo tempo fora do mundo” (Idem, *ibidem*, p.248). A defesa do sagrado no pensamento de Ionesco é de uma veracidade e uma autenticidade impressionantes.

O pensamento de Ionesco possui variações centrípetas a partir da liberdade, conduzindo ao pensamento filosófico estético, político, religioso, ético, econômico, social, militar, etc. Todas as forças centrífugas dos totalitarismos são abominadas e duramente criticadas. O eu criador de Ionesco é centro das suas reflexões, quando ele procura dramática,

exasperada e obsessivamente inventar um novo mundo a partir do existente e fundado na sua mais íntima e profunda imaginação criadora. Até mesmo as ironias da falsa e leviana “crítica literária”, não certamente a alta crítica, que ele estimava vivamente, mas a crítica superficial voltada para elementos para lá de secundários, como se toda a obra de Ionesco fosse somente redação de confissões pessoais. Assim, diz ele,

todo mundo é somente porteiro, pessoas mundanas, isto é, porteiros a um grau superior [...] Toda história literária tal como se pratica é uma história de porteiros. O que diz um camarada, os jornalistas, os leitores, não o compreendem como um artista, como um sacerdote, como um médico, como um psicólogo o entendem. Eles não vêem o que significam essas confissões, o que significa a verdade mais profunda, a mais universal, de uma confissão particular. O que os interessa não é a verdade universal, mas a confissão pessoal, isto é, o buraco da fechadura. O que interessa às pessoas não é o que pode aí ter de universal ou de geral na obra particular de um escritor, mas de conhecer suas historinhas. Ainda de novo, isso é o que não é a obra. As origens são interessantes em estudar, a obra o é muito mais. A obra é mais que suas causas, ultrapassa suas causas (BONNEFOY, 1966, p.67).

Com efeito, Ionesco consagra-se como um dos maiores teóricos da estética contemporânea, seja utilizando uma linguagem mais formal em artigos densos, seja mais informal, como nos artigos para jornais e revistas, nas entrevistas, notas, panfletos, polêmicas e memórias artísticas.

Ao lado de Samuel Beckett, Ionesco forma a mais importante dupla do chamado “teatro do absurdo”. Ionesco por inúmeras

vezes tece elogios críticos a Beckett, afirmando, por exemplo, e contrariamente a Sartre, por quem nutria desprezo pela filosofia, pelo teatro e pelas posições políticas, que

Beckett não corre atrás da História, ele flutua. Ele exprime verdades, angústias e obsessões fundamentais que se encontram expressas todos os três ou quatro séculos. Beckett só é exclusivamente em seus livros ou em seu teatro. Um dia eu disse que ele era contemporâneo do Rei Salomão ou de Jó. É o autor de língua francesa de hoje que me parece o mais importante. Ele, Beckett, resiste à corrente da história (IONESCO, 1977, p.102).

A imaginação criadora em Beckett e Ionesco são assessoradas pela angústia vital, pela obsessão criadora, pela revolta da desrazão em meio a um mundo profundamente irracional. Para Ionesco, “a obra de Beckett é um apelo permanente a Deus, é exatamente um S.O.S.” (Idem, ibidem, p.243).

Liberal em todos sentidos, Ionesco escreveu belas páginas sobre o Estado opressor, repressor e tirânico, inimigo da arte porque inimigo da liberdade. Assim, diz ele que não cabe ao Estado se substituir aos artistas e jornalistas.

A liberdade, afirma Ionesco, pela qual se tinha pretendido combater, foi abolida. A fraternidade ou o amor tornaram-se coisas desprezíveis e ridículas, ou ‘sentimentalismo burguês’. Em nome de uma mítica revolução, pretensamente proletária, somente os dirigentes têm o poder e a palavra. ‘Não há mais críticas a fazer em nosso país, me dizia certa vez em uma reunião internacional, o Ministro da Cultura da União Soviética. Marx chegou, a revolução foi feita, os que são contra nós são contra a sociedade’(Idem, ibidem, p.135).

Em Ionesco, os inimigos da liberdade de expressão artística são os inimigos da liberdade econômica, política, jornalística, científica, filosófica, religiosa e cultural em geral. O Estado não tem alma, escreveu Edith Stein, e exatamente por isso Ionesco afirma que cultura não é um assunto do Estado, mas dos artistas, dos criadores. O totalitarismo quer fazer do Estado uma obra de arte viva, um ser, ontologicamente qualificado, e para isso é preciso praticar o genocídio, ou mais recentemente, assassinatos seletivos, direcionados simbolicamente. O totalitarismo quer reinventar a natureza humana, mas preservando a dominação feroz dos líderes sobre as massas oprimidas.

A dominação e o autoritarismo sobre os artistas pela Unesco são examinados criticamente por Ionesco ao citar que

Simone Weil pensava que a cultura 'é um instrumento manipulado por professores para fabricar professores que por sua vez fabricarão professores'. A cultura parece em nossos dias ser um instrumento manipulado por funcionários públicos para fabricar funcionários públicos que fabricarão funcionários públicos. Isto significa, na realidade, assim como pensava verdadeiramente Simone Weil, o contrário da cultura. [...] Ninguém parecia querer compreender que a verdadeira cultura viva é criação, ruptura, mudança, evolução e mesmo revolução. Do Ocidente ao Oriente, do sul ao norte, oficialmente a cultura parece ser de todo modo o pão cotidiano dos burocratas, o monopólio e o cassete dos políticos autoritários. [...] E quem são as pessoas levadas a pensar as políticas culturais e em aplicá-las? Os políticos, claro, e os burocratas. Eles consideram os artistas como menores incapazes, e que de qualquer jeito eles devem ser pelo menos vigiados (Idem, *ibidem*, p.141).

Desde Platão, que expulsara os poetas da República, até hoje, os artistas são um estorvo para o Estado que não sabe exatamente como lidar com eles. Principalmente, para o Estado totalitário, por muitos especialistas um platonismo redivivo.

Defensor da vanguarda artística como liberdade, Ionesco descreve um encontro da Unesco sobre teatro em 1958 com a participação do bloco soviético, e percebendo a semelhança autoritária entre os representantes oficiais ocidentais e orientais. Segundo ele,

os russos que, até aqui haviam deixado falar os satélites, foram convidados pela presidente a responder aos últimos. Depois disso, a sessão foi interrompida. Os soviéticos só falavam besteiras. Assim, eles declararam que em seu país o teatro não estava em crise pois havia não sei quantas centenas de teatros na Rússia, outras centenas ou milhares de refeitórios para os atores, centenas e mesmo milhares peças de teatro que eram publicadas ou encenadas cada ano: o que quer dizer que a quantidade tornava-se qualidade, dezenas de milhares de abobrinhas se transformavam de repente em obras-primas. Depois eles começaram a me atacar pessoalmente, recusando o debate essencial. Os delegados russos afirmaram que, sem dúvida, eu era um doente, e que eles haviam construído e instalado hospitais psiquiátricos para os escritores antissociais. Os russos, exatamente eles, podiam me curar, e podiam curar igualmente todos os autores malsãos, excêntricos, rebeldes. Foi a primeira vez que ouvi falar de hospitais psiquiátricos soviéticos para artistas e intelectuais. Imaginem vocês, isso já existia, mas eu só acreditava pela metade. Eu achava que isso era um modo de dizer, uma brincadeira. Desde então nós sabemos que isso existe. [...] O mais desagradável, é que o diretor geral da Unesco parecia querer fazer a balança tender para o lado soviético. Eu havia

constatado na Unesco uma certa tentativa de infiltração de comunistas e simpatizantes (Idem, ibidem, p.147-150).

Esse depoimento estarrecedor de Ionesco revela fidedignamente o ambiente político da guerra fria. A barbárie totalitária na sua face mais brutal e cruel com os artistas, remetendo ao conceito ionesquiano de Estados concentracionários, isto é, que são campos de concentração, como foram a União Soviética, a China, Cambodja, Albânia e diversos outros, e hoje Cuba, Coréia do Norte, entre outros assemelhados. A usurpação do Estado e organismos internacionais dos direitos dos artistas é uma manifestação contrária à verdadeira cultura. Os tiranos tornam-se críticos de arte e artistas simultaneamente, ditando o que tem valor ou não, o que é decadente, degradante e indefensável. Com efeito, para Ionesco, “toda a cultura foi feita por inimigos da cultura. Toda a história é um combate contra a história, e isso é seu paradoxo e sua verdade” (Idem, ibidem, p.159). Ionesco considera o liberalismo a mais elevada forma de organização política, econômica, cultural e social, pois permite a crítica e a oposição. Segundo ele, somente o Estado totalitário impõe valores culturais, enquanto o Estado liberal aceita tudo. Nada mais reacionário e atrasado que os totalitarismos soviético, cubano, chinês, nazista, islâmico e outros, conforme Ionesco. E é exatamente uma “burguesia” assassina que forma a classe dirigente dos Estados totalitários.

Se filosofia não é ideologia, arte e literatura muito menos. Indagado sobre a função da literatura, Ionesco esclarece o seguinte:

Eu creio que não há nada mais interessante que inventar histórias, e contá-las. Não há coisa ao mesmo tempo mais prazerosa e mais importante na vida. Contudo, se insere na literatura todo tipo de coisas, a preocupação ideológica, a propaganda, etc. É o desinteresse da literatura que é

interessante. [...] Os autores escritores fazem propaganda, fazem ideologia, mas os grandes autores são aqueles que, apesar deles, fizeram outra coisa que propaganda, e outra coisa que ideologia (Idem, 1979, p.9-10).

Ao tornarem a literatura uma atividade heterotélica, os autores se desviam da máxima de Kant segundo a qual a arte é uma atividade sem fim determinado. Regra geral, os artistas engajados ideologicamente são presas fáceis da instrumentalização da obra de arte como propaganda político-ideológica. A arte perde o seu caráter enigmático, como já denunciara Theodor Adorno.

Desde Kant a arte é definida como um prazer desinteressado, e uma finalidade sem fim *determinado*, como bem assinalou o filósofo francês Victor Basch, judeu da Resistência, nome de sala no Departamento de Filosofia da Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne, e nome de uma agradável praça em Paris. Desse modo, Ionesco permanece convicto do caráter desinteressado da arte, e resiste criticamente ao assédio dos políticos: “E eu me dou conta que, por exemplo, eu fui muito ingênuo em lutar tenazmente em querer provar que há atividades desinteressadas, enquanto que sabe disso todo mundo que já jogou futebol, cartas, xadrez, jogo do ganso, etc. Somente os políticos não querem que a atividade teatral seja desinteressada e gratuita, eles detestam que ela seja livre, e que ela lhes escape” (Idem, 1966, p.11). A autonomia da obra de arte explicitamente nomeada desde Alexander G. Baumgarten, pai da estética como tal no século XVIII alemão, passando por Kant, Schiller, Diderot, e os românticos alemães até Theodor Adorno no

século XX, é uma reivindicação histórica dos defensores da liberdade de criação e expressão. A identidade entre a arte e o jogo é uma das mais intrigantes manifestações do enigma da criação. A não identidade entre as duas atividades é uma sutil diferença no campo da cultura.

O enigma da obra de arte é a *conditio sine qua non* de uma criação artística livre, fora isso é propaganda, ou mais ou menos propaganda. Vale dizer que essa é uma tendência ou uma invariante do pensamento totalitário, pois o pensamento liberal na arte contemporânea criou todas variações da Arte Moderna e pós-moderna, termo este cunhado pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa em 1951 aproximadamente, para designar avanços na Arte Moderna, inclusive por artistas brasileiros, como Abraham Palatnik, de quem fui amigo. Aliás, Mario Pedrosa, da velha esquerda, também meu amigo ao final da vida, me confessava em entrevista — a última — a incompatibilidade do marxismo com a arte livre, de vanguarda. Diga-se de passagem, que quase toda a grande crítica de arte brasileira do século XX foi da esquerda marxista, e jamais souberam como resolver a conciliação entre a liberdade da arte que defendiam com ardor e paixão, e o sistema totalitário comunista que defendiam com o mesmo ardor e paixão, e que negava a liberdade da arte. Pode-se dizer o mesmo de diversos artistas. E até hoje.

Com efeito, para Ionesco arte é enigma, como em Theodor Adorno. Embora ele mesmo ache que Beckett o superou no enigma da obra de arte, e que ele deveria ter permanecido mais dentro do incompreensível, do inextricável. Isso é a metafísica da arte. A física da arte é o veículo empírico que precisa conduzir o receptor

da obra para a metafísica da arte, a única que faz sentido ao romper com o sentido prosaico do mundo.

Desapontado com Sartre, Foucault e vários outros intelectuais franceses que sempre silenciaram sobre o genocídio praticado pelos comunistas e totalitaristas em geral — vale lembrar que Michel Foucault apoiou desde sempre o totalitarismo islâmico a partir de Paris, onde frequentava a casa do grande amigo Aiatolá Khomeini, liderando um curso sobre Heidegger, e tendo como ouvinte o também grande antisemita Mahmoud Ahmadinejad, e em louvor à Revolução Islâmica até a morte, inclusive escrevendo como correspondente em Teerã para o jornal *Corriere della Sera*, apoiando as atrocidades do regime bárbaro —, Ionesco desabafou em 1978:

Nós não podemos confiar na *intelligèntzia*. A *intelligèntzia* é muito sensível aos retrocessos irracionais e à força política. Essa é a razão pela qual é muito difícil de confiar nos intelectuais, naqueles chamados “intelectuais”, porque longe de serem mestres do pensamento, eles são intermediários dos escritórios de propaganda, sobretudo dos governos comunistas, eles são os intermediários entre o público e as indústrias de propaganda (Idem, 1979, p.28).

Com efeito, Michel Foucault começa a desabar com as publicações críticas sobre a sua obra jornalística, inclusive por parte de filósofos iranianos independentes e, claro, morando no exterior.

Ionesco sempre discutiu criticamente as relações entre a cultura e a política, nas quais ele desvela como a primeira é sempre perdedora. Desta feita,

a cultura é indissociável da política. A cultura e a política são a nossa vida. De fato, as artes, a filosofia e a metafísica, a religião ou outras formas de vida espiritual e as ciências constituem a cultura. [...] Mas se a política é a organização de toda sociedade possível, ela tornou-se anarquicamente organização pela organização, que dizer, de fato desorganização do complexo cultural em detrimento da metafísica, diretora da arte, da espiritualidade e mesmo da ciência. Desenvolvendo-se, portanto, pisando nas outras atividades humanas, ela tornou a humanidade louca. A política não é mais que um combate maluco pelo poder, mobilizando e monopolizando todas as energias do homem moderno. Na realidade, não há mais ideologia, nem filosofia, nem arte, nem mesmo a ciência nos países totalitários escapa da política. O saber e a criação estão subordinados à política (Idem, 1979, p.49).

Para Ionesco a política é a morte, pois ela matou a filosofia da qual pretendia ser herdeira, e com isso sacrificou todas as relações verdadeiras que poderiam, e deveriam, haver entre as ideias filosóficas e a sua aplicabilidade prática nas sociedades. Com isso, o divórcio tornou a política uma atividade autotélica, voltada para os seus próprios fins particulares, deixando de ser um meio para o desenvolvimento. A política termina por ser um fim em si mesma. Inimiga da cultura, a política vê-se a cada dia inimiga de mais e mais atividades humanas, como as empresariais e econômicas, científicas, filosóficas, esportivas, religiosas e outras, em maior ou menor grau. Repensar o sentido da política, eis uma urgente tarefa crítica. Até para que ela mesma não morra, após ter matado todas as outras atividades. Salvar a cultura é uma tarefa *a priori*, dado que

a cultura é a expressão de nossa continuidade e nossa identidade multissecular através do tempo, do espaço,

e das sociedades universais, e eu diria que a forma mais alta da preocupação humana é a arte, que parte do social rumo a um ponto de encontro extrassocial e suprassocial que reúne todos os homens: a diversidade indispensável à unidade de nosso espírito, à solidariedade além do tempo e do espaço. [...] A cultura é o desabrochar do indivíduo. [...] A personalidade individual, em seu desenvolvimento pleno, pode parecer ser contra os outros, mas de fato ela é a favor dos outros. É o indivíduo que é portador de valores, é o criador original que permite a renovação da sociedade nessa síntese de coletivo e individual (Idem, 1979, p.52).

A alma mesma da cultura é a obra de arte. E o que é arte? Entre inúmeras definições do que é ou não é arte, Ionesco explicita uma delas:

Nenhuma definição da arte é satisfatória. Os defeitos de uma obra reaparecem quando a análise leva em conta uma heterogeneidade que dissolve a obra, quando ela contém contradições que se neutralizam ao invés de se oporem de uma maneira criativa, viva. Uma obra é ruim quando ela não é ela mesma, quando ela não permite a constatação da existência de alguma coisa como um ser único [...] Portanto, a obra é organizada, eu quero dizer que ela é um organismo. É nisso que uma obra é verdadeira, e a arte confunde com a verdade. Essa verdade, evidentemente, é subjetiva, e é essa verdade subjetiva que é a única verdade do artista. Uma subjetividade tão total, tão profunda, que ela termina por alcançar a objetividade: o artista deve ser objetivo ou verdadeiro na sua subjetividade. A obra é a expressão de uma visão, esta visão toma corpo, isto é, é organizada, ainda uma vez ela é um organismo vivo contendo nela mesma todos os antagonismos que devem constituí-la mas não a destruir. Mais as oposições, as linhas de força e as paixões

são complexas e numerosas, mais a obra é importante, e pois que a obra é como um organismo vivo, como um ser, é nisso que ela é ao mesmo tempo invenção e descoberta, imaginária e real, útil e inútil, necessária e supérflua, objetiva e subjetiva, literatura e verdade. Ela procede de um jogo que não é uma mentira. Claro, pode-se rejeitar essa obra, pode-se julgá-la nefasta, como se pode condenar e matar alguém. [...] A obra é um ser autônomo. Criticar é discernir. Discernir, ou ver, é distinguir (Idem, 1966, p.32-33).

Com efeito, a obra de arte conclusa e exitosa é a que explora criticamente todas as contradições que surgem ao longo e através do processo objetivo e concreto da imaginação criadora. Quanto mais contraditória a obra de arte mais verdadeira ela se forma. Pretender eliminar as contradições para torná-la mais coerente é destruir a alma mesma da arte. A rede de contradições subjetivas ao ascender ao concreto da realização formal torna-se mediatamente objetiva, como que por camadas sucessivas em direção à objetividade singular. As contradições objetivas da subjetividade da imaginação criadora plasmam a objetividade formal. Nós podemos falar em verdade da arte exatamente nesse sentido, sem prejuízo de podermos falar de verdade artística em outros momentos da realização concreta da formatividade estética. Assim,

uma obra deve ser nova, ela deve ainda ser verdadeira. Esta verdade é muito simplesmente a expressão de uma sinceridade profunda do artista. [...] partindo de sua subjetividade, exprimindo sua subjetividade, o criador objetiva-se. Saída de si, exteriorizada, a obra adquire uma existência em si. [...] Diz-se que o autor escrevia uma peça, que os atores encenavam uma outra, e que os espectadores viam um terceira. A situação é ainda bem mais complexa. A verdade de uma obra é mais dividida,

e essas verdades divididas se chocam, se opõem umas às outras, se negam a tal ponto que parece sobrar da obra somente um pretexto com múltiplas interpretações contraditórias, a obra parecendo nada mais que o lugar de encontro das interpretações da qual a obra é como que um pretexto ultrapassado (Idem, *ibidem*, p. 37).

Vale lembrar que Ionesco nunca defendeu o sincerismo, que é o sentimentalismo exacerbado, ao contrário, ele usa o *kitsch* de modo acidamente crítico, como que em modo especular. Bons sentimentos são somente bons sentimentos, e não boa arte. Parafrazeando João Cabral de Melo Neto, que afirmou que não fazia poesia com emoção, mas para gerar emoção, a arte precisa gerar bons sentimentos no público. Na estética de Ionesco, as verdades divididas são as contradições artísticas da veracidade dos impulsos da imaginação criadora, a única faculdade humana que habilita a pessoa humana individual a alcançar a obra de arte, que como o próprio nome define, é forma, construção, resultado físico.

Retomando, Ionesco esclarece:

Nós dissemos que o criador autêntico é de uma sinceridade absoluta. O que ele diz é verdade, mas qual é esta verdade, qual é esta sinceridade? As histórias que o autor nos conta são inventadas, portanto elas não são verdadeiras. Ela são inventadas, e é justamente por isso que o autor não mente. Com efeito, inventar é criar, é se descobrir. Já que a obra criada é inventada ou imaginada, ela é um ser vivo, como dissemos. Um ser vivo e real. Uma obra é de uma realidade indiscutível. Mentir é dissimular, ou bem é tentar substituir uma realidade por uma outra realidade. É trapacear, é negar ou afirmar coisas com um objetivo, mesquinho ou

moralmente generoso, de impostura ou de propaganda. [...] O autor não substitui uma coisa por uma outra, como faz o mentiroso; ele faz uma coisa que é esta coisa. É por isso que a verdade toma suas fontes no imaginário. [...] Nascida dele, ela lhe escapa. De uma certa maneira, um autor de tese é um falsário. Ele conduz seus personagens rumo a um objetivo determinado, ele lhe impõe uma direção, ele sabe antecipadamente o que eles devem ser, ele aliena a liberdade de seus próprios personagens e de sua própria criação. Sua arte não é uma exploração pois ele é vassalo de um campo já explorado, suas criaturas nada mais são que marionetes, não haverá mais revelações no que ele faz, mais simplesmente ilustração, exemplificação. Tudo é dado desde o começo. O autor de tese não pode mais ser um autor de boa fé, ele não é mais sincero. Ao mesmo tempo, claro, nem sua obra, nem seus personagens poderão mais nos surpreender. Nenhuma tese é absoluta e objetivamente verdadeira. O autor de tese dá a esta a prioridade sobre toda outra verdade possível (Idem, *ibidem*, p. 41).

Voltamos, assim, a reforçar o caráter desinteressado da arte, muito enfatizado por Olivier Revault d'Allonnes em seu livro sobre Beethoven, e o desinteresse está diretamente ligado ao conceito kantiano de finalidade sem fim determinado, como completou Victor Basch. Determinar um objetivo desde o ponto de partida já é corromper o processo de criação como um todo. Trair a verdade da arte, que se revela pouco a pouco pela expressão da imaginação criadora, cuja formatividade toma seu próprio rumo e direção, como que tendo independência e vida própria, deixando o autor. O *autor de tese* como artista perverte a ideia mesma de criação, fazendo uso político-partidário, ideológico, propagandístico, e menos arte verdadeira. O termo francês *l'auteur à thèse* é

muito bem apropriado, trazendo em si uma crítica aos artistas que transformam a obra de arte em uma oportunidade de quase sempre defender uma tese política, comprometendo e inviabilizando a verdade da criação, que se quer e precisa ser livre. O *autor de tese* quer demonstrar e defender uma tese, uma verdade produzida artificial e ideologicamente por ele, mas que não nasceu dele através da expressão natural e cultural da imaginação criadora livre secundada pela razão, ao contrário, a razão assume a liderança a serviço da política, secundada pela imaginação criadora. Aliás, que de criadora somente resta o nome.

Assim, em Ionesco a verdade

está em nossos sonhos, na imaginação. Tudo, a cada instante, confirma esta afirmação. A ficção precedeu a ciência. Tudo aquilo que sonhamos, isto é, tudo aquilo que nós desejamos, é verdadeiro. [...] Só o mito é verdadeiro. [...] A realidade não tem que ser realizável: ela nada mais é o que ela é. É o sonhador, ou pensador, ou o sábio, que é revolucionário, é ele que tenta mudar o mundo. [...] Eu creio compreender agora aquilo que me incomodava no teatro, era a presença no palco de personagens em carne e osso. Sua presença material destruía a ficção. Havia lá como dois planos de realidade, a realidade concreta, material, empobrecida, esvaziada, limitada, dessas pessoas vivas, quotidianas, mexendo e falando em cena, e a realidade da imaginação, todas duas face a face, não se unindo, irreduzíveis uma à outra: dois universos antagonistas não chegando a se unificar, a se confundir (Idem, *ibidem*, p. 48-49).

É dessa contradição estética entre a realidade empírica e a realidade artística que Ionesco extrai uma poderosa fonte de criação. O peso enorme da realidade viva dos atores associado às demandas do inconsciente da imaginação criadora produz

uma contradição estética que, longe de Ionesco denegar, tornar-se motivo de exploração criadora. É da essência mesma do teatro a contradição estética entre a realidade empírica e realidade imaginadora. O mundo empírico fornece as condições para as contradições com o mundo da imaginação criadora. Em concordância com Vico, Ionesco confirma que a ficção precedeu a ciência, pois a imaginação precede a razão.

Quando o artista se deixa levar pela força da correnteza da realidade empírica, ele é sequestrado pela força da tese, ou força das ideias, que o vincula ao mundo e não à imaginação criadora, e esta passa a se subordinar àquela. A função da arte não é de rivalizar ou de colaborar com a ciência, a política, a ideologia ou quaisquer formas de repressão ao inconsciente criador, à intuição artística e aos impulsos espontâneos da imaginação criadora. Nesse sentido, Ionesco critica Pirandello, que se vale da ciência da psicologia para construir seus personagens, o que conduz à insuficiência do teatro pirandelliano diante da psicologia, e simultaneamente uma insuficiência diante do próprio teatro. Pirandello poderia ter ido mais longe caso não subordinasse seu teatro à psicologia. Assim,

o valor do teatro de Pirandello não leva em conta a contribuição deste à psicologia, mas à sua qualidade teatral, que está necessariamente alhures: neste autor, não é mais a descoberta dos antagonismos da personalidade que nos interessa, mas o que ele faz disso, dramaticamente. Seu interesse propriamente teatral é extracientífico, ele está além da sua ideologia. Em Pirandello, sobrou apenas sua mecânica teatral, seu jogo: prova ainda que o teatro que só é construído sobre uma ideologia, uma filosofia, e que deve tudo exclusivamente a esta ideologia e a esta filosofia, está construído com areia, cai por terra. É a sua linguagem teatral, seu instinto puramente teatral que faz com que Pirandello ainda esteja vivo hoje (Idem, *ibidem*, p.56).

A instrumentalização da arte pela ideologia, seja política ou científica, está no oposto do sentido próprio da criação, que no seu autêntico processo rumo em direção ao desconhecido, isto é, não sabe aonde vai chegar. E se vai chegar. Arte não é ilustração da ciência, tampouco da política. Teatro é a radicalização estética da linguagem do teatro. Ionesco frisa bem que não são os antagonismos psicológicos que garantem o teatro, mas sim as contradições estético-artísticas, nas quais os personagens são parte ativa. A arte não é simples representação do mundo interior e exterior, porém, a reinvenção do mundo. A lógica que rege a ciência e a paixão que dirige a ideologia são insuficientes para a arte, que recorre à imaginação criadora para impedir a mutilação do espírito. E do corpo.

Com efeito,

as peças de tese são grosseiras. O teatro não é a linguagem das ideias. Quando ele quer se fazer o veículo das ideologias, ele só consegue ser o seu vulgarizador. Ele as simplifica perigosamente. Ele as torna primárias, as rebaixa. Ele torna-se 'naïf', mas no mal sentido. Todo teatro de ideologia corre o risco ser exclusivamente teatro de clientelismo político. Qual seria, não a sua utilidade, mas sua função própria, se o teatro fosse condenado a fazer unicamente duplo emprego com a filosofia, ou a teologia, ou a política, ou a pedagogia? Um teatro psicológico é insuficientemente psicológico. Melhor ler um tratado de psicologia. Um teatro ideológico é insuficientemente filosófico. Ao invés de ver uma ilustração dramática de tal ou tal política, eu prefiro ler meu jornal de sempre, ou escutar falar os candidatos do meu partido. Descontentes com a ingenuidade grosseira do teatro, filósofos, literatos, ideólogos, poetas refinados, pessoas inteligentes tentam tornar o teatro inteligente. Eles escrevem com inteligência, com gosto, com talento. Eles colocam nele o que eles pensam, eles exprimem suas

concepções sobre a vida, sobre o mundo, consideram que a peça de teatro deve ser uma espécie de apresentação de uma tese, da qual surge, no palco, a solução. Eles dão por vezes às suas obras a estrutura de um silogismo do qual as premissas seriam os dois primeiros atos, e o terceiro ato seria a conclusão (Idem, *ibidem*, p.57-58).

Ionesco reivindica o direito do teatro de ser exclusivamente teatro, o direito à autonomia da criação. O teatro de vanguarda de Ionesco é uma das mais importantes expressões da liberdade da imaginação criadora da história do teatro. Ainda que não de maneira exaustiva, em linhas muito gerais, portanto, apresentamos apenas algumas manifestações teóricas de alta relevância estética do pensamento ionescuiano que em nosso entendimento têm valor universal em defesa da liberdade e do humanismo.

---

---

## NOTA

<sup>1</sup>Professor Associado da Universidade Estadual do Rio de Janeiro — UERJ. Presidente da Academia Brasileira de Filosofia. *Docteur d'État* (Doutor de Estado) em Filosofia — Letras e Ciências Humanas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne. Foi orientando de Olivier Revault d'Allones, e estudou com Jean-François Lyotard, Jacques Rancière e François Châtelet em Paris. Cavaleiro da Ordem das Palmas Acadêmicas, República da França. Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Soka, Tóquio, Japão.

## REFERÊNCIAS

BONNEFOY, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris: Ed. Pierre Belfond, 1966.

IONESCO, Eugène. *Journal en miettes*. Paris: Ed. Gallimard, 2007.

IONESCO, Eugène. *Un homme en question*. Paris: Ed. Gallimard, 1979.

IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Paris: Ed. Gallimard, 1977.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Ed. Gallimard, 1966.



# A (DES)IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO PARA PENSAR AS ARTES VISUAIS: ENTRE HEIDEGGER E O AMBIENTE DA ARTE<sup>1</sup>

Miguel Gally<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende explorar a importância do espaço para pensar as artes visuais na atualidade partindo das ideias de Martin Heidegger presentes no seu texto “A arte e o espaço” (*Die Kunst und der Raum*, 1969). A leitura crítica que desenvolveremos parte da exigência não reducionista que o contexto pluralista das artes visuais impõe. Nesse sentido, o espaço será investigado pelos recursos teóricos oferecidos por Heidegger mas também pelo que chamei de “Ambiente da Arte”. Veremos que no primeiro caso, espaço e história estão intimamente ligados, restringindo o que se pode reconhecer como arte visual. No segundo caso, tentaremos defender como um espaço comunicacional pode ampliar a compreensão de arte visual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço; História; Heidegger; Pluralismo; Ambiente da Arte.

**ABSTRACT:** This paper aims to explore how space could be important to the philosophy of visual arts starting from Martin Heidegger’s *Die Kunst und der Raum* (1969). What will guide us is the non-reductionism presupposition imposed by the pluralistic context of nowadays production on visual arts world.

Thus space will be investigate both from the theoretical view offered from Heidegger but also from what I called “Ambient of Art”. The first position will show us that space and history are so connected that the recognition of art depends on history. In the last case we will argue that a “communicational space” could enlarge the understanding of visual arts.

**KEYWORDS:** Space; History; Heidegger; Pluralism; Ambient of Art

## I.

A proposta deste artigo é trazer algumas provocações investigando se e de que modo o espaço e a espacialidade são incluídos no pensamento das artes visuais. Isso, levando em conta uma característica do momento atual vivido pelo mundo da arte: o pluralismo no qual ela se encontra mergulhada. Pluralismo quer dizer aqui não apenas de materiais, técnicas, estilos e suas ausências ou combinações, ou ainda dos usos, funções, apropriações e mixagens largamente difundidos no seio de sua produção, mas, sobretudo, quanto à ausência de uma corrente histórica dominante e a presença de inúmeros encaminhamentos assumidos pela arte visual, como o desdobramento de sua dimensão política, por exemplo. Entretanto, acompanhar tal pluralismo vivenciado no berço da produção das artes visuais a partir de uma visão teórica ampla coloca-se como desafio de primeira ordem para nós. Desconsiderando a posição de que se trata de mero esforço vão tentar definir a arte, que apenas e mais uma vez quer regular, normatizar ou constringer a liberdade criativa, pretendo aqui, portanto, dar continuidade a uma teorização da arte visual segundo o que chamei de seu Ambiente (2007; 2011).

Dizer que se quer acompanhar teoricamente o pluralismo equivale — mais ou menos — a assumir as características desse pluralismo da produção no plano teórico, com a preocupação, sobretudo, de minimizar o fechamento que a teoria sempre traz consigo e de preservar a abertura que a arte goza para continuar existindo de maneira criativa e não reducionista. Com a avalanche de obras à espera do pensamento e da crítica sagaz capaz de tornar mais penetrável tal massa produtiva, as tarefas da filosofia ontológica e da crítica se complementam, mas a primeira continua almejando uma visão mais ampla e uma relação especial com as

determinações históricas (Heidegger 1935/1936; Danto, 1997), enquanto a segunda mergulha, esclarece e provoca reflexões sobre obras particulares (Danto; 1997 e 2004; Kimmelman; 2005). Pretendemos aqui pensar tal pluralismo com os recursos do espaço a partir de algumas de suas características, tais como sua relação/peculiaridade frente ao tempo, explorando as ideias de Heidegger sobre arte, num primeiro momento, e em seguida recontextualizando a tensão própria a esta compreensão através da articulação proposta pelo Ambiente da Arte.

A concepção ontológica da arte defendida por Heidegger mostra vinculações (indiretas) com o pluralismo vivenciado no mundo das artes na medida em que define a essência da arte, e a partir da qual é explorado um espaço da arte. Lembremos que a concepção de arte em Heidegger é histórica por excelência, pois a arte é instauradora de mundo enquanto instaura a própria história (Cf. HEIDDEGER; 1992, pp. 62-63), remetendo para o impensado (ou o aberto) da história realizando-a. Entretanto, se tal pluralismo pode ser pensado como resultado de uma filosofia ontológica da arte de caráter pós-histórico (A. Danto), ter-se-ia no mínimo um paradoxo ao escolher Heidegger para pensar tal contexto. Afinal, como uma filosofia/ontologia da arte de caráter histórico pode contribuir para pensar um momento supostamente pós-histórico da arte? A princípio trata-se de uma simples contradição, porque seriam dimensões incomensuráveis da arte. Mas é Heidegger mesmo que inclui na pauta de suas investigações o tema do espaço, cuja relação com o tempo histórico não é óbvia, mesmo quando se traz a relativização de espaço e tempo advinda pensada pela Física do início do século XX, em que ambos não interdependentes. É, portanto, o interesse de Heidegger sobre o espaço para pensar a arte que nos provoca algumas reflexões:

- A) O espaço da arte guardará alguma peculiaridade frente ao tempo (histórico)? O espaço poderia ampliar a visão meramente histórica (certamente reducionista) da arte empreendida por Heidegger ou apenas amplia o seu alcance histórico para dentro do que poderia ser não-histórico (o espaço)?
- B) Não seria a tensão presente na relação Ser e tempo histórico uma propriedade espacial dependente de uma articulação supostamente temporal?

## II.

O texto que serviu de provocação para nós intitula-se *A arte e o espaço* (1969), um texto escrito para um livro de artista no qual figuram como autores ele e escultor Eduardo Chillida (1924-2002). Nele, Heidegger se prontifica a entender o espaço enquanto espaço, ou seja, sem deixar que nada de externo interfira naquilo que lhe é próprio. O seu esforço e sua exigência são justificados no sentido de que sem isso não se poderia chegar a saber o que é o espaço artístico. Ou seja, primeiro se busca saber o que é o espaço, depois o que é o espaço artístico. Sem aprofundar e se deter muito sobre as críticas que Heidegger faz à concepção de espacialidade em Galileu, Newton e Kant, tampouco à crítica de uma concepção técnico-física da espacialidade, devemos, entretanto, nos demorar um pouco nesse ponto. Ao propor experimentar o que é próprio do espaço através e somente desde o espaço, Heidegger pensa em desvincular o espaço das noções de

extensão (tridimensional), forma pura da sensibilidade (condição de representação) e ocupação (medida, mediado por números e manipulado com cálculos). Em outro texto, *Observações sobre Arte — Escultura — Espaço*, Heidegger é mais explícito quanto a seu diálogo com aqueles três pensadores do espaço e os desdobramentos dessas posições:

“(...) na física moderna desde Galileu e Newton, o espaço perde a distinção de possuir em si possíveis lugares e direções. Ele torna-se extensão tridimensional e uniforme para o movimento de partículas [enquanto pontos que têm massa, *Massenpunkten*], as quais não possuem nenhum lugar distinto, podendo estar em toda e qualquer posição do espaço. Kant concebe esse espaço, sempre ainda visto a partir do corpo físico, como o modo pelo qual o homem — sendo sujeito para si mesmo — representa de antemão os objetos que o afetam sensivelmente. O espaço torna-se uma forma pura da intuição que precede toda a representação dos objetos sensivelmente dados. O espaço não existe em si; ele é uma forma subjetiva da intuição da subjetividade humana.” (HEIDEGGER, 1964, p.18)

Para pensar o espaço como espaço, é preciso encaminhar a compreensão distintamente, sugere Heidegger. O espaço (*Raum*) é espaçar (*raeumen*), diz ele. Essa é a definição, na qual ele consegue dispensar qualquer mediação, seja ela uma representação, sua condição de possibilidade ou ainda uma compreensão objetiva ou instrumental do espaço. O recurso usado por Heidegger é tentar estabelecer uma relação direta entre a palavra (*logos*) e seu sentido (*logos*), sem os riscos de

uma mediação e para isso ele, então, vai escutar a língua em seus usos mais originários e esquecidos com recursos da Etimologia.

Voltando para *A arte e o espaço*, temos o seguinte: que espaço é espaçar no sentido de liberar lugar, e remete a uma origem linguística remota, a do roçar, desbravar, abrir lugar(es) na mata indo de encontro a ela. Tal espaçar é “arrumar” em um sentido duplo que também na língua portuguesa se deixa entrever: o de admitir/conceder (por exemplo quando dizemos “me arrume um lugar/trabalho!) e o de arranjar/endereitar (arrumar o quarto/o carro/etc.). Nesse espaçar tem-se a garantia da possibilidade de qualquer lugar. Lugar é a abertura de um canto [*Gegend*<sup>3</sup>], que só pode ser pensado a partir da extensão livre proporcionada por esta abertura na sua retenção para que as coisas possam reunir-se preservando-se, ou seja, enquanto pertencendo uma à outra. Tais coisas são lugares e são fundação, remetem ao movimento próprio do espaçar: “Nós deveríamos prestar atenção em que e como esse jogo recebe da extensão livre do canto a retenção/censura na copertença das coisas. Nós deveríamos aprender a reconhecer que as coisas mesmas são lugares e não apenas que pertençam a um lugar” (HEIDEGGER, 1969, p.11, tradução nossa). Assegurado o que é espaço, a escultura “seria a incorporação de lugares, os quais, preservando e abrindo um canto, têm reunidos ao redor deles algo de livre [abertura de mundo que é instauração da história], que assenta a todas as coisas permanência e aos homens uma morada no seio das coisas” (HEIDEGGER, 1969, p.11, tradução nossa). Percebe-se aí a manutenção, dentro daquilo que é a escultura, da fundação presente na arte quando ela incorpora lugares fazendo surgir a obra de arte, mas deixando livre o assentamento das coisas e homens.

## II. A — PROVOCAÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE ESPAÇO E TEMPO (HISTÓRICO)

Essa compreensão de espacialidade, se nós observarmos bem, recorre a uma dinâmica própria da relação Ser-tempo, ou seja, tem um caráter histórico-temporal. Quando Heidegger diz que o espaço, um substantivo, algo sem movimento interno próprio, é um acontecer e que esse acontecer que lhe é próprio é o espaçar, o que está acontecendo nessa estratégia investigativa é uma conjugação do substantivo: *der Raum raemt* [o espaço espaça!]. Isso não é sem propósito, pois a intenção é aproximar espaço e arte. Arte é sempre um fazer, ou seja, um verbo, uma ação. Sua compreensão de arte requer uma dinâmica que relaciona ser e temporalidade. Mas sabemos que não é possível entender o trazer/pôr-em-obra-da-verdade sem o recurso do tempo em sua instância histórica: “porque a arte é, na sua essência, uma origem; um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, história” (HEIDEGGER, 1992, pp.62-63).

De outro modo, o que se trouxe não está mais em doação (esse pôr torna-se posto quando a coisa foi trazida), e o trazer e a doação permanecem encobertos nisso; essa relação tensionada entre essas duas instâncias marca a compreensão de obra de arte desenvolvida por Heidegger. Algo intimamente vinculado à verdade na/da linguagem, ao *hervorbringen* (produzir, proferir) do logos enquanto *poiesis* (poética) da arte: “Só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer. Semelhante nomear nomeia o ente para o seu ser a partir deste” (HEIDEGGER, 1992, p.59). Esse nomear, esse dizer que projeta (*ansagen*) é poético por excelência, é arte por excelência (Cf. HEIDEGGER, 1992, p.59), porque abre mundos rasgando a história.

Se esse é o caso, então qual é a efetiva importância do espaço para pensar as artes visuais (a partir da escultura) se o espaço precisa ser acomodado a uma dinâmica de conjugação próprio do verbo (e ainda relacionada, sobretudo, ao tempo histórico) para daí poder contribuir para pensar a escultura (*Plastik*)? O que observo é que o percurso rumo à origem do sentido em *Raum* → *Gegend* → *Gegnet* → *gegen* que parte de Espaço e chega ao sentido de “ir ao encontro de” desemboca em dois sentidos, um temporal (embora não histórico) — ir contra a noite; e outro espacial — ir mata adentro (Cf. nota sobre tradução do termo *Gegend*). E que Heidegger privilegia a espacialidade no *gegen* aproximando-o de uma noção histórica; o espaço já guarda originariamente um sentido temporal, Heidegger acrescenta a ele uma dimensão da história através de uma concepção “ontológica” de espaço (Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, §§22-24ss).

Para nós, aqui, basta que vejamos que o tema do espaço, mesmo nessa aproximação inevitável com o tempo (sem haver redução de um a outro), foi trazido por Heidegger num momento em que se começava a incluir a noção de espaço no processo de criação e de compreensão do que poderia ser arte. Os *Happenings*, a Arte Ambiental, as Instalações, a *Land-Art* (Arte de Paisagem) e as *Site Specific Arts* em geral dentre outras são alguns dos modos de criação no qual o espaço provoca, de uma vez por todas, os artistas pensadores e os pensadores das artes a tematizar também teoricamente a importância do espaço. Heidegger estava imerso nesse contexto e estava escrevendo um texto para Chillida, um artista que fazia parte desse contexto, com esculturas já conhecidas instaladas em locais públicos, urbanos ou não. Talvez por isso Heidegger tenha trazido o tema do espaço para seu pensamento da arte adaptando-o a

sua ontologia da arte: “escultura: a incorporação da verdade do ser na obra instituidora de lugares” (HEIDEGGER, 1969, p.13). Afirma em seguida, entretanto, que a verdade como desvelamento do ser não depende de uma tal incorporação, não tendo a espacialidade uma contribuição especial para se pensar a arte (plástica ou visual). Assim, temos a impressão, retomando o final de *A origem da obra de arte*, que “a essência da arte é a poesia [no sentido amplo exposto acima, de *ansagen*]” e nisso “construir e esculpir [...] acontecem sempre só no aberto do dito e do nomear” (HEIDEGGER, 1992, p.60), ou seja, num segundo grau de importância quanto à proximidade ao tema da verdade poética, este sim central e primeiro. O final do texto *A arte e o espaço*, entretanto, parece ainda mais enigmático, porque, citando Goethe, ele diz que o verdadeiro não precisa mesmo incorporar ou ter lugar, basta que paire pelos ares ao redor assim como o som dos sinos, grave e amavelmente. Me pergunto se isso é apenas uma metáfora espacial para pensar algo temporal (histórico) ou se, em algum sentido, essa espacialidade própria da arte pode ser pensada também espacialmente.

Ora, se Heidegger não viu mesmo tanta importância em investigar como o espaço efetivamente tem alguma serventia para pensar a arte visual, terminou, em todo caso, por ampliar o alcance da história para dentro da espacialidade (algo que poderia ser pensado de maneira não dependente da dimensão histórica). Não se pode dizer o mesmo da característica da tensão presente na relação tempo (histórico) — Ser, que depende de uma noção implícita de espacialidade, afinal não pode haver conflito ou luta sem canto (*Gegend*), no sentido de o “ir ao encontro de” ou de uma “região de encontro” (Cf. nota sobre a tradução do termo *Gegend*). Ou seja, embora o verdadeiro não precise de um canto pensado enquanto abertura, uma espacialidade

diferente pode ser imaginada, já que quando o som dos sinos perpassa e paira sobre nós, algo acontece, afinal ao menos imaginamos que gravidade e amabilidade se fazem existentes.

## II. B — PROVOCAÇÃO: ESPAÇO E TENSÃO: CONFLITO OU EXPECTATIVA

O espaço originário, esse espaço pensante, digamos, pois que ele ganha vida ontológica segundo toda a criatividade heideggeriana, como pode ele contribuir para um acompanhamento teórico do pluralismo nas artes visuais?

Primeiro, para se estabelecer como espaço, ontologicamente, o espaço precisou assumir uma dinâmica própria da/na existência, ou seja, ele deixa de ser pensado como extensão, forma/condição de representação ou como podendo ser medido e calculado (ocupação). Vimos que Heidegger precisou conceber um sentido de espacialidade que remete a um uso originário e nesse processo ele consegue associar tal sentido à ontologia da obra de arte, propondo uma reflexão da escultura como incorporação da verdade da obra.

Uma característica que me pareceu importante nessa tarefa é a tensão surgida a partir da irredutibilidade entre os elementos envolvidos no processo poético (de produção) pensado por Heidegger, no qual se tem a obra de arte pensada a partir do desvelar próprio do Ser no seu retraimento. O artista torna-se empalidecido e o espectador torna-se invisível por causa da crítica à estética. Isto é, a impossibilidade de o ser se manter desvelado sem retraimento e desse ocultamento já incluir a expectativa do mostrar-se do ser sugerem uma tensão causada pela irredutibilidade das duas instâncias, uma à outra. Isso supõe um “ir ao encontro de”, um canto, sendo esta tensão talvez já um/o canto, quando pensamos que os sons do sino pairam de algum modo.

Transpondo isso para o acontecimento de muitas das obras de arte visual de hoje, que não está ligado a nenhuma verdade, que tem uma ou mais funções, que não se inquieta com autenticidade porque tem na diversidade uma de suas características (qualquer que seja o domínio), que depende, no seu processo poético, de um elemento externo, o espectador, mas do artista também, tem-se aí uma tensão desempenhando um importante papel de articulação para o acontecimento da obra de arte. Assumir a irredutibilidade e a tensão, mas, sobretudo, o processo poético ou produtivo como ponto de partida para uma compreensão da arte é algo que a noção de espaço permitiu incluir na pauta da teoria ou filosofia da arte. A tensão espacial explorada por Heidegger entre o desvelar necessário do Ser e seu encobrimento inevitável é inspiradora, sobretudo porque parece pressupor uma espacialidade implícita, como tensão, por exemplo.

Só que do ponto de vista da criação artística, ou seja, da constituição da atividade criadora, esses polos geradores de tensão em Heidegger precisam ser ampliados ou recolocados quando nos deparamos com a atualidade das artes, não apenas por causa da reinclusão do espectador ao círculo ocupado apenas pela obra e pela arte, mas, sobretudo, por causa da consideração de obras como um evento espacial e da inclusão de múltiplos polos quanto à realização/operatividade da obra. As teses que venho desenvolvendo a partir da perspectiva do *Ambiente da arte* explora justamente esta condição espacial da teoria ampliando os polos geradores da tensão. Essa tensão do ambiente da arte não é um *polemos*/um conflito ou um “ir ao encontro de”, pelo menos não diretamente, mas sim uma expectativa de a obra vir a acontecer quando seus elementos entram em ação.

## III.

A atividade criadora e a realização da obra de arte sob a ótica do ambiente da arte dependem de um processo especial de comunicação entre espectador e artista. Tal processo sugere que o artista/autor depende de algo que não está sob sua jurisdição, ou seja, que depende, em certa medida, do espectador. O artista precisa dispor o que ele produz de maneira que haja uma comunicação com o espectador, não no sentido de garantir a transmissão de alguma informação, mas de garantir as condições necessárias para a ação do espectador. A partir dessa visão, que guarda claras e profundas aproximações com a arte ambiental de Hélio Oiticica e sua leitura de Marcel Duchamp, a peculiaridade da arte visual produzida nos últimos decênios quanto ao tema da criação é, portanto, uma co-dependência para o acontecimento da obra. O artista continua como tal, embora não seja tomado como gênio. Não há tampouco algo como uma ditadura do espectador, um radicalismo fruto das ideias revolucionárias da arte hoje em dia chamada participativa ou colaborativa (que banaliza a interação), um extremismo individualista da parte referente ao espectador, cujo ponto oposto é justamente o gênio, um extremismo da parte do criador. Nem se trata de uma espécie de processo simultâneo de criação, no qual o artista faz um pouco da obra e o espectador uma outra parte, que, unidas, dão origem à obra. Não se trata da aproximação de duas metades que se unem, mas de duas totalidades que se colocam uma no lugar da outra.

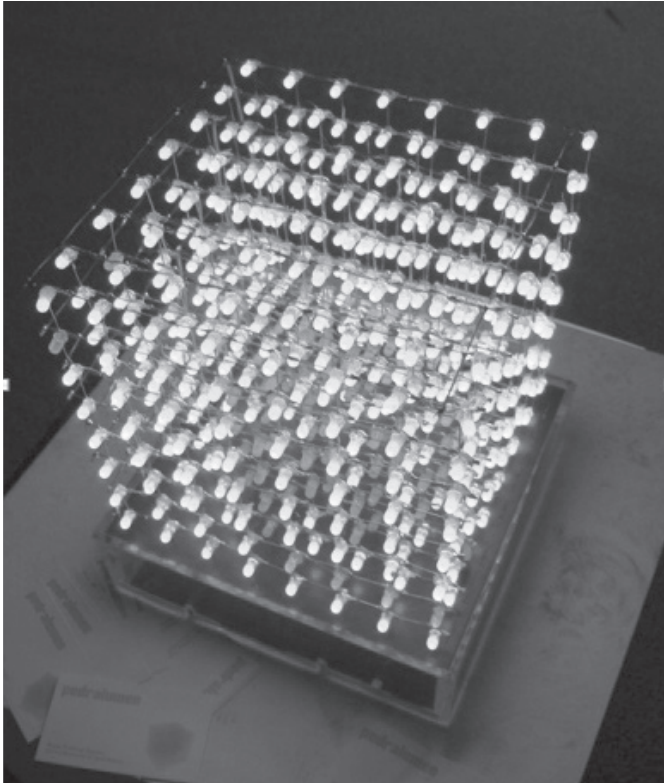
O artista realiza seu trabalho, continua responsável pela criação, mas depende de uma participação. O processo de comunicação/interação, aqui, é especial porque só se realiza quando o que o artista fez é, de algum modo, operado pelo espectador. A tematização desse ponto de equilíbrio se funda sobre um processo de comunicação, no qual um excesso de

informação termina por conduzir em demasia o espectador, como a presença muitas vezes exagerada dos mediadores ou guias que terminam por mostra tudo realizado impedindo uma tensão saudável para a construção da obra. Por outro lado, uma carência de informação dificulta o trabalho do espectador em reconhecer o trabalho do artista como algo a ser operado ou construído; e quantas instalações, intervenções na cidade, performances são ignoradas por esse motivo! Esse é um ponto crucial do Ambiente da Arte que entendo como tensão operativa, na medida em que a obra estar por acontecer, estar por ganhar existência. Quando obras são expostas e ninguém percebe que aquilo está na iminência de se tornar parte de uma experiência artística, não há tensão e a obra não ganha existência, como acontece em muitos casos.

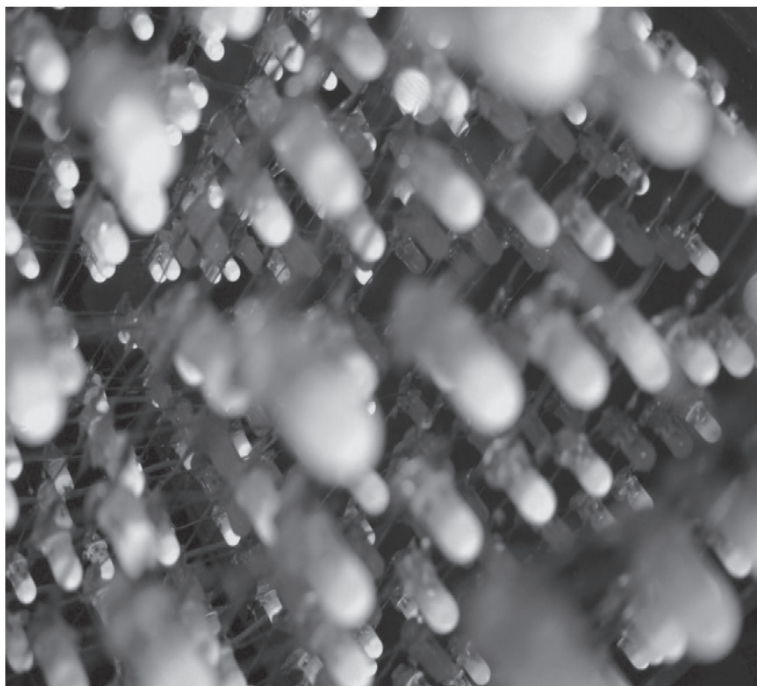
Nas obras de arte digitais, gostaria de mencionar como isso acontece em *Pedralumen* (2008, Poéticas Digitais), na qual a própria comunicação se encontra em questão como mera troca de informações. Nessa obra, comunicação é explorada justamente como um evento de comunhão e partilha de algo (de um espaço) a partir de um acordo em dar e assumir tal espacialidade. Do meu ponto de vista, explora-se nessa obra o seguinte: que tipo de comunicação efetivamente está presente no acontecimento da obra de arte baseada em novas tecnologias? Enquanto transmissão ou troca? E qual a relação com a comunicação não discursiva própria da estética clássica (pensemos no *sensus communis* de Kant (1994; §§38-40), por exemplo)? Aqui, percebe-se que esse resgate histórico promovido por uma revisitação não pretende suplantá-lo, mas absorver; não pretende revolucionar, mas incorporar. Aí reside a generosidade não apenas da obra, mas da maneira como a consciência histórica é colocada, porque se trata

de uma relação não determinante com o passado histórico, porque não pretende suplantá-lo recusando-o como inútil (essa é justamente a crítica de Danto à Era dos Manifestos!).

Em *Pedralumen*, portanto, temos um cubo feito de leds azuis que se encontra em uma sala de exposição, mas conectada via web a seu site, no qual internautas podem deixar mensagens que serão exibidas em projeção próxima à pedra, na sala onde ela se encontra exposta.



Pedralumen (2008), Exposição Em Meios # Arte e Tecnologia, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília. Fotografia: Acervo pessoal Miguel Gally.



Detalhe Pedralumen (2008). Exposição Em Meios # Arte e Tecnologia, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília.

Fotografia: Acervo pessoal Miguel Gally.

Essas luzes acendem e brilham gradualmente conforme a proximidade física da(o) internauta, ou seja, conforme a distância do endereço IP (do computador) de origem do internauta e o local de exibição da pedra azul de leds: quanto mais perto, mais brilho, quanto mais longe, menos brilho. Há ainda um atraso proposital entre o acender e o acesso ao site. O espectador na exposição vê apenas o cubo e seus leds (a pedra) lentamente acedendo e apagando conforme os acessos dos internautas. Pode demorar uma dezena de minutos ou mais para ver mudanças. Os internautas não vêm

a pedra, nem a imagem dela em tempo real. Entre o artista e os espectadores na sala de exibição, há o espectador internauta.

Em *Pedralumen*, a crítica a uma interatividade mecânica e veloz que reproduz uma comunicabilidade própria do cotidiano termina sendo quase um pretexto para que se exercite a coexistência equilibrada dos continentes do espectador (dividido em dois grupos) e do artista nessa análise via comunicabilidade. Se, por um lado, a troca de informações pode caracterizar um modo de comunicação, no qual esse *dar lugar* não é privilegiado, porque só se quer emitir e enviar informações; por outro lado, a comunicação pode exigir mais do que “poder receber ou enviar” dados via um médium, interpretando-os ou não, porque exige também, sobretudo, um esforço de aproximação, no qual tolerância, escuta e paciência, por exemplo, são requeridos como centrais. Kant pensou essa aproximação desde a pressuposição da existência das mesmas faculdades de conhecer, pensou na universalização de um procedimento cognitivo dessas faculdades pressupostas quando elas não constroem conhecimento (KANT, 1994; §§6-8; 38-40). A origem do *sensus communis* está aí. Se, hoje, uma tal universalização pode soar formalista sem levar em conta uma alteridade/pluralismo de sujeitos (histórico-culturais) ou mesmo impositiva, por outro lado, é altamente relevante para a ideia de comunidade que se possa compartilhar algo (sentimento) universalmente de modo não-discursivo. O que a arte visual (não só eletrônico-digital) termina exercitando em seu processo de criação, acredito, é como pode haver compartilhamento e comunicação entre continentes distintos sem, necessariamente, usar os recursos de qualquer linguagem (discursiva, corporal, visual, sonora, etc.) que suponha a troca de informação como algo central, e sem a pretensão de se tornar, a arte visual mesma, uma linguagem (passível de uma gramática, com uma sintaxe, etc.). O exercício de conexão, aqui aparentemente formal e vazio, no

fundo é um exercício de dar e assumir lugar, uma comunicação com fortes laços voltados para a criação de uma espacialidade.

O que se partilha entre os continentes do espectador e do artista é o espaço físico da obra, é o espaço da/para a criatividade e a manutenção da abertura desse espaço, que é reforçada pela flexibilidade e equilíbrio de forças dos continentes envolvidos. O exercício comunicacional levado a cabo por tais obras explora a comunicação como um evento de encontro e construção do conteúdo propriamente a ser comunicado, ou seja, as obras não carregam consigo apenas uma informação (seja ela um significado, expressão, sentimento, etc.) a ser transmitida, mas uma provocação para a construção de um evento comunicacional espacial no qual se dá e se assume lugares, ao mesmo tempo gerando as condições para isso. Ou seja, sem que haja um tomar do outro ou recusar ao outro tal espaço. Essa tensão espacial não se baseia, assim, num resistir, recusa ou em um “ir ao encontro de”, mas em aceitação e doação, ou seja, não na disputa, mas em uma generosidade.

#### IV.

Podemos apontar criticamente que o esforço de incluir Heidegger num debate estético é no mínimo um contrassenso, já que um dos seus maiores esforços era livrar a arte da estética. Quando pensamos uma espacialidade a partir de uma relação com o espectador, parece que apenas estamos trazendo de volta um assunto (o do gosto ou contemplação, por exemplo) que para ele já se apresentava superado desde outros pressupostos, como a verdade da arte, a relação ser e ente, e a espacialidade vista como derivada disso. Acontece que o Ambiente da Arte não guarda apenas certa estética, mas também certa poética, porque trata de como obras tornam-se existentes.

Isso, entretanto, sem que uma referência imprescindível à história prevaleça como critério central, o que me parece ampliar possibilidades de reconhecimento das obras de arte.

Seguindo Heidegger, a partir da conclusão de *A origem da obra de arte*, talvez pudéssemos dizer que a arte como instauradora de mundo, de história, está para a tarefa do pensamento do ser, assim como arte entendida como “suplemento” ou manifestação corrente da cultura está para os entes. Se arte autêntica é instauradora de história, tudo o que parece arte e não é autêntico, não é arte. É por isso que o pensamento de Arthur Danto é tão importante nesse contexto, porque entender arte visual enquanto *significado incorporado* pode servir sim para avançarmos naquilo que uma ontologia da arte se pretende quando se depara com o pluralismo de obras pensando sua totalidade. Entretanto, a crítica levantada contra Heidegger quanto a uma restrição de sua ontologia frente a uma consciência histórica como critério pode ser direcionada também para Arthur Danto. A redução que a filosofia ontológica da arte em Danto traz não é a mesma, evidentemente: ela reduz as obras a uma discursividade (Cf. Gally 2007; 2010). Ora, para uma obra que tem na emoção sem significado (Ernesto Neto me parece um ótimo exemplo) seu ponto de partida não podemos procurar o que ela diz sobre o mundo sem antes violentá-la. Sua ontologia dos significados incorporados, apesar de flexível e ampla, termina forçando o surgimento de aspectos discursivos em obras que primariamente não o têm como centrais, embora possam sempre dizer algo sobre o mundo. No ambiente da arte, o elemento discursivo (mediato-conceitual) pode ser uma direção de realização da tensão operativa do mesmo modo que o é a história pensada seja como memória (elemento mediato não discursivo) seja ainda como discurso (mediato conceitual das grandes narrativas). Para pensar assim, entretanto, o ponto central passa a ser a espacialidade comunicacional, não mais tais direções. Passa

a ser a tensão operativa entre espectador e artista quando eles se colocam um no lugar do outro, partilhando e criando esse espaço. Se, com isso, mais ampliamos do que fechamos a compreensão de arte visual, permanece para mim como uma questão...

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Este artigo tem origem e reproduz parte das conferências preparadas para a *I Reunião de Estética e Ontologia da Arte: Arte e Espaço*, do Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD/CAPES) UFRN/PUC-Rio, 28-31.03.2010 (Natal, Brasil) e para o *XVIII International Congress of Aesthetics*, Peking University, 9-13.08.2010 (Pequim, China).

<sup>2</sup>Professor de Estética & Filosofia da Arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História e ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação ambos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Email: gally@unb.br.

<sup>3</sup>É preciso explicar a aparente divergência quanto à tradução do termo *Gegend* [Region (ing.); Contrée (fr.); Contrée ou “região de encontro” (port.)]. Heidegger se utiliza de um recurso etimológico para assegurar o sentido de *Gegend* remontando a uma suposta origem vinculada a *Gegnet*. Antes de defender propriamente que palavra usar para traduzir um termo, devemos assegurar a clareza de seu sentido, para daí achar algo mais apropriado dentro da língua portuguesa. A palavra *Gegend* no seu uso cotidiano dá conta de algo que nós entendemos como “os arredores (de algum lugar)”, a “região (em torno de algum ponto)”, “lado” ou “canto” como podemos ver nos exemplos a seguir: *die besten Gueter der Gegend - les meilleures terres de la contrée; Von einer Gegend zur ander - de contrée en contrée; die Gegend um Paris/um die Donau — les environs de Paris/Donau; die Stadt liegt in einer schoenen Gegend am Meere — ... est située dans une belle contrée prêt de la mer; die obere Gegend des Bauches - la contrée epigastrique; man teilt den Himmel in vier haupten Gegend* (divide-se o céu em quatro principais cantos); *aus welscher Gegend kommt der Wind? De quel côté vient le vent.* [MOZIN et all; 1823, p.375]. Seguindo o próprio uso

da língua portuguesa temos, por enquanto, como tradução mais apropriada para *Gegend*: “canto” seguindo seus usos conhecidos: dos/nos quatro cantos do mundo; sai vagando por aí pelos cantos; o canto do corpo que está doendo; a cidade fica em um canto lindo perto do mar; de que canto do mundo você vem, etc. Mas falta ainda, seguindo os passos de Heidegger, vincular “canto” e “confronto” ou *Gegend* e *Gegnet*, o que ele mesmo não mostra muito claramente como acontece. Mas temos uma dica interessante no dicionário etimológico produzido sob a direção de Wolfgang Pfeifer (1997, p.410), no verbete *Gegend*, no qual temos como sinônimos *Landschaft* (paisagem) e *Gebiet* (área) e onde encontramos que *Gegend* é uma derivação da preposição *gagan*, *gegin* do antigo alto (padronizado) alemão e manda compará-la com a preposição *gegen* (contra). O que encontramos no verbete *gegen* (p.409) ajuda a entender qual a vinculação entre “canto” e “contra”, permitindo que entendamos *Gegnet* como o que está contra, em confronto, mas intimamente vinculado a um sentido que envolve originariamente espacialidade. *Gegen* é contra (“*wider*”) no seguinte sentido: “de encontro a”, “na direção de”, “em relação a”, ou ainda, “em cambio de”. *Gegen* fornece muito arcaicamente a noção de direção para (*auf etwas zu*, *auf etwas hin*) seja “espacialmente, ir andando contra a mata” (*raeumlich gegen den Baum laufen*) seja “temporalmente, contra a noite” (*zeitlich gegen Abend*). Daí se desenvolveu posteriormente um uso de “contra” como hostilidade, como o de lutar contra alguém ou contra um estado de coisas, etc. *Gegnet* é, supostamente, esse “em confronto” nesse sentido mais originário de *gegen*, de desbravar a mata/noite criando um canto. Fica a ser desenvolvido se e como, na língua portuguesa, a etimologia da palavra “canto” remete e se conecta a “contra”, como pudemos observar acontecer na língua alemã. Uma dica é que canto, do latim *canthus*, significa o aro de ferro que cobre a roda de madeira (sec. XVI); e “contra” guarda, também como *gegen*, um sentido arcaico de “ir ao encontro de”. *Gegend* foi traduzido por Márcia Schuback como “contréa” seguindo a tradução francesa e por Alexandre de O. Ferreira como “região de encontro” (HEIDEGGER, 1964, p.20, em nota do tradutor). Nosso esforço pretende apenas complementar essas variações com uma alternativa que se aproxime do uso que fazemos dela na língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS

DANTO, A.C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, A. C. (2004). “Crítica de arte após o fim da arte”. Tradução M. Gally, L. Aguiar e C. Barbosa. *Revista de Estética e Semiótica* (Brasília), Ano 3/N.2, 2013.

GALLY, Miguel. (2007) “O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Para uma atualização da ‘Crítica da Faculdade de Julgar Estética’ de Immanuel Kant”. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível on-line: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=88384](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=88384) (Capítulos I e VI).

GALLY, Miguel. (2010) “O sensível contemporâneo e a questão do espaço:

Reflexões a partir do *ambiente das artes visuais*” In SOULAGES, François [et al], *O sensível contemporâneo*. Salvador: Editora UFBA, 2010. Disponível on-line:

[https://www.academia.edu/11782184/O\\_sens%C3%ADvel\\_contempor%C3%A2neo\\_e\\_a\\_quest%C3%A3o\\_do\\_esp%C3%A7o\\_no\\_Ambiente\\_das\\_Artes\\_Visuais](https://www.academia.edu/11782184/O_sens%C3%ADvel_contempor%C3%A2neo_e_a_quest%C3%A3o_do_esp%C3%A7o_no_Ambiente_das_Artes_Visuais)

KANT, Immanuel. (1790/94) «Crítica da Faculdade de Julgar Estética» da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução Valerio Rohden, Rio de Janeiro : Forense, 1994.

KIMMELMAN, Michael (2005). *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Vice Versa*. New York: Penguin.

HEIDEGGER, M. *Die Kunst und der Raum/L’art et l’espace* (1969). Frankfurt a/Main: Vittorio Klostermann, 2007 [Para

mais detalhes sobre a origem da publicação Chillida, Eduardo & Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum/L'art et l'espace. St Gallen, Ed. Erker, 1969*: [http://www.museochillidaleku.com/homenajealemania/web\\_alemania\\_DEF.pdf](http://www.museochillidaleku.com/homenajealemania/web_alemania_DEF.pdf)]

HEIDEGGER, M. „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/1936). In *Holzwege* (Gesamtausgabe, Bd.5). Frankfurt a/ Main: Vittorio Klostermann, 2003, ed. 8.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria C. Costa. Lisboa: Edições 70, 1992

HEIDEGGER, M. (1964). “Observações sobre Arte — Escultura — Espaço” Tradução Alexandre de Oliveira Ferreira. *Revista Artefilosofia* (Ouro Preto), n.5.2008.

HEIDEGGER, M. (1927). *Sein und Zeit*. Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, ed. 19.

MOZIN, Dominique Joseph; BIBER, J.Th e HOELER, M. *Neues vollstaendiges Woerterbuch der deutschen und franzoesischen Sprache*, Stuttgart und Tuebingen: J.G. Cotta Buchhandlung, 1823.

PFEIFER, Wolfgang. *Etymologisches Woerterbuch des Deutschen*, Muenchen: DT Verlag, 1997.



# **ARTE, REPRODUTIBILIDADE, CONSUMO E OUTRAS MODERNIDADES DEVORADORAS<sup>1</sup>**

Nadia Virginia B. Carneiro<sup>2</sup>

**RESUMO:** A partir de uma provocação sobre a relação entre Arte, Consumo e trabalho na contemporaneidade, trazida por alunos do 3º ano do Colégio Oficina, na cidade de Salvador-Bahia, retomo conceitos fundamentais do campo da Estética para inverter o olhar e enxergar, do ponto de vista dos artistas, o modo como reagiram às promessas da Modernidade e às transformações que marcam a vida contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; Modernidade; Consumo; Contemporaneidade.

**ABSTRACT:** From a provocation about the relationship between art, consumption and work in contemporary society, brought by students of the 3<sup>rd</sup> year of Colégio Oficina in the city of Salvador, Bahia, I return basic concepts of aesthetics field to reverse the look and see, from the point of view of the artists, the way they reacted to the promises of modernity and the transformation that marked the contemporary life.

**KEYWORDS:** Art; Modernity; Consumption; Contemporaneity.



*Aconteceu que pegou fogo nos bastidores de um teatro. O comediante veio advertir o público. Pensaram que fazia humor e o aplaudiram; ele insistiu; riram-se mais ainda. É assim, eu penso, que terminará o mundo: na alegria geral de pessoas risonhas que acreditam numa farsa.*

Kierkegaard

Eu sou filósofa de formação e apaixonada por imagens, as imagens das palavras, das obras de arte, do vídeo, do cinema, da fotografia, do olhar... Eu vim aqui hoje conversar com vocês sobre essas coisas que são formas de representação do nosso mundo, são conceitos. Conceitos são pensamentos transformados em generalizações. São representações, compreensões que nos ajudam a dar conta das coisas fazem parte do mundo humano. Ajudam a fazer presente o ausente e a explicar muita coisa e até a nós mesmos. Mas como quase tudo nessa vida, as representações e os conceitos, por serem construções e invenções, envelhecem, caducam, perdem a força e não conseguem mais acompanhar a passagem do tempo e as mudanças. Não se preocupem, não vou aborrecê-los com teorias nem com argumentações complexas sobre como a filosofia pensa o mundo da arte. Proponho outro caminho, que tal perguntarmos a arte como ela pensa o mundo? E, se o tema é **“Da sociedade do trabalho a sociedade do consumo e do lazer”**, sinto que preciso colocar algumas coisas nos seus devidos lugares e libertar outras que parecem aprisionadas....

Enquanto observam imagens que aparecerão na tela, misturadas, fora de contexto e soltas no tempo e no espaço, de propósito, vou fazer um recorte meu, particular, sobre como o universo das artes sentiu e expressou os tempos modernos e a contemporaneidade na relação com o trabalho, o consumo e o lazer.

Com todo cuidado filosófico que esse tema exige, devo “começar do começo”, quero dizer, devo definir o que entendo por Arte. Os gregos tinham muitas palavras para dizer o que era arte: A palavra “TECHNE” expressava a capacidade humana de fazer, de executar bem alguma coisa. A palavra “ARS” vem do latim. Para os gregos, arte era ofício, era artesanato, fazia parte da vida. A arte, como conhecemos hoje, na Grécia antiga, não tinha um fim em si mesma, não era um fazer separado e servia a vida cotidiana e a um desejo, uma necessidade, e ideal de beleza. O termo *Techne* só não era usado para distinguir um outro fazer, o fazer da POIESIS que significa um fazer criador, propriamente artístico. É loucura, mas acho que posso dizer que no princípio da nossa civilização, da nossa herança cultural mais forte, a grega, não havia arte tal como conhecemos hoje, a arte era parte integrante da vida, a arte era ofício, era trabalho, era um modo (grego) de estar no mundo. Talvez a gente tenha perdido isso no meio do caminho... Mais tarde podemos retomar esse significado de arte e de trabalho para buscarmos explicar o que acontece com nossa sociedade hoje.

Antes de chamarmos o nosso mundo de agora de pós-moderno, fomos modernos. Mas o que é ser moderno? O que foi a modernidade? Moderno, Modernidade, Moda, Modernismo, estes termos ou conceitos têm TUDO em comum. Paradoxalmente, “moderno” carrega uma contradição interna, significa, ao mesmo tempo aquilo que há de mais atual, ou seja, o novo e, ao mesmo tempo a morte prematura, súbita ou anunciada de tudo, porque tudo que é moderno já nasce com prazo de validade vencido. Nada pode ser moderno e existir para sempre, o que é moderno tem de passar, tem de dar lugar a algo ainda mais moderno. Tudo que é moderno é de primeira e última geração, tudo que é moderno já traz em si o germe da degeneração, ou seja, já é por princípio obsoleto. O universo frenético da moda (vestuário, celulares, carros, sapatos) é o melhor exemplo da dinâmica da modernidade

A ideia de Progresso e a promessa de Felicidade alcançáveis pelo primado da Razão humana encontram um terreno fértil e promissor na modernidade, para florescer, foi preciso pôr em marcha uma outra revolução, não mais do pensamento, mais da ação do homem sobre o mundo: uma revolução dos modos de produzir, vender e consumir trabalho, a partir da Revolução Industrial e de uma revolução social no ritmo dos “tempos modernos” que se iniciavam, não para todos, para poucos e que traziam como “motor” muita pressa! A Modernidade inaugurou um novo dilema para nós seres humanos: a tal promessa de felicidade atrelada ao aperfeiçoamento da técnica e a aposta num futuro que devorava o presente e não se sabia bem quando ia chegar e quanto vai custar. Agora já sabemos.

Gosto de alguns filósofos, artistas, especialistas e observadores que contabilizaram por antecipação o custo/benefício de pisar fundo no acelerador de um veículo que não tinha freios chamado Modernidade. Eles identificaram os efeitos colaterais que sentimos até hoje.

Lewis Mumford, na obra “Arte & Técnica” (1986), levou ao extremo a atitude de resistência às inovações técnicas, defendendo a ideia de que a técnica é a principal responsável pelo embotamento da sensibilidade humana através de seu poder e efeitos negativos. Numa coisa ele está certo, dizia que o

grande problema do nosso tempo é restaurar o equilíbrio e a integridade do homem moderno: dar-lhe a capacidade de comandar as máquinas que criou, em vez de se tornar seu cúmplice impotente e vítima passiva; recolocar bem no âmago da nossa cultura aquele respeito pelos atributos essenciais da personalidade, a sua criatividade e autonomia, que o homem ocidental perdeu no momento em que se demitiu da sua própria vida para se concentrar no aperfeiçoamento da máquina (Mumford,1986: 16).

A relação entre arte e técnica tinha mudado mundo desde os gregos, o enfoque agora era reiteradamente dicotomizador afirmando que ambas, embora estivessem harmonizadas na antigüidade, tornaram-se drasticamente irreconciliáveis desde a era industrial que, de certo modo, freou a liberdade criadora na rotinização e monotonia da máquina, separando sensibilidade e razão?

Na mesma linha de pensamento, Jean Baudrillard (1992:59) retomou a síndrome do horror às máquinas enfatizando que, se os homens as criam “é porque, no íntimo, descreem da própria inteligência ou porque sucumbem ao peso de uma inteligência monstruosa e inútil (...)”. Baudrillard dirige sua crítica à inteligência artificial proporcionada pelo computador e acredita que com ela o homem substitui a vivência real com o mundo através da virtualidade da tela, permanecendo “imóvel diante do computador, faz amor pela tela e faz cursos por teleconferências”, tornando-se na sua ótica, “um deficiente motor, e provavelmente cerebral também” (1992: 60). Prevê ainda que a inteligência artificial e seus suportes técnicos se tornarão a prótese de uma espécie da qual as ideias terão desaparecido (1992: 60) e, nostalgicamente, argumenta que a inteligência artificial “é sem inteligência, porque não tem artifício. O verdadeiro artifício é o do corpo na paixão, do signo na sedução, da ambiência nos gestos, da elipse na linguagem, da máscara no rosto, da tirada que altera o sentido, e por esse motivo é chamada tirada inteligente” (Baudrillard, 1992: 60). Exageros à parte, até que ele tem razão...

Mas, voltando a questão de a técnica ou qualquer tecnologia ser maléfica ou benéfica, McLuhan (1974: 26) já dissera que ela pode fazer tudo, menos somar-se ao que já somos. Ele

foi o estudioso que considerava os meios as extensões do homem. Pierre Levy (1993: 191), seguindo esta mesma linha, acredita que a oposição entre homem e máquina não pode ser tão radical. Segundo ele, não se trata de colocar “a sociedade dos humanos de um lado, e a raça das máquinas de outro”.

Ótimo, mas essa discussão toda sobre Arte X Técnica me fez lembrar da reflexão de M. Heidegger sobre a questão da técnica. Para Heidegger o problema da técnica ou a questão da técnica não é/era técnico, mas filosófico. A essência da técnica não é técnica, é da ordem de uma compreensão da técnica como parte de nossa condição, como destino assim como pensavam os gregos. Pensar a arte é pensar a nossa relação com a técnica ou mais especificamente, seu modo de ser na contemporaneidade — a saber — a tecnologia.

Já Adorno, quando trata da questão da técnica, também está preocupado com outras implicações para além da submissão ao poder das máquinas. Ele acredita que o desenvolvimento da técnica na sociedade industrial se tornou tão racional quanto um poder dominador onde a “tecnificação, braço prolongado do sujeito dominador da natureza, aliena as obras de arte de sua linguagem imediata” (Adorno, 1982: 76). O importante nas reflexões sobre a arte na era da técnica, segundo Adorno, não seria tanto “a adequação da arte ao desenvolvimento técnico quanto a modificação das experiências constitutivas, que se sedimentam nas obras de arte” (1982: 246). Nenhuma obra pode prescindir de uma técnica, no entanto, diz ele, continua válido “o juízo de que a obra de arte estritamente técnica fracassou e as que renunciaram à própria técnica são inconsequentes. Se a técnica constitui a substância da linguagem da arte, ela liquida no entanto a sua linguagem; não pode subtrair-se a tal” (1982: 245). Adorno lembra

que não se deve fetichizar na arte o conceito de força produtiva técnica, pois desse modo “a arte torna-se um reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. Toda vez que a obra de arte se entrega ou se submete a esse tipo de racionalidade, ela deixa de ser arte e se torna o seu contrário, isto é, mercadoria já no domínio do que ele chama de “indústria cultural”, termo Indústria cultural foi utilizado pela primeira vez 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno; em oposição ao termo *Cultura massa*.

No fim, Adorno oscila entre acreditar que a arte é possível ou em negá-la, porque para ele, o grande dilema é saber se e de que maneira a arte é possível. Uma coisa é certa, a arte, “enquanto forma de reação antecipadora, já não pode — se é que alguma vez conseguiu — anexar-se a natureza virgem, nem a indústria que a mutila; a impossibilidade das duas coisas é, sem dúvida, a lei oculta da inobjetividade estética” (Adorno, 1982: 246).

Pois é, os tempos modernos não foram fáceis! Mas tiveram um toque de fascinação. Para começar, a vida simples e monótona de cidade pequena foi substituída por uma vida complexa e anônima numa metrópole habitada por uma multidão de estranhos se esbarrado pelas ruas e avenidas, espremendo-se nos bondes, primeiro puxados e cavalo, mais que rapidamente passaram a ser movidos a cavalos (de motor). Acrescente-se a isso uma vizinhança cordial, com um que de hostilidade gratuita que beirava a antipatia em um mundo onde tudo e todos pareciam estranhos e suspeitos... G. Simmel (1976), em a *Metrópole e a vida mental*, primeiro texto de análise sociológica da nascente vida urbana, ele descreve o comportamento dos indivíduos e a reação da mente aos estímulos da vida moderna. Fala de uma “Atitude Blasé” para nomear a apatia de quem não suporta o excesso

de informação que a cidade grande impõe a todos. Agora tempre tudo com crimes, vítimas e detetives. Foi na grande metrópole que surgiu o primeiro serial killer do mundo, Jack o Estripador (Jack the Ripper). Um sujeito não-identificado que agiu no miserável bairro de Whitechapel em Londres lá pelos anos de 1888. O nome *Jack, the Ripper* foi tirado de uma carta enviada por alguém que se dizia ser o assassino, publicada nos jornais na época em que os crimes aconteciam. Jack fez sucesso, estrangulava suas vítimas, sempre prostitutas que transitavam em ruas desertas e pouco iluminadas de Londres. Ele desafiou a polícia de então que nunca conseguiu captura-lo. É nessa época que surgem os contos de terror e suspense, os folhetins com novelas publicadas em capítulos, o gênero crônica, Personagens de histórias célebres como “O médico e o monstro de Stevenson, Sherlock Homes de Sr. Conan Doyle... O Cinema ainda não tinha sido inventado. Oficialmente, só em 1895 é que os Irmãos Lumière, num clima de vida agitada, perigosa e excitante na Paris do fim do século XIX, reservaram a um pequeno e seletivo público a primeira sessão do cinematógrafo (cinématographe) com entradas pagas, no dia 28 de Dezembro do mesmo ano no *Grand Café*, situado no *Boulevard des Capucines*. A projecção das imagens em movimento da *chegada de um Comboio à Estação* teve forte impacto sobre o público presente e influenciou a cultura popular da época. A era da reprodutibilidade técnica introduzira, há muito, não só a fotografia, para multiplicar a imagem do mundo, mas também a imprensa, para multiplicar a palavra antes apenas guardada na memória ou dispersa na fala. E, embora muito se tenha discutido sobre a perda da “aura” da obra de arte, questionado a respeito de a fotografia ser ou não uma arte, por esta se realizar supostamente pela substituição do olho humano pela objetiva

da máquina o que de fato viria modificar definitivamente a ideia de arte seria justamente o cinema, que para Benjamin é

a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 1993: 192).

Bem, pelo que vimos até aqui, na modernidade a divisão do trabalho despersonalizou a arte do fazer do artífice, transformando toda atividade em produto e parte de uma engrenagem muito maior e alienante. Fora do mundo do trabalho um modo de vida urbana acelerado e anônimo inaugura novas formas de sociabilidade. Em “O homem das multidões”, famoso conto de Edgar Allan Poe, ele descreve o comportamento do indivíduo moderno que se acostuma com a vida urbana de Londres no começo do século XX. Cheio de curiosidade e espanto diante da rua e seus tipos, um homem observa através da vidraça do café de um hotel o movimento da multidão de passantes, em quanto lê o jornal, toma café e também presta atenção ao burburinho de outros indivíduos que privam do mesmo espaço. A multidão, como uma maré, aumenta e diminui, atrai e assusta. A solidão parece pesar sobre cada passante, mais preocupados em abrir caminho na multidão sem levantar o rosto e fixar os olhos nos outros transeuntes. Não muito longe dali, a Paris do começo do século XX, segundo o poeta Baudelaire era o lugar perfeito para o *flâner*, um tipo urbano totalmente avesso a

sociedade do trabalho. Acordava tarde, não fazia nada o dia inteiro e se sentia muito à vontade e interessado ao que se passava pelas ruas e galerias da cidade. Esse mesmo tipo de experiência ou sentimento da transitoriedade da vida moderna parece ter inspirado Pixinguinha em 1917 (música) e João de Barro (Braguinha em 1937) na música Carinhoso: “Meu coração, não sei por quê/Bate feliz quando te vê/E os meus olhos ficam sorrindo/E pelas ruas vão te seguindo/Mas mesmo assim foges de mim(...)”.

Penso em muitos artistas... Poderia passar o dia todo citando... Kafka e seu personagem metamorfoseado em inseto repugnante na obra “A Metamorfose” (1912). O que é? Pesadelo ou despertar? O que fazer? O que acontece quando uma pessoa comum se vê, de repente, como figura tão monstruosa? E Proust (1913), em busca de um tempo perdido da sua infância, um tempo eternizado em pura duração? Machado de Assis em O Alienista (1881); Dom Casmurro (1900) e sua Capitu com olhos de ressaca... Pensar a arte em um mundo em transformação, é pensar em experimentação.

Na poesia, em reflexões anteriores (carneiro, 1996), apontei Mallarmé como um marco decisivo para toda uma geração de poetas que, depois dele, também ousaram, agindo e reagindo às novidades que nasceram com a modernidade, tais como os meios de comunicação de massa (jornal, rádio), que traziam consigo a simultaneidade das informações no mundo, a eletricidade e a velocidade que as máquinas e os primeiros automóveis introduziam. Além de reagir ao seu tempo, Mallarmé, com seu poema-constelação “Lance de Dados”, ousou sobretudo

denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da

pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico jornal’ ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias ( Campos, 1991: 27 ).

Se a poesia de Mallarmé nasceu no final do século XIX, quando o avanço da técnica, em todos os setores, impunha um novo ritmo à sociedade, e a vida urbana se acelerava, se modernizava, ele também era um homem da metrópole moderna, e como tal, era alguém que então se acostumava com as possibilidades que a técnica ampliava e, ao mesmo tempo, assustava-se com esse poder transformador. O poema “Um lance dedos” é uma obra emblemática do processo de autonomia irreversível da arte experimentada também na poesia naquele momento; uma reação ao que ocorria em volta, pois, com o advento da fotografia, “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária” (Benjamin, 1993: 171), a crise na arte se evidenciou, girando em torno da questão da autenticidade, da autonomia e, mais profundamente, em torno da própria definição do que seria arte dali para frente. Essa crise na arte, na compreensão de Benjamin, “só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes”, reagindo ao “perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte” (Benjamin, 1993: 171). Desta teologia negativa da arte, resultou “uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (Benjamin, 1993: 171). Vale ressaltar, como frisa Augusto de Campos, ao criticar as “abordagens negativas, viciadas por esquematizações e slogans (‘poesia pura’, ‘arte pela arte’)” que Mallarmé preferiu definir o seu marginalismo de poeta, “com uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classes” Assim dizia Mallarmé, citado por Campos: “A atitude do poeta em

uma época como esta, onde ele está em greve perante a sociedade é pôr de lado todos os meios viciados que se possam oferecer a ele. Tudo o que se lhe pode propor é inferior à sua concepção e ao seu trabalho secreto” (Campos, 1991: 27).

Este era sentimento de estranhamento e recusa do escritor modernista em submeter a sua obra aos ditames do capitalismo, que transformara tudo em mercadoria, com um valor de troca que se somava a uma “busca da originalidade escritural e da obra dotada de um estilo individual de autoria” que se tratava, na verdade, da “busca de uma ordem para a estética e para a vida social”, nova ordem “que se opõe à adaptação do artista à desordem cultural da tarda-modernidade, ou, o que é dizer o mesmo, se coloca como solução para a desorientação do artista frente à nova ordenação da realidade” (Menezes, 1994: 71) submetida à produção industrial e a um cotidiano massificante agravado pelo

avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento, enfim, daquele complexo de expressões culturais que Baudelaire já definia na moda, a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão da estética com o divertimento, nivelando aquela neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte, todos são dados que dão aos modernistas uma noção de transitoriedade dos valores e uma sensação de incômoda inadequação do escritor na sociedade tardo-moderna (Menezes, 1994: 71).

Mallarmé e outras vanguardas, confirmavam que uma das tarefas mais importantes da arte, como afirmou Benjamim, “foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento

integral só poderá produzir-se mais tarde”. Toda forma de arte, completa ele, “aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (Benjamin, 1993: 190). Benjamin acertou: o sonho de Mallarmé, esboçado em *Un coup de dés*, foi realizado. As

máquinas contemporâneas parecem fadadas a realizar e difundir amplamente o projeto construtivo das vanguardas históricas, esse sonho de poder concretizar um dia a representação do movimento, do virtual, do simultâneo, do instantâneo e do eternamente mutante.

Foi uma solução radical que o Cubismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, o Futurismo, o Expressionismo e o Surrealismo encontraram, repudiando o Impressionismo que vigorava naquela época. Assim, na “pintura destrói os valores pictóricos, na poesia sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens, e na música prescinde da melodia e da tonalidade”, tornando-se uma arte deliberadamente feia numa “fuga angustiada de tudo o que é agradável e dá prazer, de tudo o que é puramente decorativo e atraente” (Hauser, 1982: 1119).

O Dadaísmo é o primeiro desses movimentos. Nasceu em tempos de guerra e por isso protesta contra ela e todas as formas prontas e gastas da linguagem, tal como ocorrera desde o romantismo de Mallarmé, o que, em certo sentido, demonstra que, basicamente, “toda a evolução em literatura consistira numa controvérsia com formas tradicionais e convencionais da linguagem, de modo que a história literária do século passado é até certo ponto a história de uma renovação da própria linguagem” (Hauser, 1982: 1120). Mas, como toda regra tem sua exceção, o Dadaísmo buscou de forma radical não um possível equilíbrio entre a tradição e a vanguarda e sim a destruição total dos clichês lingüísticos tradicionais. O fato de se utilizarem dos mesmos

elementos gastos que tanto criticavam poderia, à primeira vista, levantar suspeitas de uma flagrante contradição, mas a estratégia buscada era mesmo a de minar por dentro o objeto de negação — a linguagem — subvertendo-o ao limite. Em termos de suporte, as experiências dadaístas, assim como as do Surrealismo, que se derivou do primeiro, por si só já sugeriam uma superação do suporte-papel tradicional, uma vez que os meios utilizados para realização das obras eram, entre outros, as *performances*, que quando se tratava dos dadaístas nada tinham a ver com recitações convencionais de versos, mas com atitudes escandalosas que sempre terminavam em tumulto; e a *colagem* literária, poemas compostos de recortes, os mais diversos, retirados de revistas e distribuídos ao acaso, ou até de palavras soltas retiradas aleatoriamente de dentro de um chapéu, numa atitude caótica deliberada, a fim de não apresentar nenhum modo organizativo detectável destruindo qualquer sinal de comunicação.

Do outro lado do mundo, na antiga União Soviética, a poesia de Maiakóvski tinha muitos pontos em comum com o Surrealismo. Rejeitava a ideia de o artista ser alguém especial, diferente dos demais e era simpático a utilização dos recursos da técnica do cartaz e da oralidade através dos meios de comunicação disponíveis em sua época como o rádio. Mesmo tendo escrito que estava “preso ao papel com o prego das palavras” (final do poema “Flauta-vértebra”), estava interessado em desenvolver novas formas de escritura como os *slogans*, por exemplo. “Maiakóvsk, no poema “O poeta-operário” também acreditava que “as novas condições do mundo moderno obrigam à busca de outras formas de arte” (Schnaiderman, 1971: 59)

“Quem vale mais:

O poeta ou o técnico que produz comodidades?

Ambos!  
Os corações também são motores.  
A alma é poderosa força motriz.  
Somos iguais”

Falar do experimentalismo das vanguardas ou das invenções estilísticas de artistas, é falar de um modo de formar, um modo de criar, é falar de uma escritura que ousou inventar uma técnica não apenas como revolta, ou ruptura crítica, mas antes, como necessidade e característica mesma da dinâmica do processo artístico. O fim das vanguardas por incrível que pareça, não significou a falência de um projeto de crítica e busca constante de emancipação da sociedade através da arte. Mas, ao contrário “vitória das vanguardas é a sua derrota e seu desaparecimento”, pensa Philadelpho Menezes (1994: 167). Para ele, basta olhar para os lados

e examinar a moda, as construções, o urbanismo, o design dos objetos industriais, a pintura das galerias e museus. Todos possuem as marcas daquelas experimentações efetuadas pelas vanguardas nas primeiras três décadas do século. A assimilação pela cultura mediana desses elementos nada mais seria do que um efeito último pretendido pelas próprias vanguardas, isto é, a conquista do poder representada pela ampla difusão de seus princípios e sua influência determinante na configuração dos padrões de gosto e de sensibilidade, estendidos largamente sobre todas as manifestações cotidianas (Menezes, 1994: 167).

Numa sociedade assim, a tendência e destino das vanguardas seria o total esvaziamento de sentido. As vanguardas nasceram e tiveram sua função, mas, numa sociedade como a contemporânea, onde

a homogeneização, o nivelamento, a desdiferenciação das esferas da produção cultural, regidos pela íntima associação da informatização com a indústria do divertimento, ou, da tecnologia com a estética, dissolvem as fronteiras entre os níveis da cultura e os campos do conhecimento, onde as contradições parecem se anular para dar lugar a uma convivência pacífica das ambiguidades, a vanguarda teria perdido sua razão de ser e seu habitat (Menezes, 1994: 166).

Mas, o principal abalo que o espírito vanguardista provocou na arte foi, no fim das contas, no âmbito mesmo de seu conceito, na definição de obra de arte quando trouxe para o fazer artístico produtos, técnicas e meios não pertencentes tradicionalmente à esfera artística. Essa crise se estende aos conceitos de arte e de estética e “desemboca no slogan da morte da arte, proveniente do niilismo do século XIX, instalando-se definitivamente como elemento central do pensamento pós-moderno” (Menezes, 1994: 168). Ou seja, a arte contemporânea, de Marcel Duchamp, levando para o museu objetos não artísticos, a ousadia da arte conceitual, da arte digital ou até a chamada *body art*, por exemplo e, não nos esqueçamos da genialidade de Andy Warhol e sua lata de sopa Campbell's e outras obras intrigantes para o público, para os críticos e para os estudiosos. O que esses artistas querem dizer? Talvez nada. Mas, certamente tornaram a pergunta “O que é Arte?” mais direta, agressiva, urgente. De algum modo, eles comunicam o desconforto, a estranheza ou recusa de viver numa sociedade pautada pelo consumo.

Tudo nos leva a crer que esse projeto de felicidade “vendido” pela modernidade, gestado no seio de uma sociedade de consumo, fracassou e, só podia, pois deu à luz a uma felicidade efêmera em forma de produto pronto para

consumo imediato, supostamente, para todos os gostos. O problema é pagar o preço exorbitante de algo que cheira a autodestruição... Hoje, o nosso modo de viver poder ser definido pela forma como consumimos. Vivemos entre o comprar e o descartar. Pensando assim, nosso lema poderia ser “Conhece-te a ti mesmo vasculhando o próprio lixo!”

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Texto adaptado de palestra apresentada no Colégio Oficina — Salvador-Bahia, durante o CONESCO 2014.

<sup>2</sup>Profa. Dra. Da Universidade do estado da Bahia — UNEB. [nadicidade@outlook.com](mailto:nadicidade@outlook.com)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: Obras Escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal. Ensaios sobre fenômenos extremos. São Paulo: Papiros, 1992.

CAMPOS, Augusto. H, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CARNEIRO, Nadia V. B. “O Poema na era dos suportes tecnológicos — Repercussões do “sonho” de Mallarmé na produção poética brasileira contemporânea”. Dissertação de Mestrado Facom/UFBA, 1996.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo I I São Paulo: Mestre Jou, 1982.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MUNFORD, Lewis. *Arte e Técnica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

POE, Edgar. “O Homem das Multidões”. In: Histórias Extraordinárias. São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski Através de Sua Prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: *O Fenômeno Humano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

# ANÁLISE MUSICAL NA PERSPECTIVA DE UMA FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

Pedro Carneiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Do ponto de vista de uma fenomenologia da percepção, os vários modelos de análise, elaborados e trabalhados pela musicologia tradicional, apesar da aparente pluralidade e diversidade, não diferem tanto assim. De um modo geral, todos pressupõem um mesmo modo de se debruçar sobre a música. Por princípio, todos trabalham na perspectiva de uma postura analítica *stricto sensu*: dividir um problema em tantas partes quantas forem necessárias para melhor resolvê-lo. O que favorece um certo modo de 'escuta' comprometido apenas com a idéia de estrutura, escamoteando, portanto, a dimensão estética da experiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise; Estética; Fenomenologia; Musicologia.

**ABSTRACT:** From the point of view of a phenomenology of perception, the several analysis models elaborated and worked out by traditional musicology are not so different from each other, despite their plurality and diversity. Generally, all of them assume the same manner of studying music. In principle, all of them work in view of an analytical position, strictly speaking: dividing an issue into as many parts as

necessary to better solve it. This favors a certain manner of 'perception' that is only dedicated to the idea of structure, thus concealing the aesthetic dimension of experience.

**KEYWORDS:** Analysis; Aesthetics; Phenomenology; Musicology.

Sabemos, desde Husserl, que o trabalho do fenomenólogo consiste em permitir que as coisas se apresentem como elas são, livres de quaisquer construções intelectuais que, rotineiramente, projetamos nelas. Nessa perspectiva, no processo de experiência do conhecimento, não podemos, através de quadros teóricos de referencia, interferir nas coisas. São elas — as coisas — que se deixam revelar, que se mostram para nós. Aqui, não há ruptura entre o que é vivido e o que é pensado: o vivido e o pensado não são duas categorias separadas em planos diferentes. Ao contrario das atitudes racionalista e empirista, alicerçadas no pressuposto da dicotomia entre sujeito e objeto do conhecimento, a fenomenologia não faz distinção entre o papel atuante do sujeito cognoscente e a influência do objeto cognoscível. Merleau-Ponty observa que essas duas concepções (empirismo e racionalismo) estão impregnadas de construções artificiais acerca do fenômeno, com isso, nem uma nem outra é capaz de surpreender a consciência aprendendo, a dinâmica própria ao processo de conhecimento do conhecimento. O aprendizado da consciência ocorre no exercício do existir. Consciência e corpo dependem um do outro, funcionam em conjunto. Vivemos colados ao mundo exterior, portanto, o tradicional problema de se saber se o conhecimento parte das coisas para a consciência, ou da consciência para as coisas, não tem sentido para a fenomenologia, pois o objeto é sempre objeto para uma consciência e a consciência é sempre consciência de alguma coisa.

Tendo feito esses esclarecimentos introdutórios, passaremos a abordar algumas questões referentes ao exercício da análise musical. Jean-Jacques Nattiez, em seu artigo *Semiologia musical e pedagogia da análise*, celebra a recente diversidade de modelos de análise musical,

segundo ele, até pouco tempo atrás, todo musicólogo quando desenvolvia um novo modelo de análise, descrição e explicação dos fatos musicais, comportava-se como se o recém criado, não apenas substituía os precedentes, como também os anulava. Prossegue ele, observando que o nosso momento atual é outro: “entramos numa nova fase da história da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis” [NATTIEZ, 1990, p.50]. Em seguida, reporta-se a um “fenômeno novo e sintomático”, que confirmaria esse novo momento para o campo da análise musical, a publicação em um curto período de tempo (entre 1985 e 1988) de cinco obras que apresentam e descrevem todos os modelos de análise, revelando não apenas “a pluralidade dos paradigmas acessíveis”, mas o consenso em torno deles. Nattiez se refere às seguintes obras: o capítulo “Análise, teoria e música nova” do livro *Musicologia* de Joseph Kerman, publicado em 1985; o artigo “Análise” de Marc Devoto, publicado na edição do *Harvard Dictionary of Music* de 1986; a publicação, em 1987, em formato de livro de bolso, do artigo “Análise” de Ian Bent do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; o livro *A Guide to Musical Analysis* de Nicholas Cook, publicado em 1987 e o livro *Music Analysis in Theory and Practice* de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall de 1988.

Com base nessas obras, Nattiez elabora uma lista que classifica como sendo “as principais tendências” da análise musical do século XX. São elas:

A teoria da harmonia tonal de Henrich Schenker.

A abordagem da harmonia, da forma e do motivo, proposta por Arnold Schoenberg.

A proposta de análise do tema e do motivo segundo Rudolph Réti.

A “Set-Theory” desenvolvida por Allen Forte, com base nos estudos de Milton Babbitt para análise da música serial.

A proposta de Leonard Meyer para análise rítmica e melódica.

O “Musical Criticism” desenvolvido por Joseph Kerman, Charles Rosen, Anthony Newcomp e Leo Treitler.

A Semiologia Musical de Nattiez e de Nicholas Ruwet.

As várias propostas de análise por computador.

A Teoria Generativa de Fred Lerdahl e Ray Jackendorrff, desenvolvida com base nos escritos do lingüista Noam Chomsky.

As análises musicais das várias tradições orais propostas pela etnomusicologia.

Na perspectiva da fenomenologia, tais modelos de análise, a partir do que nos apresentam, apesar da aparente pluralidade celebrada por Nattiez, não diferem tanto assim, todos pressupõem um certo modo de se debruçar sobre a música que, *stricto sensu*, é comum à todos: a postura analítica — dividir um problema em tantas partes quantas forem necessárias para melhor resolvê-lo — está no fundamento de todas as propostas apresentadas. Tal orientação teórica está na base de um certo entendimento da música, comprometido apenas com a idéia de estrutura, com isso, o trabalho do analista não vai muito além da identificação de características (padrões e regularidades) que são imanentes ao texto da partitura.

Observa-se, no âmbito desse modo de entendimento da música, uma certa paridade entre as noções de ‘música’ e ‘estrutura’, quando a música se reduz e se define por sua estrutura. Questões “exteriores”, relativas ao processo composicional, ao contexto social que cerca o compositor, ou relativas ao ouvinte, à dimensão estética da experiência, ao gosto, à recepção pensada em um contexto sócio-histórico específico, não interessam

ao analista, o foco recai apenas sobre o texto da partitura. Na lógica dessa dinâmica, música e partitura se confundem, se embaralham, parafraseando Umberto Eco (quando este se reporta a um texto de Jorge Luis Borges) é como se o mapa e o território fossem a mesma coisa, ou melhor, é como se o mapa fosse mais importante que o território [ECO, 1994, p.213].

Sobre isso, observa Joseph Kerman que os analistas padecem de uma certa miopia. A obstinada concentração destes nas relações internas é, na perspectiva de qualquer visão razoavelmente completa da música, em última instância, subversiva. Entre os muitos elementos que contribuem para o significado e importância da música, a estrutura do texto da partitura é apenas um. O foco, quando limitado apenas à estrutura, negligencia questões e aspectos vitais — não só relativos a todo complexo histórico e social, mas igualmente à “tudo o que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva” [KERMAN, 1987, p.93].

Kerman chama nossa atenção para o fato de que a análise exerce forte influência sobre o modo como a teoria musical, enquanto uma matriz compreensiva da música (quando propõe e orienta acerca de como a música deve ser compreendida e pensada) é formulada. O campo da análise constitui — e institui — grande parte do que se conhece como teoria musical, “a teoria moderna não é (ou não é apenas) descritiva, mas, em certa medida, é também prescritiva” [KERMAN, 1987, p.94]. Talvez seja esta a maior miopia dos analistas, pretender traçar parâmetros para um modo singular de escuta musical em que a dimensão estética da experiência fica presa à questões que não ultrapassam os aspectos estruturantes relativos e limitados ao texto da partitura.

A idéia de uma estrutura autônoma, que separa a música do todo da vida, é algo que nos reporta ao século XIX de Edward Hanslick e à idéia de ‘música pura’ (de certo modo análoga à idéia

de ‘arte pela arte’). Para Hanslick, “a música compõe-se de série de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas” [HANSLICK, 1987, p.155]. Talvez aqui se encontre o germe para o desenvolvimento de toda teoria musical moderna de matriz positivista. É o compromisso com o ideal de uma estrutura autônoma que nos torna míopes para as possibilidades de uma ‘heteronomia’ musical (no sentido de que não se limita às questões inerentes ao texto da partitura) possível de ser percebida no âmbito de uma fenomenologia da percepção musical.

O trabalho do analista, nestes termos, é procurar, identificar e classificar padrões e regularidades (melódicas, rítmicas, etc.) que caracterizariam e revelariam o ordenamento estrutural da partitura em estudo, ou seja, a identificação das invariantes estruturais responsáveis por sua singularidade e forma. O problema das invariantes estruturais — e a própria noção de estrutura não se separa de tais invariantes, atômicas ou relacionais — é fundamental para a lingüística. A esse respeito, Gilles Deleuze e Felix Guattari, problematizando, no âmbito da lingüística, acerca dessas questões, observam que é apenas sob essa condição que “a lingüística pode reivindicar para si uma pura cientificidade, nada a não ser ciência..., a salvo de qualquer fator supostamente exterior ou pragmático” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.34].

O lingüista, quando preso à idéia das constantes estruturais, sejam elas fonológicas, morfológicas ou sintáticas, fecha a língua sobre si mesma, escamoteando, desse modo, as questões referentes ao âmbito da pragmática, ou seja, ao acontecimento de fato da língua, portanto, à dimensão de sua experiência — região da heteronomia.

Do mesmo modo, poder-se-ia dizer, que os analistas musicais (na esteira dos lingüistas), quando comprometidos

com o ideal de uma musicologia científica, fecham a música sobre si própria. Ocorre que — retomando a fenomenologia — como nos lembra Merleau-Ponty, o modo como a ciência manipula as coisas, pressupõe a renúncia de habitá-las [MERLEAU-PONTY, 1975, p.275].

No terreno de uma fenomenologia da percepção musical, alimentada pela dinâmica do fato musical, torna-se necessário “habitar” a música. Tarefa essa impensável quando se considera a postura do analista, sobretudo quando se postula um entendimento da música enquanto realidade autônoma. Porque comprometidos com o projeto de uma musicologia científica, os analistas preocupam-se apenas com as invariantes estruturais do texto da partitura, ignorando outras questões, referentes à ‘pragmática musical’, ou seja, ao acontecimento da música e à sua dimensão estética — irreduzíveis ao método clássico de investigação científica. O método pede distanciamento, a música — no âmbito de seu acontecimento (situação pragmática) — pressupõe envolvimento.

No que diz respeito à necessidade de uma ênfase na dimensão pragmática — ou, se preferir à importância das esferas do ‘performativo’ e do ‘ilocutório’ — o que Deleuze e Guattari observam é a emergência de três importantes conseqüências: primeiro, a impossibilidade de pensarmos a linguagem como um código, observando que esta é a condição que possibilita uma explicação; e, igualmente, a impossibilidade de se pensar a fala como a comunicação de uma informação: considerando que ordenar, interrogar, prometer, afirmar, não se reduz à afirmação de um comando, uma dúvida, um compromisso, uma asserção, mas, de fato, consiste em efetuar esses atos imanentes específicos — necessariamente implícitos.

Segundo, a impossibilidade de definição de uma semântica, uma sintaxe, uma fonética, enquanto campos científicos da linguagem, autônomos e independentes da dimensão pragmática; a pragmática deixa de ser uma problema, uma excrescência, as determinações do âmbito da pragmática deixam de estar submetidas à alternativa: “ou se voltar para o exterior da linguagem, ou responder às condições explícitas sob as quais elas são sintaxizadas e semantizadas” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14], ao contrario, a pragmática emerge como o pressuposto fundamental de todas as outras dimensões, manifesta-se e se insinua em toda parte.

Terceiro, a impossibilidade de assegurar a distinção entre língua e fala, considerando que a fala não pode mais ser definida, ou compreendida, simplesmente pela utilização extrínseca e individual de uma significação primeira, ou ainda, pela aplicação variável de uma sintaxe anterior: “ao contrario, são o sentido e a sintaxe da língua que não se deixam definir independentemente dos atos da fala que ela pressupõe” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14].

Ao fazerem tais reflexões, Deleuze e Guattari estão se reportando às teses de John L. Austin acerca dos aspectos performativos e ilocutórios da linguagem. O trabalho de Austin consiste em demonstrar que, muitas das relações que se estabelecem entre a fala e as ações que se realizam no ato da fala remetem-se mutuamente, na dinâmica de uma circularidade. É esse ‘remeter-se mutuamente’, porque intrínseco às circunstâncias próprias da enunciação, que define e qualifica o enunciado, melhor dizendo, na dinâmica dessa circularidade, enunciado e enunciação se confundem, poder-se-ia dizer que são a mesma coisa. Por exemplo, o performativo ‘juro’, ao dizer ‘eu juro’. Como

observa Deleuze e Guattari: “um enunciado performativo não é nada fora das circunstâncias que o tornam o que é. (...) ‘Eu juro’ não é o mesmo se for dito em família, na escola, em um amor, no interior de uma sociedade secreta, no tribunal” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.20].

A ênfase na dimensão pragmática trás à tona questões relativas ao movimento da língua, aos aspectos que se mostram irredutíveis a uma gramática. No âmbito da dimensão pragmática, os problemas relativos à uma ‘agramaticalidade’ deixam de ser percebidos como contingência da fala —aquilo, de natureza exterior, que se oporia à ordem interna da gramática — para serem percebidos e compreendidos como uma característica própria da língua: algo que, estando em estado de variação contínua, atualizaria, permanentemente, um jogo de ‘diferença e repetição’, sempre alimentado e dinamizado pelas circunstâncias da enunciação. “A lingüística não é nada fora da pragmática (...) que define a efetuação da linguagem e o uso dos elementos da língua” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.26].

No que diz respeito às questões relativas à análise musical, parafraseando Deleuze e Guattari, poderíamos dizer que: uma compreensão da música não existe independente de seu acontecimento — isto é, de sua situação pragmática — onde, igualmente, se verifica um jogo de ‘diferença e repetição’, que, permanentemente, atualiza o seu sentido, que, necessariamente, sempre emerge da situação e do modo em que a música é experienciada e vivida.

No âmbito da música (ou da arte), as questões relativas à dimensão pragmática (ou estética) abrange às questões referentes ao estilo. Retomando mais uma vez Deleuze e Guattari, eles observam que “o que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o processo de uma variação contínua”. Ora, entre todos

os dualismos apresentados e instaurados pela lingüística, existem poucos com carência de fundamento como o que separa a lingüística da estilística: “sendo um estilo não uma criação psicológica individual, mas um agenciamento de enunciação, não será possível impedi-lo de fazer uma língua dentro de uma língua” [DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.41].

Muito embora tais questões se refiram à lingüística, acreditamos que sua transposição para o âmbito da música (em particular no que se refere à produção e recepção estéticas) é de fundamental importância, sobretudo dentro de um projeto que se propõe pensá-la nos termos de sua dimensão pragmática, ou melhor, na dinâmica de uma fenomenologia da percepção musical.

As questões relativas ao estilo, tanto no âmbito da lingüística como no da arte, estão muito próximas. Maurice Merleau-Ponty, escrevendo sobre o trabalho do pintor, faz a seguinte consideração: “o que o pintor põe no quadro não é o eu imediato, o matizar-se do sentir, mas seu estilo, que conquista tanto por seus experimentos quanto pela pintura dos outros e do mundo” [MERLEAU-PONTY, 1975, p.341]. Mas afinal, o que é o estilo? Como vimos, em Deleuze e Guattari é um procedimento de variação contínua, mas é, também, um agenciamento de enunciação. Ou seja, algo que se atualiza, que se enuncia, na dinâmica de um jogo de diferença e repetição. Esse jogo que se dá a partir dos processos de desterritorialização e reterritorialização de pressupostos estéticos estabelecidos, é percebido, nos termos de Merleau-Ponty, como algo que se desenvolve a partir dos experimentos do artista em relação à tradição — ‘a pintura dos outros’ — e o mundo. Dito de outro modo, a dinâmica própria do jogo de diferença e repetição, se desenvolve do conflito, ou, se

preferir, do diálogo, entre o artista, a tradição e o mundo os envolve. O estilo emerge do modo (situação pragmática) como esse conflito, sempre alimentado pelos processos de desterritorialização e reterritorialização de valores, se resolve numa obra de arte acabada. Simplificando, poder-se-ia dizer que o estilo é algo que desdobra-se do modo como se joga.

Sobre isso, assinala Monclar Valverde que, em se concebendo a arte como um jogo, a criatividade artística surge como força resultante da tensão entre *diferença e repetição*. Todo processo simbólico, todo processo através do qual se verifica a configuração de um sentido partilhado, “só é possível com o permanente confronto e combinação de padrões sistemáticos, regrados e estruturais, com um regime assistemático”, envolvendo o acaso, a circunstância, a performance e o momento, que instaura e dinamiza a tensão entre diferença e repetição [VALVERDE, 2000, p.87].

Tendo feito tais considerações, podemos dizer que a obra dos compositores não pode ser reduzida à noção de um encadeamento de sons numa determinada estrutura. Por outro lado, o estilo não é, simplesmente, o resultado de uma vontade estética. Na esteira de Alfonso Quintás: os estilos resultam da confluência de diversos elementos — estéticos, éticos, religiosos, econômicos, políticos e sociais — que possibilitam e dão lugar a uma certa concepção de existência e a uma atitude vital correlativa [QUINTÁS, 1993, p.156].

Enquanto jogo, a arte revela e apresenta, como alternativa, um modo singular de estar no mundo, de responder e reagir às resistências que o mundo impõe, de ouvir ao chamado dos valores da cultura e da tradição, de ver e de viver o mundo no âmbito do registro das singularidades que instaura e oferece. Nesse sentido, é legítimo pensar que a obra dos compositores encarnam mundos particulares: o mundo de Bach, o mundo de Mozart, de Chopin, etc. [QUINTÁS, 1993, p.77].

Desde quando é plasmada e atualizada na dinâmica de um jogo, a arte não pode, ou não deveria, ser percebida e pensada nos termos de uma estrutura que se revela a partir de suas constantes e invariantes estruturais. Enquanto resultado e produto de um processo que representa a atualização de uma condição existencial, a arte constitui-se como uma espécie de possibilidade para um mundo — alternativo — possível e passível de ser habitado, experimentado, fruído, vivido, e, enquanto tal, é abertura de/para possibilidades transformadoras. Tal compreensão não é possível enquanto permanecemos condicionados a aquela noção de estrutura subjacente aos modelos de análise musical tradicionais.

O ato de compor pressupõe uma certa postura de abertura e disponibilidade para o todo da vida, melhor dizendo, abertura e disponibilidade para misturar o seu âmbito de realidade (ou, melhor, âmbito de vida) com o âmbito de outras realidades. Aqui, as noções de autonomia e heteronomia se confundem e coincidem, ambas conspiram em favor do jogo criativo. Nas palavras de Quintás: “essa atividade lúdica instaura *vida espiritual*, une o homem às realidades do meio ambiente com formas relevantes de unidade, põe-se na presença delas, porque supera a divisão entre o campo do interior e o do exterior. (...) A abertura à realidade sob o impulso dessa atitude concede ao homem *liberdade interior*, liberdade para a criatividade. (...) Esse modo elevado de liberdade (...) permite vincular de modo fecundo no homem a *autonomia* e a *heteronomia*, o poder de se governar por leis próprias, elaboradas em sua interioridade, e a necessidade de se orientar por critérios e normas recebidas em princípio de fora” [QUINTÁS, 1993, p.78].

O que é importante destacar do que foi colocado, é a percepção de que os ‘mundos particulares’, por exemplo, de

Bach, Beethoven, ou Chopin, plasmados em suas obras, não são privativos destes. Como assinala Merleau-Ponty, em relação ao trabalho do pintor: “a obra não se passa longe das coisas e em algum laboratório íntimo cuja chave o pintor possuísse” [MERLEAU-PONTY, 1975, p.343]. A atitude de abertura e disponibilidade do artista, presente no jogo criativo, se estende até a obra. Os âmbitos de emoção da obra de arte, plasmados no âmbito do jogo entre a condição existencial do artista, as resistências do mundo e os valores da tradição, podem ser atualizados e vividos pelo fruidor. É, portanto, possível participar desse mundo — a obra de arte — de modo concreto, uma vez que pode ser habitado e partilhado.

Retomando mais uma vez Merleau-Ponty: “a obra que se cumpre não é, logo, a que existe em si como coisa, mas a que atinge o espectador, convidando-o a retomar o gesto que a criou e, saltando mediações, sem outro guia que não o movimento da linha inventada, a alcançar o mundo silencioso do pintor, ora proferido e acessível” [MERLEAU-PONTY, 1975, p.340].

Do que foi dito, gostaríamos de observar que, ao contrário de uma postura analítica que almeja a um entendimento objetivo da arte, que se pensa e se acredita autônoma do todo da vida; uma postura fenomenológica, alicerçada na experiência estética, pensa o fenômeno arte a partir do compromisso com uma *participação* ontológica entre obra de arte (enquanto jogo dinâmico que atualiza uma condição existencial) e o fruidor. No domínio dessa postura fenomenológica, tal modo de compreensão nos remete à etimologia da palavra ‘conhecimento’, no significado de ‘*nascere com*’. Significado que, vale lembrar, atualmente só se mantém no francês: *connaissance* que é co-nascimento.

Portanto, uma reflexão de natureza fenomenológica, que se desenvolve do âmbito da experiência estética, desdobra-se do envolvimento entre compositor e fruidor, ou seja, da possibilidade de uma participação de natureza ontológica que envolve os dois. Explica-se: tal participação é possível a partir da compreensão de que as obras dos compositores são abertas, ou seja, podem ser fruídas, pois encarnam mundos, que atualizam uma determinada condição existencial, plasmada no jogo da relação entre o compositor, os valores da tradição a qual pertence e as resistências do mundo (valores sociais, políticos, etc.) que o cerca. O resultado desse encontro (ou embate) entre o compositor e as realidades que o circunda, não pode ser reduzido (ou pensado) a um mero subjetivismo: o mundo impenetrável do compositor. Trata-se de uma entidade (desde o início) relacional, de um 'entre', que, por ser desse modo, possibilita a participação do outro. É nestes termos que a 'escuta', base para a experiência estética da música, que se desdobra do âmbito de uma participação ontológica entre compositor e fruidor, pode ser descrita e compreendida nos termos da 'lógica' de uma fenomenologia da percepção musical.

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com Pós-Doutorado pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, atua como professor do curso de Música da Universidade Estadual de Feira de Santana – paoc@uefs.br.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, U. Da impossibilidade de construir a carta do império em escala um por um. In: *O Segundo Diário Mínimo*, Rio de Janeiro: Editora Record, 1993.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

KERMAN, J. *Musicologia*, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, Col. Os Pensadores, Vol. XLI, 1975.

NATTIEZ, J. J. Semiologia musical e pedagogia da análise. In: *Opus*, Porto Alegre: UFRGS, No. 2, 1990, p.50-58.

QUINTÁS, A. L. *Estética*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

VALVERDE, M. Estética e recepção. In: FAUSTO NETO, A. (Org.) *Comunicação e Corporeidades*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2000, p.87-100.

# **A ATUALIDADE DA TEORIA CRÍTICA NO BRASIL: O EXEMPLO DA INDÚSTRIA CULTURAL**

Rodrigo Duarte<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo, tradução ligeiramente adaptada, de uma palestra proferida no evento “La actualidad de la Teoría Crítica”, realizado no Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid) em 5 de novembro de 2010, aborda a recepção da Teoria Crítica no Brasil em suas especificidades. Com esse objetivo, são considerados três momentos para o desenvolvimento dessa explanação: (i) apresentação de um relato do processo de desenvolvimento da recepção da Teoria Crítica no Brasil, no que denomino suas duas fases: pré-acadêmica e acadêmica; (ii) delimitação de um conceito de atualidade que esteja de acordo com os princípios da própria Teoria Crítica; e, por fim, (iii) partindo do conceito de indústria cultural, esboço das conclusões que a aplicação de um conceito crítico de atualidade ao processo de recepção da Teoria Crítica no Brasil poderiam oferecer a uma consideração mais imediata.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria Crítica; Atualidade; Indústria Cultural.

**ABSTRACT:** This paper, a slightly modified translation of a lecture pronounced at the event “La actualidad de la

Teoría Crítica”, held at the Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid) on November 5, 2010, approaches the reception of the Critical Theory in Brazil in its own peculiarities. For this purpose, three stages in the development of this explanation are considered: (i) a report of the development process of the reception of Critical Theory in Brazil in what I call its two phases: the pre-academic and the academic; (ii) establishment of a concept of actuality which is itself in accordance with the principles of Critical Theory; and, finally, (iii) starting from the concept of Culture Industry, an outline of the conclusions the application of a critical concept of actuality to Critical Theory reception process in Brazil could offer to a more immediate consideration.

**KEYWORDS:** Critical Theory; actuality; Culture Industry.

## INTRODUÇÃO

Falar da atualidade da Teoria Crítica na Iberoamérica — como proposto inicialmente pelos colegas espanhóis<sup>2</sup> — não é fácil por várias razões. A primeira delas é que existem realidades muito distintas nos diversos países que compõem esse grupo, inclusive até a própria diferença de idioma entre o Brasil, onde se fala o português, e os outros países que são hispanófonos. Ademais, existem situações econômicas também muito diferentes, com níveis de industrialização e de desenvolvimento urbano muito díspares nos diversos países iberoamericanos.

Outra dificuldade é de natureza eminentemente conceitual: reside no próprio conceito de atualidade, cujo significado comum, de ser a característica de algo “up to date”, não ajuda de modo algum da abordagem dessa situação que desejamos compreender melhor. Além disso, nem todos os conceitos filosóficos de atualidade poderiam ser úteis na discussão que pretendemos realizar aqui, de modo que seria necessário estabelecer, ainda que provisoriamente, uma concepção adequada.

Pretendo contornar a primeira dificuldade propondo uma drástica limitação do foco de minha exposição, na medida em que abordarei a recepção da Teoria Crítica no Brasil, observando que, sem dúvida, essa realidade pode não ser radicalmente diversa da de países como Argentina, Chile, México, Venezuela, Colômbia ou Uruguai, ainda que possua algumas especificidades. Posso dizer que conheço bem essa história, pois participei (e participo) muito ativamente de sua fase que denomino “acadêmica”, de acordo com a terminologia que explicitarei a seguir. Um breve relato sobre esse processo constitui a primeira sessão de minha apresentação.

Quanto à questão de precisar melhor o conceito de atualidade adequado à nossa discussão, procuro numa segunda sessão estabelecer, ainda que de modo muito esquemático em virtude da limitação de espaço, uma concepção desse termo que esteja de acordo com os princípios da própria Teoria Crítica.

Na terceira e última sessão, pretendo esboçar, ainda que muito preliminarmente, as conclusões que a aplicação de um conceito crítico de atualidade ao processo de recepção da Teoria Crítica no Brasil poderiam também oferecer a uma consideração mais imediata, enfocando o conceito de indústria cultural.

### UMA BREVE HISTÓRIA

Para compreender melhor a história da recepção da Teoria Crítica no Brasil, devemos ter em conta ao menos duas fases muito distintas. A primeira pode ser chamada de “fase pré-acadêmica”, marcada pelo evidente predomínio do interesse pelo pensamento de Herbert Marcuse. Este era compreendido como uma “atualização” do marxismo, já que se percebia, intuitivamente, que o materialismo histórico tradicional já não dava conta da nova realidade do capitalismo, a qual já se fazia sentir também num país periférico como o Brasil da década de 60. De suma importância na versão marcuseana da Teoria Crítica, foi a incorporação da psicanálise à crítica social de cunho marxista, a qual permitia compreender melhor os sofisticados mecanismos de manipulação da opinião pública pela cultura de massas. É importante observar que o golpe militar de 1964 não impediu que as editoras — ao menos até o início da década de 1970 — continuassem publicando traduções de obras de Marcuse, embora algumas delas fossem muito deficientes.

A segunda fase da recepção da Teoria Crítica no Brasil pode ser chamada de “acadêmica”, uma vez que ocorreu

principalmente nas universidades, especialmente nas faculdades de letras e ciências humanas. Essa fase se dividiu claramente em duas “subfases”: a primeira, a partir do início da década de 1970, estava centrada na apropriação do pensamento de Walter Benjamin, provavelmente porque, no entender dos seus protagonistas, seria relativamente mais fácil ocultar os elementos marxistas de seu pensamento, os quais são, na realidade, muitos e bastante fortes. Além disso, é possível que muitos leitores desse filósofo o leram nesse período menos como um marxista e mais como possível inspiração para um enfoque pós-moderno da cultura e da sociedade. Essa subfase se caracteriza pela maior mobilização do pensamento de Walter Benjamin no âmbito da teoria da literatura e dos estudos culturais do que no da filosofia. É também característico desse período uma certa tendência à polarização entre Benjamin e Adorno, de acordo com a qual aquele seria mais “democrático” e este mais “elitista”, assim como se pode observar, por exemplo, no livro de Flávio Kothe, *Benjamin e Adorno: confrontos*<sup>3</sup>.

Um caso excepcional nessa primeira subfase é o de Roberto Schwarz, o qual, ainda na década de 1970, começou a ler Theodor Adorno, tornando-se, juntamente com José Guilherme Merquior<sup>4</sup>, um dos primeiros leitores do filósofo no Brasil. Porém, uma vez que Schwarz não alimentava pretensões filosóficas, já que tinha como objetivo a aplicação do pensamento de Adorno à compreensão de fenômenos literários (como, por exemplo, a novela de Machado de Assis), seu interesse por esse filósofo não gerou um movimento propriamente dito de recepção do filósofo de Frankfurt, ainda que Schwarz tenha sido pioneiro na leitura de suas obras.

A segunda subfase, por sua vez, iniciada em meados da década de 1980, apresenta uma clara tendência à recepção

filosófica da Teoria Crítica, encabeçada pelo crescente interesse no pensamento de Adorno, ao mesmo tempo em que as investigações sobre Benjamin e também sobre outros expoentes da Escola de Frankfurt, como o já mencionado Marcuse (agora considerado com maior seriedade pela academia) ou Max Horkheimer, seguem chamando a atenção de muitos investigadores, inclusive os mais jovens. A partir do início dos anos 90, começou o crescimento do interesse pelos autores da Teoria Crítica também na Pedagogia e na área das ciências da educação em geral.

Para ilustrar o exposto acima, posso fornecer alguns dados, que todavia não estão totalmente atualizados, e que se referem somente a Theodor Adorno: em princípios de 2010, já haviam sido produzidas algumas centenas de artigos (certamente mais de duzentos e cinquenta), mais de cinco dezenas de dissertações de mestrado e duas dezenas de teses doutorais acerca do pensamento desse filósofo. Os livros sobre Adorno, escritos originalmente em português, já passam de trinta, no começo deste ano. Se supusermos que possa existir a metade dessa quantidade de trabalhos publicados sobre Herbert Marcuse, Walter Benjamin e Max Horkheimer, tais números já fazem do Brasil um dos países em que mais se estuda a Teoria Crítica da Sociedade no mundo, o que é para nós muito significativo. Deve-se acrescentar que, por iniciativa da Editora UNES, desde 2008 estão sendo publicadas traduções de obras do próprio Adorno, num ambicioso projeto que, em dez anos, planeja a publicação de uma coleção de vinte obras do filósofo<sup>5</sup>, além dos numerosos livros desse filósofo já publicados em outras casas editoriais.

Pode não ter passado despercebido que, na lista das publicações da Teoria Crítica no Brasil, não mencionei

Jürgen Habermas, o que não quer dizer que ele não tenha durante certo tempo despertado um grande interesse nos intelectuais brasileiros: em meados dos 1990, houve um “boom” de publicações sobre seu pensamento; não incluí, porém, os muitos trabalhos que se publicaram no Brasil sobre seu pensamento uma vez que não o considero como um legítimo representante da Teoria Crítica, até porque ele não só não preservou o impulso originário dessa vertente filosófica, como a submeteu a uma implacável crítica na *Teoria da ação comunicativa*<sup>6</sup> e — muito especialmente — no *Discurso filosófico da modernidade*<sup>7</sup>. Além disso, tais posições de Habermas tiveram um efeito desastroso num possível pensamento crítico sobre a realidade brasileira, já que elas escondiam, por baixo da aparência de modernidade, posturas extremamente conservadoras que se combinavam muito bem com as políticas levadas a cabo pelo governo supostamente socialdemocrata de Fernando Henrique Cardoso, em meados dos anos 1990 e começos da década passada, governo que contava com o apoio das mais atrasadas oligarquias do país, expressas pelo então PFL (Partido da Frente Liberal), que posteriormente mudou seu nome para “Os Democratas” (abreviado na sigla “DEM”), como consequência do fato de que muitos de seus membros estiveram envolvidos em grandes escândalos de corrupção e desejavam iludir a opinião pública com uma nova denominação.

### UM CONCEITO FILOSÓFICO DE “ATUALIDADE”

Os dados expostos acima, sugerem a existência de uma significativa demanda pela Teoria Crítica no Brasil, a qual, por sua parte, pode dizer-nos algo sobre a atualidade dessa

corrente filosófica no país. Porém, não se deveria falar aqui de “atualidade” apenas no sentido empregado pela linguagem comum, que poderia denotar somente algo como a existência de uma “moda” no que concerne à adesão à Teoria Crítica. Além do absurdo de considerar “moda” uma corrente filosófica que submete a uma crítica implacável a cultura de massas — incluindo o próprio fenômeno da moda —, é preciso ter em mente que os números apresentados, embora significativos são ainda muito modestos para um país com as dimensões do Brasil.

Há, por outro lado, um conceito filosófico de “atualidade” que poderia ser aplicável à recepção da Teoria Crítica no Brasil e, para aprofundar a discussão, seria ainda mais interessante compreender melhor essa concepção a partir do pensamento de algum representante da própria “Escola de Frankfurt”. Assim, proponho a consideração, aqui, da abordagem de Theodor Adorno acerca desse conceito em seu texto de juventude “A atualidade da filosofia”. Apesar de em 1931 o próprio conceito de Teoria Crítica não estar ainda totalmente formulado, pode-se dizer que o mencionado texto, na medida em que o jovem Adorno já conhecia muito bem, além de Kant, Hegel e Marx, as posições de seu amigo — e então mentor — Walter Benjamin, constitui um passo importante para o estabelecimento do pensamento frankfurtiano.

Sua principal preocupação, nesse texto, é analisar a situação da filosofia na Alemanha nas primeiras décadas do século vinte, sendo sua primeira constatação a da impossibilidade de seguir acreditando no conceito de uma razão capaz de capturar a totalidade do real, a qual caracterizou o pensamento até, pelo menos, a metade do século precedente. Neste sentido, Adorno acusa a “ontologia fundamental” de Heidegger de ainda pressupor,

na pergunta pelo ser, a possibilidade de “que o Ser não mais se adequa ao pensamento nem o torne acessível, [de modo] que se pode formular a pergunta pela ideia do existente”<sup>8</sup>. Depois da crise do idealismo, as principais correntes do pensamento enfocam o ente como algo desprovido de qualidades próprias, seja por meio do logicismo, como no neokantismo de Marburg, seja por meio de um tipo de intuição vital, como na *Lebensphilosophie* de Simmel, ou em uma posição intermediária, como a da Escola do Sudoeste Alemão.

Nesse quadro, a Fenomenologia de Husserl obteve a função de repensar a possibilidade do conhecimento, substituindo, porém, a pretensão a uma objetividade última pela obtenção da contribuição intersubjetiva. Para Adorno, o mérito de Husserl foi o de tornar frutífero o conceito do dado para a investigação das relações entre razão e realidade: “O descobrimento realmente produtivo de Husserl — mais importante que o método da ‘intuição da essência’, que causa um maior efeito externo — foi ter reconhecido e tornado frutífero o conceito do dado irreduzível, tal como o haviam configurado as orientações positivistas, em toda a sua significação para o problema fundamental das relações entre razão e realidade”<sup>9</sup>.

Deve-se tomar nota de que, nas fases posteriores do pensamento de Adorno, uma crítica a esse momento idealista na Fenomenologia foi muito importante para a definição, ainda que negativa, de um conceito filosófico de atualidade. Neste caso, Adorno atribui, em *Sobre a metacrítica da teoria do conhecimento*, a um sociólogo inspirado por Husserl, o erro de proclamar a impossibilidade da sociedade sem classes em virtude da “in-atualidade” das consciências no tocante à realidade empírica. De acordo com esse sociólogo,

a sociedade sem classes pressuporia uma completa atualidade das consciências, o que não seria possível tendo em vista o perspectivismo da *Wesenschau*. Dessa premissa, a conclusão — segundo Adorno, tão apressada quanto equivocada — seria exatamente a impossibilidade de uma desalienação completa do sujeito, condenado, portanto, a uma irrevogável “in-atualidade”. Por esse tipo de equívoco, pelo qual Adorno responsabiliza também o próprio Husserl, ele declara que “o conteúdo propriamente reacionário da Fenomenologia é seu ódio contra a ‘atualidade’”<sup>10</sup>.

Porém, na construção do primeiro conceito de atualidade, ainda não tomado de modo explícito na discussão sobre a reificação, é importante, como se anuncia desde o início do ensaio de Adorno, a contribuição crítica do pensamento de Heidegger (não tão desvinculado do de Husserl como a posteridade os tem considerado). Contrariamente à auto-compreensão da ontologia fundamental, Adorno assinala que não se trata de investigar o ser em sua objetividade sendo inegáveis, porém, os momentos de retorno da subjetividade a si mesma. Daqui se originou, segundo Adorno, sua proximidade com a filosofia existencial de Kierkegaard, cujo corolário desse movimento seria o estabelecimento, por parte de Heidegger, da chamada “metafísica da morte”. No agudo juízo de Adorno, por mais que a Fenomenologia — e principalmente a ontologia fundamental — pretendesse combater o subjetivismo da *Lebensphilosophie*, afora o aspecto da morte não existiria uma diferença tão grande entre elas: “a transcendência da morte em Simmel só se diferencia da de Heidegger por conservar categorias psicológicas a que Heidegger nomeia categorias ontológicas, sem que no assunto mesmo — por exemplo, na análise do fenômeno da angústia — se possa encontrar um meio seguro para distingui-las”<sup>11</sup>.

A discussão de Adorno sobre o cenário da filosofia alemã no início do século vinte culmina exatamente com uma definição operacional da “atualidade”, a qual nos pode ser útil na consideração da situação da Teoria Crítica especialmente no Brasil. A definição é a seguinte: “Não se entende por atualidade uma vaga ‘expiração’ ou não expiração baseada em ideias arbitrárias sobre a situação espiritual em geral, mas, ao invés, no seguinte: se existe ainda alguma adequação entre as questões filosóficas e a possibilidade de respondê-las, após os progressos dos últimos grandes esforços nessa direção; se, a rigor, o resultado da história filosófica mais recente não é a impossibilidade por princípio de uma resposta para as perguntas filosóficas cardeais”<sup>12</sup>.

Por meio desse tipo de demanda para a filosofia, Adorno chega à ideia de uma “filosofia interpretativa” (*detutende Philosophie*) a qual apresenta certa afinidade com o materialismo, na medida em que concebe o real como inteiramente desprovido de intencionalidade e, portanto, demandante de um tio de elucidação também doadora de sentido. Os modelos preexistentes para uma filosofia desta ordem são tanto a psicanálise, com sua ideia original de “interpretação dos sonhos”, como a análise da mercadoria levada a cabo pela crítica da economia política de Marx. Nesse aspecto particular, já nos encontramos em pleno território da Teoria Crítica da Sociedade, pois a leitura que Adorno faz da forma mercadoria tem como fundo a discussão kantiana sobre a coisa em si, ainda que seja para negar sua vigência no cenário da filosofia contemporânea:

Mas seria possível que, numa construção satisfatória da forma mercadoria, o problema da coisa em si se esvaísse: que a figura histórica da forma mercadoria e do valor de troca, como uma fonte de luz, deixasse a descoberto a configuração de uma realidade posterior de cujo sentido último se esforçava em vão o problema

da coisa em si, posto não haver nenhum sentido último que fosse separável de sua manifestação histórica, primeira e única<sup>13</sup>.

### A POSSÍVEL APLICAÇÃO DO CONCEITO DE ATUALIDADE EXTRAÍDO DA SITUAÇÃO BRASILEIRA: O EXEMPLO DA INDÚSTRIA CULTURAL

Ainda que possamos responder negativamente à mencionada pergunta sobre a possibilidade de dar resposta a “perguntas filosóficas cardeais”, tal como a planejou Adorno no ensaio “A atualidade da filosofia”, é de fato passível de defesa que algumas questões (ainda que não “cardeais”) sobre uma determinada sociedade podem e devem ter respostas filosóficas. Ao meu modo de ver, este tem sido o caso de muitos países latino-americanos, e uma das ideias mais caras à esta exposição é a de que a Teoria Crítica tem oferecido uma contribuição significativa para que as respostas filosóficas às questões candentes dessas sociedades não estejam marcadas nem pelo objetivismo meramente cientificista, por um lado, nem por um subjetivismo resignado — ainda que travestido de ontologismo fundamental —, por outro.

Essa foi a marca registrada da recepção da Teoria Crítica no Brasil desde seu primeiro momento, o qual, como se afirmou acima, voltava sua atenção à obra de Herbert Marcuse como possível guia na renovação política da esquerda. Também no primeiro período da segunda fase — “acadêmica” — dessa recepção, é inegável a intenção de compreender criticamente a realidade brasileira por parte de seus leitores, já que a inspiração benjaminiana possibilitou acessos inusitados, por exemplo, à obra literária de escritores como Guimarães Rosa.

De qualquer forma, o maior desafio interpretativo sobre a influência da Teoria Crítica no Brasil está no crescente interesse

pelo pensamento de Adorno, a partir de meados dos anos 80 e, de modo muito especial, depois de 1990. Uma possível razão para esse fenômeno foi o fim do regime militar em 1985, depois do qual a situação política se tornou muito mais complexa e, portanto, de compreensão muito mais difícil. Mesmo antes do golpe militar de 1964 não havia dúvidas para a esquerda de que a direita — especialmente a militante — era um mal em si mesmo, a ser combatido. Porém, depois do fim da ditadura, se tornou evidente que a polarização anterior escamoteava o fato de que alguns políticos civis que apoiavam a luta contra os militares não só eram também direitistas como também, em certos casos, eram tão corruptos como os antigos caudilhos que governaram o país de 1964 a 1985. É possível que, por trás dessas circunstâncias, o recurso ao refinado pensamento social de Adorno se apresentara para um grande número de pessoas críticas como altamente adequado para abordar a nova situação.

É claro que é muito difícil demonstrar cabalmente o que afirmei agora, ainda mais tendo em conta as dimensões deste trabalho, porém talvez possa ilustrar este caso, à semelhança do dito por Adorno sobre o contorno de uma forma como a da mercadoria na nomeação de outrora, com o tema da cultura de massas. Faz parte do mencionado refinamento da filosofia social de Adorno o fato de que ele foi capaz de mostrar a infiltração dos elementos estéticos na política e na sociedade contemporâneas como muito poucos, de modo que se tornou evidente que a dominação passa hoje por uma sedução de amplas camadas da população por meio de motivos sensoriais. Deste modo, a centralidade das discussões sobre a indústria cultural em toda a obra de Adorno pode explicar, ainda que parcialmente, o grande interesse por seu pensamento no Brasil.

Isso é assim devido ao fato de que desde os anos 30 existe no país uma cultura de massas que inclui tanto o cinema quanto a

rádio comercial, assim como os outros tipos de dispositivos da chamada indústria cultural. Se, por um lado, não é equivocado dizer que essa seja filha de uma ditadura, já que foi no tempo do “Estado Novo”, sob Getúlio Vargas, que começou seu primeiro grande desenvolvimento, existe, por outro lado, uma característica da indústria cultural que a torna especialmente adequada para os contextos de vigência plena em uma democracia formal, burguesa, na qual as massas devem escolher os governantes que interessam ao sistema econômico (com suas políticas hostís aos interesses da maioria), pensando, por outro lado, estarem elegendo livremente os candidatos que lhes parecem mais adequados. É exatamente por isso que a indústria cultural é hoje tão importante para a manutenção do *status quo* em todo o mundo e especialmente nos países ocidentais, para os quais interessa ostentar a maior liberdade possível, mesmo sabendo-se que, no “mundo administrado”, do qual especialmente eles fazem parte, isso não passa de uma aparência ilusória.

É possível que, apesar do fato de que, nas duas ditaduras vividas no Brasil no século vinte, os meios de comunicação de massas tenham desempenhado um papel importante, foi somente depois de 1985 que as condições se mostraram suficientemente maduras para o pleno desenvolvimento de um sistema como o da indústria cultural, quando o país já estava suficientemente industrializado e moderno, por um lado, e consolidara uma democracia formal, por outro. Pode ser que, nesse contexto, as enormes proporções de alguns agentes dessa indústria cultural brasileira, como por exemplo a Rede Globo de televisão, que é uma das maiores emissoras privadas de TV do mundo, tenham estimulado a um número considerável de intelectuais a se aproximarem do pensamento de Adorno, na medida em que nele reconheceram o crítico da cultura de massas por excelência.

Esse processo de apropriação da teoria crítica da indústria cultural para a compreensão da situação brasileira ocorreu de modo gradual, pois, talvez pelo fato de que a recepção de Adorno (e por conseguinte dos outros filósofos da Teoria Crítica) no Brasil se deu no meio acadêmico, inicialmente os artigos, livros, teses e dissertações produzidos sobre o assunto estavam marcados principalmente por um tipo de aprendizagem de sua filosofia densa e obscura, na qual não havia muita novidade com relação aos trabalhos produzidos nos países europeus ou norte-americanos. Posteriormente, porém, enquanto as pesquisas sobre Adorno já não se limitavam aos âmbitos da filosofia e da pedagogia, estendendo-se também aos campos da sociologia, ciência do esporte, teologia, musicologia, teoria da literatura, etc., pode-se observar uma clara tendência de seus autores a pretenderem abordar reflexivamente os diferentes aspectos da realidade brasileira com as ferramentas da Teoria Crítica da Sociedade.

Outra característica interessante da recepção da Teoria Crítica no Brasil, no sentido do estabelecimento de sua “atualidade”, e o que chamo sua progressiva “capilarização”: a tendência inicial de ela ter sido recebida somente nas universidades mais tradicionais das maiores cidades do país está sendo superada, no sentido de que hoje ela é influente não apenas no sul e no sudeste, como também no norte e nordeste do país, tradicionalmente mais carentes em termos econômicos. Dado que essas regiões, por outro lado, são muito ricas em termos da cultura popular “autêntica”, é possível que, em algum momento deste processo, surjam abordagens muito interessantes da crítica cultural, tendo em conta modelos alternativos ao da

cultura erudita europeia, que serviu de base para a crítica adorniana, por exemplo.

Considerando o exposto, poder-se-ia dizer, para concluir, que o processo descrito de recepção da Teoria Crítica no Brasil, mostra uma atitude intelectual não apenas receptiva, mas que apresenta uma atividade, a qual juntamente com o desenvolvimento dessa corrente de pensamento que ocorrem em outras partes do globo, prova o alcance e a vigência de um princípio teórico caro à Teoria Crítica, a saber, a historicidade dos conceitos.

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel. Realizou estágios de pós-doutoramento na University of California at Berkeley (1997), na Universität Bauhaus de Weimar (2000) e na Hochschule Mannheim (2011). De maio de 2006 a outubro de 2014, foi presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Dentre suas publicações no Brasil e no exterior, destacam-se os livros: “Mimesis e Racionalidade. A concepção de domínio da Natureza em Theodor W. Adorno” (1993), “Teoria Crítica da Indústria Cultural” (2003), “Dizer o que não se deixa dizer. Para uma filosofia da expressão” (2008), “Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischer Theorie” (2009), “Pós-história de Vilém Flusser. Gênese-anatomia-desdobramentos”(2012) e “Varia Aesthetica. Ensaio sobre arte e sociedade” (2014).

<sup>2</sup>A versão original deste texto, “La actualidad de la Teoria Critica en Iberoamérica en el ejemplo de Brasil”, é uma palestra proferida por mim no evento “La actualidad de la Teoría Crítica”, realizado no Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid) em 5 de novembro de 2010. O texto original se encontra na página: <http://www.setcrit.net/la-actualidad-de-la-teoria-critica-en-iberoamerica-en-el-ejemplo-de-brasil/> (acesso em 12/03/2015) e a presente

tradução foi feita por Charliston Pablo do Nascimento e revisada/adaptada pelo autor do artigo.

<sup>3</sup>Flávio Kothe, *Benjamin e Adorno: Confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

<sup>4</sup>Ver meu artigo “O caso Merquior”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n.1, 2009, pp.36-50: [http://constelaciones-rtc.net/01/01\\_03.pdf](http://constelaciones-rtc.net/01/01_03.pdf).

<sup>5</sup>Já foram publicados nessa coleção os seguintes volumes: “As estrelas descem à terra”, “Introdução à Sociologia”, “Berg”, “Kierkegaard”, “Introdução à sociologia da música”, “Correspondência” e “Três estudos sobre Hegel”. Mais informações sobre essa coleção podem ser encontradas na página: <http://www.editoraunesp.com.br/colecao-assunto/1,adorno> (acesso em 11/04/15).

<sup>6</sup>Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988 (2 volumes).

<sup>7</sup>Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988.

<sup>8</sup>Theodor W. Adorno, Die Aktualität der Philosophie, In: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p.325.

<sup>9</sup>Ibidem, p.327.

<sup>10</sup>Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*. p. 222: „Der eigentlich reaktionäre Gehalt der Phänomenologie ist ihr Haß gegen die »Aktualität«“.

<sup>11</sup>Theodor W. Adorno, Die Aktualität der Philosophie, op.cit., p. 330.

<sup>12</sup>Ibidem, p. 331.

<sup>13</sup>Ibidem, p. 337.

## REFERÊNCIAS

ADORNO T. *Die Aktualität der Philosophie*. In: *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

ADORNO, T. *Gesammelte Schriften 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

DUARTE, R. “O caso Merquior”. *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica*, n.1, 2009, pp.36-50. Disponível em: <<[http://constelaciones-rtc.net/01/01\\_03.pdf](http://constelaciones-rtc.net/01/01_03.pdf)>>.

KOTHE, F. Benjamin e Adorno: Confrontos. São Paulo: Ática, 1978.

HABERMAS, J. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988 (2 volumes).

HABERMAS, J. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

# **SACRIFÍCIO DAS FORMAS: DA ESTÉTICA AO SUJEITO**

Washington L. L. Drummond<sup>1</sup>

**RESUMO:** As formas trocam-se, emergem, desaparecem. Da estética ao sujeito esse jogo interminável, pela sua tragicidade alegre, assume o sacrifício quanto a sua intensidade. Os estilos se dissolvem, o sujeito é deposto. O informe é essa ameaça constante ao que se quer estético, enquanto o inumano é a “noite terrível” do sujeito. Este trabalho analisa essas tensões através da escrita ensaística e novelista de Georges Bataille.

**PALAVRAS-CHAVE:** Inumano; Sujeito; Bataille.

**ABSTRACT:** The forms change themselves, emerge and disappear. From the aesthetics to the subject, this endless game, for its joyful tragedy, shoulders the sacrifice for its intensity. The styles are dissolved and the subject is deposed. The formless constantly threatens what it is aesthetic, while the inhumanity is the subject’s “terrible night”. This work analyses these tensions throughout Georges Bataille’s essay writings and novels.

**KEYWORDS:** Inhumanity; Subject; Bataille.



“L'excubérance corruptrice de lavie”

Cioran

## PARTE I: O JOGO DAS FORMAS

### 1.

O escritor e arquivista francês Georges Bataille, nas primeiras décadas do século XX, desenvolveu uma poderosa crítica aos processos de homogeneização vigentes na época das vanguardas modernas e do fascismo alemão. Seus escritos concorreram para o norteamento das pesquisas de Michel Foucault, o qual, em diversos momentos, declarou a sua filiação a um projeto que postulava a soberania, a dissolução do sujeito ocidental e as impossibilidades das práticas da escrita e da experiência. Entretanto, as relações entre as pesquisas heterológicas de Bataille dos anos 30 e o trabalho historiográfico foucaultiano ainda são pouco estudadas. Ao buscar os arquivos das instituições que confinam doentes, loucos e delinquentes, dando visibilidade às pequenas batalhas entre os indivíduos e os espaços institucionais, os estudos foucaultianos parecem querer transformar em discurso histórico as visadas sociológicas e políticas dos escritos bataillianos críticos do produtivismo da sociedade capitalista. Para Bataille (1987), as sociedades que se especializaram na produção e consumo de mercadorias, sob a égide de um estado forte, convergiram para a segurança dos comportamentos enquadrados em formas constantes, repetitivas e ordenadas, derivadas da equivalência de todas as mercadorias sob o signo do capital que, no seu bojo, rejeitava tudo que o ameaçasse.

O conhecimento desenvolvido em uma aplicação direta na rede produtiva, as regras do convívio burguês e seu

imperialismo sobre as rotinas cotidianas e marcadamente utilitárias, tentavam solapar aquilo que a poesia e a estética romântica preconizaram como antídoto: a embriaguez e as formas extáticas. Rimbaud, com o desregramento dos sentidos, reaparece como apreensão sociológica do sonho e do estranho, perseguidos pelo movimento surrealista. No obscuro mundo heterológico, o sonho transforma-se em pesadelo e o estranho assume sua face perversa como o horror absoluto, disseminado em práticas dispersas na banalidade do cotidiano. O conjunto desses fenômenos, impuros e heterogêneos, produzia, por sua vez, no confronto com as forças homogeneizadoras da vida e dos indivíduos, formas singulares, informes e heterológicas.

## 2.

O termo heterologia, oriundo da anatomopatologia, está inicialmente ligado à morbidez dos tecidos, sendoredefinido por Bataille como uma espécie de economia dos resíduos, de restos não assimiláveis, por vezes abjetos, que rompem e esgarçam as estruturas homogêneas, afirmando aquilo que não pode ser recuperável e que corrompe as formas. A excreção excessiva desses procedimentos colabora para a decomposição dos corpos, instaurando a heterogeneidade no seio do que se quer homogêneo, forçando o aparecimento de singularidades que, longe de afirmar algo preciso, colocam-se em jogo, sem reservas, numa lógica do desperdício e do excesso. Deslocando-se pelo esgotamento das formas assimiladas, as heterogeneidades movem-se no gasto sem recuperação, no espaço mesmo do consumo e utilitarismo burguês, em que indivíduos são medidos pela funcionalidade no sistema produtivo e encontram a realização no acúmulo de bens e nas práticas permitidas socialmente, desde a fruição estética até o gozo erótico. Decompondo esse espaço, criando

fissuras, corrompendo antigos conluíus, estabelece uma zona informe em que tudo o que é constituído está ameaçado.

Aos imperativos dos indivíduos burgueses, a preservação e o cuidado de si, contrapõe-se a extenuação completa, excessiva, através, sobretudo, da transgressão sacrificial do erotismo e da estética. A própria heterologia seria uma paródia da ciência burguesa e instrumental. Do informe do dispêndio sem finalidade, tanto na arte quanto no descuidar de si, brotam os personagens que constituem a escória da sociedade burguesa e povoam os curtos romances de Bataille: loucos, prostitutas, escroques, uma gama de celerados os quais concorrem, aliados da estética vanguardista, para a corrosão das formas em sua contingência histórica. A heterologia vai se opor a qualquer possibilidade de representação homogênea da realidade, daí o conceito de informe.

O informe batailliano tem gerado mal-entendidos, pois vem sendo aplicado como medida de avaliação estética ou mesmo como uma nova estética, imaginado como materialização sem forma e ainda como a substancialização de trocas duais e perenes. Entretanto, não é um conceito fundante pelo qual se possa erigir uma estética ou política, mas justo o contrário: atua como a dissolução sacrificial do constituído, do edificado, daquilo que se dá enquanto sistema. Se alijado desse caráter desagregador, corruptivo, torna-se um movimento estético, um estilo, purificado por sua parte maldita. Parte desses equívocos pode ser creditado no desprezo às emergências históricas e no próprio efeito de homogeneidade social que traga a própria teoria, a estética e o pensamento crítico. Em contrapartida, concebemos o informe indiscernível dos processos heterológicos para que assim as singularidades não sejam capturadas pelo pensamento e arrastadas, impotentes, para o espaço inóspito do homogêneo e do já acontecido.

Para Bataille, o informe, pensado num contexto heterológico, emerge como um operador, não para imaginar o sem forma, mas para denunciar e desqualificar as formas vigentes em sua implicação com o que se espera no domínio social, político e estético. Insta o aparecimento do insólito para que o estranho não seja capturado pelo pensamento, arrastado, impotente, para o homogêneo e expurgado de sua parte maldita. O sentimento de pavor e recusa daquilo que assusta, por nunca antes ter sido experimentado ou pensado, seria provocado pelo informe que ameaça a ordem vigente, ao mundo harmonioso aliado às exigências produtivas (sejam econômicas ou sexuais). Esse efeito desagregador é similar ao ruído no universo musical, força do caos que ronda a consonância harmônica e toda regularização sonora que reflete a ordem das coisas. O ruído é essa fissura, fenda barulhenta da/na organização da escala sonora (e cromática!) que ultrapassa a ambiência musical, pois, como o informe, ameaça a própria ordem simbólica que dá sentido ao mundo.

O informe, dessa maneira, não pode ser medida de nada, pois em seus procedimentos sacrificiais, joga com as formas singulares, excrescências derrisórias do mesmo. Heterologia e informe são constitutivas de heterotopias — espaços sem mapas ou cartografias — e alteridades.

## PARTE II: DEPOSIÇÃO DO SUJEITO: EROTISMO E NARRAÇÃO

### 1.

“a beleza será convulsiva ou não será”

Breton

Embora o livro de Georges Bataille seja celebrado pelo seu teor erótico, a novela *História do Olho* deveria ser tomada como um pequeno breviário sobre a constituição do sujeito moderno. Num intrincado *miseenabime*, deslocamentos e intervenções concorrem para mascarar aquele que escreve, produzindo lugares de fala labirínticos. Estes procedimentos podem ser resumidos em sua famosa frase: “escrevo para esquecer meu nome” (BATAILLE, 2004, 612). O que, a primeira vista, poderia ser apenas um jogo literário — tendo o autor como protagonista — estende-se por toda a sua multifacetada obra com uma postulação precisa: o sujeito transita, por processos sacrificiais, entre o longo e penoso processo de individuação até ao seu apagamento provocado em situações limites. O autor e sua *via crucis* tragicômica numa miríade de relatos pseudo-biográficos, narrações não identificadas, prólogos e epílogos, nomes próprios e pseudônimos, não passa de avatar do sujeito em dissolução — uma persona que tematiza a formação e a deformação do sujeito empreendida na obra batailliana. Não será coincidência a apropriação do tema autoral no escandaloso, e vencido, debate estruturalista dos anos 60 promovido por Foucault (*O que é um autor?*), Barthes (*A morte do autor*) e replicado contemporaneamente por Agamben (*O autor como gesto*), embora a forma fria, estrutural, racionalizada, expurgada do erotismo, seja estranha ao nosso convulsivo autor, pois na escrita batailliana os contornos trágico-poéticos atingem uma dimensão sacrificial e cosmológica. Pode-se dizer que nos textos estruturalistas, Bataille e Blanchot estão expostos como a vianda de Velasquez está exposta nos quadros de Francis Bacon. Um pouco diferente a epígrafe incisiva (e sisuda apesar do riso batailliano!) escrita por Foucault (1973, p.28) na abertura de sua *Arqueologia do Saber*: “Não, eu não estou lá onde me querem espriear, mas aqui de onde os observo rindo (...) Mais de um, como eu sem dúvida, escreveram para não mais ter um rosto”.<sup>2</sup> A

narração não remete a um antes (aí a psicanálise nada pode com seu impulso de negação do presente e remissão do passado), nem a um em si, apenas difração, disrupção, encenação sacrificial...

## 2.

Em Bataille, o erotismo está como um meio, uma experiência dos limites, por isso impossível, em que a identidade do sujeito é reduzida a uma máscara que tem como segredo nada encobrir além da dissolução: a individuação é colocada a nu ameaçada por uma negatividade de intensidade igual. A economia erótica concorre para a dissipação, para o gasto sacrificial contra o acúmulo. Assim, o erotismo explícito dessa terrível novela decepciona aos amantes do gênero, não é ao prazer que os desesperados personagens visam, mas à nadificação do eu, numa liturgia precisa, tortuosa e nada edificante. Lembremos dos temas românticos arrematados por Rimbaud ao apelar para um sistemático desregramento de todos os sentidos e sobretudo dos escritos do Marques de Sade que escreve obras pedagógicas, sátiras dos livros destinados à formação, em que descreve os atos mais terríveis que tentam ultrapassar — em Bataille seria “transgredir” — os limites da moral e do humano. Entretanto, se a transgressão ainda é possível ela é temporal e reversível, remetendo o indivíduo que a persegue a uma escalada sem fim e que invariavelmente o levará a explorar os limites impostos pelos processos homogeneizantes (políticos e estéticos) que possibilitam a vida social enquanto ordem burguesa, pecuniária, reprodutiva.

A repetição da lição sadeana em Bataille indica que a escalada sacrificial em direção a todos os excessos leva ao ilimitado, a um misticismo sem deus, rumo ao inumano. É porque as formas humanas aqui são instáveis e longe de suas mediações morais e estéticas se projetam enquanto informes — dramatizado pelo

olho, às vezes ovo, deslocando-se sempre de cavidades em que nada lhe é próprio sob o assombro da morte (morte da previsível armação estética fiduciária, morte do corpo como imagem fechada e vertical, morte do indivíduo consciente e autonomizado). A relação entre a obscenidade e o escatológico é apresentada sob a (de) formação corporal, friccionando a estetização artística do corpo e sua gramática visual. A visão, mas que o olho, é a personagem principal da novela, está no lugar dos intrincados desenhos sociais que estabelecem seus regimes de visibilidade tanto na arte como na vida social. A presença da mãe impassível a observar — o que não deveria ser visto — os perversos desdobramentos eróticos dos adolescentes, não inibe, antes faz esse jogo duplo do interdito que garante o gozo na tentativa de ultrapassá-lo (transgredir), sinal trocado que as proibições espargem no social. Nunca reprimem, incitam ao ato perverso. Pois o gozo, como o “si” nunca está simplesmente no “interior” do indivíduo, mas percorre uma longa série de trajetórias — entre o social e o privado, entre a superfície e sua dobra — na exterioridade da ordem simbólica. O olho cortado em Dali/Buñuel, (citação da novela de Bataille?) não visa apenas às imagens cinematográficas, é a ruptura radical da visão, de seu regime burguês, abrindo a possibilidade do visto para além do institucionalizado. É um excesso.

### 3.

Excesso e êxtase se aproximam nessa mística sem deus e chafurdam na matéria corporal, eis seu altar, por vezes ampliado pela lama (num devir animal, margeando o inumano) em conluio com a chuva, os raios, o cosmo — olho e ânus solar (no eu moderno-romântico suprime-se a distinção entre a paisagem

interior e exterior, desde Werther elas se confundem, convulsas). O prazer erótico não advém do gozo sexual mas da transgressão do interdito, dos limites impostos pela ordem simbólica a qual investe na própria atividade sexual, no imperativo reprodutivo e no êxtase submetido a uma gramática. Os personagens da *História do Olho* evitam a forma canônica e desviam, deslocam, o gesto até que se cansam dos jogos quase infantis, quando lúbricos e desesperados lançam-se nos jogos de morte – o assassinio como última ultrapassagem. Bataille escreveu que “o sentido último do erotismo é a morte”. Interpreto a *boutade* de Lacan de que “não existe relação sexual”, considerando a formulação batailliana: como poderia haver alguma relação no momento mesmo em que o gozo, a “*petite morte*” (como a língua francesa nomeia o êxtase sexual) dissolve o sujeito, revertendo por instantes o processo de individuação? O erotismo encena parodicamente a continuidade e descontinuidade do indivíduo destinado à morte, indo deste à espécie e desta revindo ao indivíduo. Bataille (2004, p.19) escreve em seu ensaio sobre o erotismo que “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade”.

#### 4.

Passamos do pseudônimo, ainda lance pueril do autor, à máscara — na deposição/desapropriação do sujeito — e daí ao inumano, visada radical da alteridade. Em cada uma das inflexões a “obscura encenação do caos” — pois nada de nosso encobrem — ressoa a frase de Hegel: “o ser humano é essa noite, esse nada vazio, que contém tudo — uma riqueza infinita de muitas representações, imagens, das quais nenhuma pertence a

ele”. Bataille reteve para nós o vazio que essa “noite terrível” tenta encobrir, agora, ainda mais terrível pois, em sua dialética irresoluta, nos confina na reversão sem cessar das formas. Seria então esse o efeito que faz “de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si”?

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Uneb) e Colaborador no Programade Arquitetura e Urbanismo (Ufba). Coordenador do grupo de pesquisa Pós-Teoria.

<sup>2</sup>“Non, non je ne suis pas là où vous me guettez, mais ici d’où je vous regarde en riant (...). Plus d’un, comme moi sans doute, écrivent pour n’avoir plus de visage.”

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *Romans et récits*. Paris: Editions Gallimard, 2004.

BATAILLE, G. *Histoire de L'Oeil*. Oeuvres Complètes. Paris: Editions Gallimard, 1970.

BATAILLE, G. *L'Érotisme*. Paris: Editions Minuit, 2004.

FOUCAULT, M. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Editions Gallimard, 2008.

# **COMO VER O MUNDO: A VANGUARDA ROMÂNTICA DE FRANZ MARC**

Lennon Noletto<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio trata do pintor Franz Marc. Por meio da produção do artista, pretendemos explorar a relação ainda existente entre a estética romântica e expressionismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Franz Marc; Expressionismo; Romantismo; Pintura.

**ABSTRACT:** This essay aims to analyse some Franz Marc's artworks. It's argued that many aspects in German Expressionism were still related to the romantic aesthetics. This writing intends to explore this tie through Marc's paintings.

**KEYWORDS:** Franz Marc; Expressionism; Romanticism; Painting.



“Pois a transição do corpo para a alma, de acordo com vossa própria representação, não pode dar-se de forma contínua, mas apenas através de um salto, que vós, todavia, afirmais querer evitar.”

Schelling, *Ideias para para uma filosofia da natureza*, Introdução.

1.

*Os Filhos do Barro* é um conhecido ensaio de Octávio Paz no qual o autor se debruça sobre as relações entre a arte de vanguarda e o que seria o projeto estético romântico. Esta relação — e por que não dizer um “eco” ou um “imaginário”? — parece recair, como de costume, sobre a tópica da radicalização do *eu* enquanto subjetividade contra o mundo, o que, no século XX, culmina no posicionamento “belicoso” que se vale da superação da figuração e do drama de si mesmo. Contudo, haveria mais em jogo. Segundo o autor mexicano, é-nos aberto o campo da mágica conversão do mundo em prosa, segundo a qual, desde Hölderlin, o poético é o verbo que tudo constrói e que estabelece entre os homens a comunidade enquanto elo metafísico. Paz exemplifica que, ao escrever *Hyperion*, Hölderlin não trata somente da luta por uma ordem social mais justa, mas também da prentesão de uma comunidade cujo selamento é o poético. Neste sentido, o poeta é senão aquele que estabelece o *kósmos*; já a atividade poética, o que une o terreno ao divino:

A palavra poética é mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia

como ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como o guardião das palavras que nos preserva do caos original (PAZ, 1984, p. 62)

É como se pudéssemos apontar em Hölderlin uma transgressão à *politéia* platônica: o artista, que fora o imitador do terreno da aparência, o criador de fantasmas (*toû eídōlou poiētē*) que não precisa entender o funcionamento dos objetos e “julga na alma à margem da medida”<sup>2</sup> é então o rei, aquele que tem consigo o poder de instituir a ordem, comunicar-se com o sagrado, que é somente o próprio caos. Tal aspiração a essa comunidade justa cujo selamento é a poesia — e por que não dizer “o poético”? — não será, entretanto, buscada pela via sacra e ascética. O poeta não somente media, mas une a finitude a infinitude, torna profano o sagrado, sacraliza a materialidade. Nesta tentativa há um caráter violento, no qual o sentimento aparece como fator de transgressão. Numa comunidade almejada como a de *Hyperion*, a poesia seria, sobretudo, cultuada, estabelecendo assim o erótico, o destrutivo, o contraditório que une o que é costumeiro ao desconhecido:

o gosto pelo sacrilégio, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia — a grande invenção romântica. Precisamente a ironia — no sentido de Schlegel: amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição — define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão. (*Ibidem*, p. 63)

Esta possibilidade da união entre os dois terrenos abre as portas da arte justamente ao diabólico — “o que contesta”, o divergente — sem que, contudo, isto se resuma à preceptiva

da dor da contradição. Para além disso, seguindo as intuições de Paz, a negatividade que aqui se instaura parece emergir como reflexão a partir do sujeito, ou melhor, como sua própria vontade de estabelecer uma polaridade. Diga-se de passagem, não é por acaso que Hegel, ao tratar da dissolução da forma romântica da arte<sup>3</sup> em sua *Estética*, aponta para o primado da *subjetividade* nas expressões artísticas oitocentistas, sobretudo na pintura e na poesia. A arte dedica-se à prosa descritiva do mundo, conectando os motivos mais costumeiros aos motivos mais elevados. A expressões artísticas dão a ver, por um lado, uma valorização do caráter particular do mundo prosaico e, por outro, uma interioridade que se torna cada vez mais exterior, de modo que a forma e o conteúdo, nessa extrema particularidade, captem toda a contingência existente. No momento da exposição, a obra já é a própria contingência. (HEGEL, 2000, 329).

Ora, não é essa devoção pelo prosaico que flagramos na saga de Werther? Goethe fá-lo dizer em carta de 4 de maio a seu amigo Wilhelm: “A própria vila é desagradável, mas, ao redor, há uma inefável beleza natural. Foi o que decidiu o Conde von M. ao construir seu jardim.(...) Já na entrada, sente-se que não foi um jardineiro industrioso que o desenhou, mas um coração sensível que queria aqui se conhecer” (GOETHE, 1920, p. 9). Na carta subsequente, de 10 de maio, Werther se mostra de tal modo envolto nesta atmosfera que, metaforicamente, passa de um poeta a um pintor, sem qualquer instrução técnica aparente, mas como se fosse meramente guiado: “Sou tão feliz, meu caro, tão mergulhado no feliz sentimento desta existência, que minha arte [a poesia] sob isso padece. Não poderia desenhar agora sequer um traço e nunca fui um pintor tão grandioso

quanto neste momento” (Ibdem, p.10). Ao longo da narrativa do sofrimento em função do envolvimento com Charlotte, o jovem, na antepenúltima de suas cartas, encontra-se em total desortem com seus sentimentos, movido por desejos bruscos e destrutivos; isto ocorre paralelamente ao degelo do rio próximo à sua casa, degelo este que, com toda sua força, arrasou as proximidades e, como um mar furioso, destruiu um recanto no qual Werther se encontrara com sua amada. Em dado momento, no defrontar-se com o fenômeno natural, a personagem deseja unir-se a este (se necessário, lançando-se às águas) transpondo seus limites como humano, tornando-se uma força tão grande quanto os sentimentos que enclodem dentro de si. (Ibdem, p. 167). Na medida em que seguiu a via da sinuosidade, o romantismo aflingiu a divindade, construindo assim o ornamento a partir da angústia da contradição; e esta vida de paradoxo parece dar ensejo à crença que a partir daí se constrói: uma não-religiosidade religiosa. A morte de deus, conclui Paz, é portanto uma tópica romântica (PAZ, pp. 68-69).

Seja a introspecção que orna o jardim, a genialidade dada à arte ou a confluência violenta dos sentimentos, desempenha-se uma relação que, mesmo na internalidade da narrativa, não pode ser prontamente atribuída à intimidade com a natureza, mas, antes de tudo, à uma consciente subjetivação da objetividade, o que leva a crer que tempo e espaço fazem sentimento e fenômeno natural coincidirem. É, pois, esta primazia da individualidade que caracteriza a época moderna — a beleza não é meramente ideal, mas é suplantada pelo interesse. Neste sentido, conforme nos informa Peter Szondi, já é sabido por Friedrich Schlegel que os tempos modernos tornam o entendimento capaz de estruturar relações, separar e unir de modo arbitrário, caracterizando assim não meramente uma “época de cisão”, mas que também *pode cindir*:

Na época moderna, “o poder que põe em movimento e que assegura a execução repousa sem dúvida na vontade, mas é o *entendimento* que é o poder legislador que dirige, por assim dizer, um *princípio diretor* supremo que conduz e guia a força cega, decide sua orientação, determina a ordem da massa total, e separa ou reúne as partes diferentes arbitrariamente”. A emancipação do entendimento é a origem dos tempos modernos; sua ação consiste em separar e misturar. É por isso que Schelegel chama esta idade “química”. Todas as relações são destruídas, colocadas em questão ou subsumidas à reflexão. ***Se a essência da antiguidade é a coesão, a da época moderna é a divisão.*** (SZONDI, *idem*, p. 97)

Nesta idade “química”, a modificação não implica somente a manipulação da forma, mas, de modo mais radical, a modificação da estrutura e a possibilidade de conhecer e ao mesmo tempo criar. Esta sedimentação pretensamente natural não é mera característica geral do que chamamos condensadamente “modernidade”, mas é tão somente romântica porque é sabida e paralelamente epistêmica e demiúrgica, é ciência e poesia. Isto, como depreendemos de Márcio Suzuki, não dista muito do que o próprio termo *romantismo* carrega: escrever em *romanice* (línguas provindas de latim vulgar), propagar um imaginário que se tinha da cultura romana; e, conforme estava em voga na Jena do século XIX, “a própria busca de novas formas de expressão literária e filosófica.”<sup>4</sup> Extremo ato de “dar a ver”, a poética romântica impossibilita, de uma vez por todas, o real como *em si* e, transfigura a forma, torna-a inabarcável, verborrágica. Em suma, encontra-se num sublime tal como diagnosticado por Hegel naquele

século: desorientação desta subjetividade, acomentimento do real pelo ilusório na sociedade burguesa<sup>5</sup>. A passagem entre séculos dramatizou este desenvolvimento tão logo o mundo fora desencantado e a racionalidade materializada nos processos de modernização. Neste cerceamento, para dizermos de modo mais adequado ao século XX, o *eu* deseja projetar-se a todo custo. Subjetividade que se expande ao ponto de se dissolver: o diálogo do todo consigo mesmo da arte de vanguarda já fora profetizado pelos românticos.

## 2.

A tentativa de apreender o Romantismo enquanto problema subjacente ao fenômeno das vanguardas artísticas encontra, logo de início, um problema de delimitação. Conforme apontamos de início, encontramos muito menos algum tipo de “influência” do que um imaginário comum que, certamente, não era intencionalmente romântico. Neste sentido, associar o momento histórico das vanguardas ao Romantismo (igualmente histórico) requer, de antemão, a perícia de conceber este como um registrito poético/poiético que circulara nas produções artísticas, evitando assim o condensamento de uma categoria estética. Expomos, a seguir, de que modo as pretensões de Franz Marc (e, de certa forma, dos demais artistas do Cavaleiro Azul) dialogam com a questão.

O historiador e crítico de arte Erwin Panofsky relata que, em 1919, o *Madril* de Franz Marc torna-se um paradigma no Salão de Arte de Hamburgo. A tela recusava qualquer interpretação figurativa, sendo irreconhecível ao público a figura do animal pressuposto pelo título da obra. Diante de si, os frequentadores, ainda pouco habituados aos princípios expressionistas, viam curvas

as quais infatizavam muito menos sua geometria que suas relações cromáticas. (PANOFSKY *apud* LICHTENSTEIN, pp. 91-92). Um olhar sobre os escritos de Marc nos conduzem a um lugar comum da crítica: representar o mundo a partir da visão das criaturas que habitam seu espaço pictórico; trata-se, em suma, de ver o mundo como os animais, os quais ainda possuem a pureza que o ser humano já perdera no mundo em que mesmo as “batitidinhas” foram modernizadas — conforme afirma Marc em um de seus escritos.

Desde a *União dos Novos Artistas de Munique*, encontramos na arte alemã a defesa à abstração como um subterfúgil espiritual — termo este que pode ser inapropriado, uma vez que, para aqueles artistas, a espiritualidade era como uma origem perdida e menos uma utopia a ser alcançada. Esta união é considerada um antecedente do *Cavaleiro Azul*, desde a qual o plano espiritual foi uma questão. Em um primeiro momento, deve-se isto a Wassily Kandinsky, que insiste na relação com o misticismo, com a religiosidade da iconografia russa, o que era ao artista um acesso ao enigma por trás da materialidade. Diga-se de passagem, o pintor russo sanaliza em suas *Composições* uma adesão à crença de seu tempo: Kandinsky, tal como a ciência que lhe era contemporânea, dedica sua atenção ao invisível, à pura vibração, às partículas que são a “causa misteriosa” do real (CARDINAL, 1988, p.77) A busca por correspondência a este estímulo — talvez esse seja um termo adequado — requer uma arte que faça essa passagem ao invisível, distanciando-se assim de uma figuração puramente simbólica<sup>6</sup>, concebendo natureza enquanto gesto, em suma, a abstração enquanto linguagem adequada. (*Idem, Ibidem*).

No prefácio à segunda edição do *Almanaque do Cavaleiro Azul*<sup>7</sup>, Franz Marc inicia suas considerações partindo de uma frase do poeta Theodor Däubler: “Tudo que vem a ser, pode ser iniciado somente na Terra.”<sup>8</sup> Aquele grupo de artistas dá a esta primeira publicação (e do qual não se foi além) um sentido

que, segundo o pintor, pulsa misteriosamente numa nascente com mil pontos, que se vela e se desvela, que canta e susurra. (KANDINSKY; MARC, 1914, prefácio). Não se trata unicamente de fazer emergir o espiritual, mas uma busca por uma “pureza” que ainda resta, alguma possível esfera ainda não administrada pela modernidade:

Com radiestesia, adentramos a arte daquele tempo e do presente. Nós somente mostramos o vívido, o que é intocado pela coerção da convenção. Na arte, tudo que nasce de si mesmo, vive de si mesmo, e não anda com as muletas do hábito, e que mereceu nosso dedicado amor. Onde vimos uma rachadura, lá insistimos; somente por ali, por baixo dali esperávamos uma força que um dia viria à luz. (*Ibidem*)

Dois anos após a formação do grupo, embora não tenha chegado ainda o tempo do ver e do ouvir, para nos valermos das palavras de Kandinsky, os artistas têm como aposta a captação das energias do universo, não pela força da organicidade, mas a própria força. Por este motivo, Marc nos fala de *radiestesia*: a pretensa sensibilidade para as energias cósmicas que formam o universo. A crença neste princípio criador que atravessa todas as coisas, que no Cavaleiro Azul pode podemos facilmente confundir com uma crença religiosa, é para Franz Marc, até o fim da vida, seu caminho. Procuremos avaliar isto.

Acerca da figuração animal, o pintor se corresponde com o editor e historiador Piper<sup>9</sup> em 1910: para Marc, não se trata de instaurar uma orientação da pintura de animais. Sua busca, nas palavras do próprio, é por um “estilo bom, puro e limpo” e, por meio deste panteísmo, sentir “o tremor e o fluir do sangue na natureza, nas árvores, nos animais, no ar” (MARC, 1978, p. 98).

Esta figuração animal (*Tierbild*) é entendida pelo artista como uma oposição a artistas como Signac e van Gogh, que teriam praticado uma animalização (*Animalisierung*), por meio da qual não somente aquilo que pintava, mas o próprio quadro, se tornariam *animalizados*. Ao operar essa oposição, Marc declara sua pretensão:

A circulação do sangue nos corpos de ambos os cavalos, expressados pelos paralelismos diversos e as vibrações das linhas. O observador não há de perguntar pela raça do cavalo, mas externar a vida animal interior e tremente. (*Ibidem*)

Esta força, embora sempre presente, não será perenemente violento, mas acompanhará a manifestação da “vida” e configurar-se-á de acordo com o *páthos* que cada figura parece comportar. Para melhor enxergarmos tais direcionamentos, observemos duas telas de 1911 entre as quais uma oposição pode se construir. *Cavalo Azul I* (figura 1) apresenta em primeiro plano um equino azul cuja cabeça e pescoço se inclinam. Embora suas patas sugiram que ele esteja de pé em pleno solo, o animal aparenta estar imerso em tamanha introspecção que chega a se deslocar do fundo, aliado não somente à iluminação que lhe fornece uma sacralidade, mas também à discrepância entre a solidez sutilmente geométrica de seu corpo e a simplicidade (em certo ponto, riscos) do plano que o acompanha. Esta simplicidade é mais evidente na parte inferior da tela, onde vermelho e verde se encontram como profusões criando contraste de caráter um tanto superficial; esta relação, porém, parece se resolver na medida em que estas duas cores jogam num sentido tangente ao corpo do cavalo. Atrás do animal, algo revelador: um fundo

amarelo que “surge” entre as formações rochosas, cercado à direita por matizes de roxo e lilás que o complementam.

Ao compararmos aquela tela ao *Cão deitado na neve* (figura 2), notamos uma inversão do valor do amarelo. Nesse quadro, as cores não são aplicadas de modo tão puro quanto em *Cavalo Azul I*. A neve, sobre a qual o cão deita, parece cercá-lo propositalmente seguindo as dobras do seu corpo com porções azuladas. O cão, orgânico em sua expressão e, ao mesmo tempo, lógico em sua constituição, repousa em traços expressivos, em amarelo e branco aplicados sem muito tratamento em alguns pontos. O animal é acompanhado por um sobreamento lilás.

A relação centralizada nos quadros — o azul e o amarelo — é, no mínimo, uma aplicação das teorias de Franz Marc, discorridas em suas cartas com August Marcke em 1910, segundo nos conta a historiadora da arte Shulamith Behr. Nestas teorias há uma divisão sexual que significa o uso das cores:

Como expresse em suas cartas para Marcke em 1910, Marc formara teorias complexas que conferiam atributos psicológicos e sexuais às cores primárias e secundárias; por exemplo, o azul estava associado ao princípio espiritual, masculino e o amarelo ao princípio terreno, próprio das qualidade femininas. (BEHR, 2000, p. 44)

Como prossegue Behr, mesmo com seu espírito marcadamente crítico ao institucionalismo da época em diversos sentidos, os artistas muitas vezes não estavam salvos de concepções patriarcais em voga. Em todo caso, a partir dessa sistematização compartilhada por Marc e outros artistas, a divisão é importante para entendermos a atuação da força mística do azul, espiritualidade e, ao mesmo tempo, o guia à mesma. Se observamos no *Cavalo Azul I* a

sacralidade do princípio masculino e modelador trazido ao primeiro plano em toda sua pureza digna de devoção, o *Cão deitado na neve* parece figurar um “retorno” por meio do corpo que, imerso nesse princípio feminino receptivo, alonga-se em movimento centrípeto fechando-se ao diálogo. Deve-se levar em consideração que esta oposição, em especial, insiste em determinar o que guia e que deve ser guiado, o que é intelecto e o que é matéria. Esta concepção parece se intensificar, por exemplo, no trabalho *Vaca Amarela*: grosso modo, trata-se de um animal doméstico que simplesmente atravessa de modo tranquilo uma paisagem agressiva que, no entanto, parece se relacionar com seu movimento. A porção azul que a vaca carrega foi aplicada com intenção visivelmente simbólica, de modo que o amarelo se mostra como fator determinante para sua disposição. A idealidade do feminino é aqui explicitada.

Por mais que sejamos levados à conclusão de que as figuras de Franz Marc encerram-se ou correm em direção à espiritualidade, devemos levar em consideração o panteísmo o qual o artista buscou até o fim de sua vida. Não parece ser uma pretensão do pintor explicitar a cisão categórica e sobrepor a espiritualidade à natureza, mas resolver esta oposição, chegar finalmente à união, ao seu destino. Neste sentido, Marc estaria ligado fortemente a uma compreensão romântica. Mas de que modo?

A bem da verdade, se pensarmos na recepção por parte dos artistas, trata-se mais precisamente de um amálgama “romantismo/simbolismo”. Amálgama este que já se faz presente no *fin-de-siècle*: fora fundada pelos simbolistas de Paris a *Revue Wagnerienne*, que se dedicava ao principalmente ao estudo e à crítica do compositor alemão Richard Wagner. Registros deste tipo, que apontam já no século XIX o investimento na revelação mística no que se tinha por “romantismo”. Em Munique esta compreensão ecoa e, mais radicalmente, constitui a postura

crítica dos artistas em relação à modernidade. Tendo em vista os seus limites que mundo exterior atinge, resta, em certo sentido, uma saída internalista. Sobre isto, afirma Shulamith Behr:

(...) os escritos de Kandinsky, Werefkin e Marc eram mais teóricos e investidos de um maior senso místico. Imbuídos das heranças do romantismos e do simbolismo, questionavam a representação impressionista do mundo exterior, substituindo-a por uma arte gerada pela “necessidade interna”. (...)

Se considerarmos, por exemplo, que a pintura impressionista aposta no olhar, na pesquisa da cor, a observação do exterior, no *Moulin de la Gallette*, enfim, adentra a modernidade, a resistência expressionista pode ser vista, em via contrária, como busca pela sacralidade, ou ainda, de acordo com Franz Marc, numa esperança de que a modernidade pare de industrializar as ideias da floresta primitiva (KANDISNKY; MARC, prefácio). Mas resistência, para arte de vanguarda alemã, é agir violentamente: submeter a linguagem aos extremos que variam da hibérpole à simplicidade agressiva, negar os valores da sociedade burguesa, a lógica e a causalidade, mergulhar na obscuridade, nas distorções do perspectivismo. Assim se referiu Marion Fleischer à estética da dissonância defendida por Kandinsky: viver na contradição após o equilíbrio perdido, a fértil desorientação num mundo desacreditado.

A ruptura da normalidade, daquilo que a sociedade burguesa considerava normal, adequado ou conveniente, constitui o cerne das obras narrativas expressionistas mais significativas (...) Nesse contexto, os estados de

alienamento ou de êxtase, de sonho ou de loucura, visões e utopias, o grotesco revelador do desconcerto do mundo tornam-se objeto de grande interesse narrativo. (FLEISCHER, 2002, p. 146)

Esta negação apresentada por Fleischer, que se assemelha ao “abraço ao diabólico” que mencionamos de início, culmina no grito que se projeta a ponto de extirpar o *eu*, que busca mover-se para surperar sua fragilidade. Diga-se de passagem, este aspecto — a violência agarrada à loucura e à alienação — é a preocupação do jovem Theodor Adorno que, em 1920, discorre de maneira atroz e fatídica sua crítica à violência expressionista. Intrigado com a exarcebação que o expressionismo apresenta à época, o autor põe em questão o pontencial de verdade que esta obra possui em meio ao movimento capaz de vencer a própria realidade. A contradição entre dois pólos — a arte e a vida — é “resolvida” pelo primeiro (a arte) que atribui a si mesmo o papel da efetividade ao se refletir na vida. Qualquer vivência é ameaçada ou, mais radicalmente, denominada pelo “eu” que acredita ter vencido a máxima plenitude — a *kathársis* (ADORNO, 2004, p. 610). Não se trata meramente de “eu” que se expande: o oposto do eu é sua tentativa de objetivar a subjetividade e de definir-se a partir do negativo que ele mesmo produziu. Em outras palavras, o próprio movimento “eu” é que define sua identidade.

Nesta luta, para que possa ser qualquer outro, o *eu* não possui identidade inicial — basta pensarmos, como sugere Adorno, na peça “Mendingo” de Reinhard Sorge —, de modo que sua constituição é pelo choque com o mundo, seu vir a ser é o próprio devir. Este *eu*, que põe a si mesmo em risco, faz do mundo sua falsa projeção, pretensamente iguala-se a este, em última instância, se utiliza da variedade do mundo para criar o drama de si mesmo. Por esta compreensão, o expressionismo suscita um acirrado

debate acerca das possibilidades que ainda restam à obra de arte: sua descrença no mundo e fé na subjetividade expõe, por meio do *eu*, a história em crise e aponta constantemente para uma dissolução do todo.

O conturbado encerramento da vida desencantada — hora dramático e angustiante, hora místico e devoto — foi utilizado na linguagem plástica sobretudo durante os anos de guerra: vemos entre os artistas temas recorrentes como os suicídios, a loucura dos soldados sobreviventes, a malencolia da vida noturna nas cidades, o dia-a-dia sofrido dos operários nas fábricas. Mas, antes que o caos se instaurasse de fato, mostrando assim uma história que não suportou a si mesma, muitos artistas procuraram “pressentir” este desfecho em sua poética. E é quando percebemos, de modo marcante, a passagem à violência. Finalmente, diante destas considerações, seria romantismo justamente isso? o encontro premeditado com o todo, nem que seja necessário para tanto testar a forma até as últimas consequências? Talvez não em sentido direto.

Uma das peças do complexo ideário expressionista é a contraditória negação ao regionalismo, ao sentimento de nacionalidade. Podemos detectar em Marc e Kandinsky que isto se revela na recusa em permanecer na materialidade do registro: apira-se a uma transcendência imanente, um princípio que a figura de um cavaleiro azul traz em sua placidez, o bem espiritual comum. Neste sentido, vale a frase de Däubler: “*Tudo que vem a ser, pode ser iniciado somente na Terra.*”, nesta Terra. Ora, tal percepção, da retomada de um passado não como mera herança nacional, mas forma de resistência perante o institucionalismo, fora defendida pelo filósofo Ernst Bloch em suas considerações *a posteriori* em favor do expressionismo. Como precisa Carlos Eduardo Machado, Bloch afirma em *Herança deste tempo* que a pesquisa expressionista não pretenderia, por exemplo,

a constituição de um *lógos* entre as enigmáticas montanhas da Suábia. Os artistas, ao se mostrarem relutantes aos arcaísmos (que, mais tarde, serão utilizado pelo regime nazista) prentedem instaurar uma atualidade. “Os pintores dos primeiros documentos expressionsitas, o Cavaleiro Azul, moravam na Alta-Baviera, e as pinturas de vidro de Murnau não era para eles folclore, mas testemunhas de uma fantasia própria extremamente atual.” (BLOCH *apud* MACHADO, 1998, p. 55). Deste modo, esta relação com o passado, ao invés de uma retomada mítica — se bem que não podemos afirmá-la intencionalmente romântica —, é uma exploração da linguagem que, reavaliada, choca-se com o presente:

As pinturas sobre vidro de Murnau, *pars por toto*, tornaram-se monumentos de uma arte popular (*Heimatkunst*) reacionária em que suspiram o romantismo da terra que certamente não é o que Marc e Kandinsky tinham em mente no *Cavaleiro Azul*. As antiguidades do país não são consideradas um pequeno Taiti local, não mais admiradas, por assim dizer, como o país encantado da confraternização entre os humanos no estilo de Gauguin. (*Idem, Ibidem*)

Os artistas, ao relizarem uma pesquisa que procura, por meio da exploração da linguagem, contradizer o presente, nada mais fazem que revelar à própria história sua não linearidade, por meio da qual passado e presente instauram trânsitos, e cada qual instaura sua respectiva teleologia. Assim, o expressionismo segue a saída romântica contra o mito cristalizado: reinventar a vida cindida e chocar contra o presente a origem (seja o indivíduo grego ou a natureza primeira). Neste sentido, é digno de nota que *Romantismo*, como nos informa Argan, já no século XVIII, é a arte de jardinagem equivalente ao *pitoresco*, “uma arte que não

imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos e às oportunidades da vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida.” (ARGAN, 1993, p. 12).

### 3.

Os anos de guerra conduzem os animais de Franz Marc à apoteose. O que detectamos em seus últimos anos de vida, antes de sua morte nas tricheiras, é uma controversa aposta na origem não mais como origem, mas como a marcada utopia expressionista. Em 1915, numa carta enviada do fronte à sua companheira Maria, o pintor está entregue à fé no conflito: naquele momento, trata-se para o artista da dissolução do “eterno engano” da “propriedade europeia”; pelo conflito armado, a Europa lava sua própria alma. (BEHR, p. 59) Este posicionamento, que podemos associar às leituras livres (e muitas vezes equivocadas) de Nietzsche, acometeu diversos intelectuais da corrente artística expressionista, o que fará muitos artistas se associarem ao nacional socialismo anos mais tarde. No caso de Marc, podemos detectar em seu amadurecimento (que nada mais é que sua fase final) alguma perigosa associação com a modernidade, dando a ver, contraditoriamente, a adesão paralela à crítica. Esta não seria, pois, uma consequência de seu encontro e sua apropriação da técnica de Delaunay em 1912? Há que se considerar ainda seu reconhecimento da importância dos futuristas italianos na publicação da revista *Der Sturm*, ao afirmar que estes viriam a ser pedras de toque da história da pintura moderna. A natureza, que outra era defendida em sua pureza, torna-se cada vez mais veloz, tecnológica e, certamente, fatídica. Lancemos olhar sobre três obras desta fase.

*Animais em uma paisagem* (Figura 3), de 1914, apresenta um espaço radicalmente transfigurado. Da direita à esquerda, o azul emana e se dispersa. Notam-se três ruminantes: um destes parece se alimentar, e sua postura é tão fleumática que se confunde com a própria paisagem; outro animal, amarelo, repousa no canto superior esquerdo distanciando-se da centralidade da tela, que é ocupada por um touro cuja feição vermelha é tornada mais agressiva com as linhas de sua face e seus chifres pretos. O vermelho simplesmente explode em clara oposição ao azul e chega a suprimir o amarelo que se acomoda ao fundo. À margem direita, vemos outra figura animal: uma serpente de aparência quase vegetal enrolando-se disfarçadamente em um galho; suas cores se relacionam com os chifres e a face do touro.

Em 1913, a conhecida tela *Destino dos animais* (Figura 5) parece recorrer à salvação em meio ao caos. Os animais se orientam em direção a um ponto fictício no centro do quadro: à esquerda, raposas alinhadas; à direita, dois cavalos verdes encaram-se e são “puxados” para este epicentro e, mais abaixo, dois javalis são acompanhados por uma serpente, que se reduz a curvas entre o amarelo e o verde. O embate é travado aqui de modo aberto entre as cores. O vermelho atravessa este espaço de modo tão violento que parece “rasgar” a própria pintura. O azul assume-se como princípio: é o fundo que se reflete e se “personifica” em um cervo de cabeça erguida. Este cervo, consciente do desfecho que ali acontece, acompanha toda a agressividade das formas agudas com seu movimento: seu pescoço esticado, em consonância com este fluxo, sugere uma altura exorbitante em nível espiritual. Atrás do quadro, escrevera Franz Marc um ditado hindu: “*E toda a existência é um ardente tormento*”.

Também em 1914, Marc conclui a paisagem *Tirol* (Figura 4), contraditória em relação ao próprio título, que sugere tranquilidade e isolamento. Os habitantes são radicalmente

desfigurados. Embora constem registros recorrentes — o lilás que acompanha o amarelo, a expansão do azul pelo espaço, o vermelho pulsante —, a importância está nos traços. No centro do quadro, uma formação triangular sugere uma divindade feminina cultuada por um animal híbrido de cabeça erguida e chifres. À esquerda, massas tonais brancas pretendem equilibrar o peso que de toda a tela recebe; um galho de árvore sem folhas impõe-se austeramente em primeiro plano; num sutil horizonte, segue-se uma paisagem inóspita.

*Animais em uma paisagem*, a cobra assiste sorrateiramente à agressividade que eclode e contamina aos poucos toda a cena, *Destino dos Animais*<sup>10</sup> e *Tirol* parecem apontar saídas diferentes ao mundo que não comporta sua própria força. O cervo, sendo o próprio destino, salta profeticamente rumo à imaterialidade prometida após o caos, ao passo que, na paisagem transfigurada de *Tirol*, a espiritualidade surge de modo apoteótico; ao contrário de *Destino*, essa apoteose não pretende unir todo “o fluir”, sendo por fim totalizante, mas aponta que, no recôndito da natureza, longe do fervor, o fim já é pressentido, por assim dizer.

Ainda que o movimento expressionista tenha sua própria historicidade, não se pode negar que o eixo “subjetividade-eu” aponta para uma persistência da solução romântica às feridas da história por meio da obra de arte. Este procedimento, que não podemos de modo algum reduzir unicamente a uma continuidade, gera, ao seu modo, uma oposição a partir da qual a obra parece se nutrir: opor-se à realidade para vencê-la e sobre ela se projetar. Embora o expressionismo traga a restrição desde a apresentação de sua força (tornando expressa a modernidade enquanto falha), sua atitude é tão romântica na medida em que

deposita no *eu* a mão da criação e na medida em que pretende que a própria obra, em última instância, seja a união entre a arte e a vida. Embora a obra de Franz Marc possua, por sua vez, relações outras das quais não tratamos, esta pode ser um exemplo desta relação: suas figuras animais concebem o mundo que habitam, podem construí-lo, sacralizá-lo, destruí-lo. Não se trata, como conduz a crítica comum, de uma aposta na “pureza” não-humana, mas da reinvenção que se move através e contra o racional. Sem mais nos alogarmos, caberia como resposta talvez o último dos cem aforismos que Marc escrevera no campo de batalha, donde não retornou: “Vivemos em um tempo árduo. Nossos pensamentos são árdus. Tudo deve ficar mais árduo ainda.”

#### ILUSTRAÇÕES:



Figura 1: Franz Marc, **Cavalos Azuis**, óleo sobre tela. Städtische Galerie im Lenbachhaus.



Figura 2: Franz Marc, **Cão deitado na neve**, óleo sobre tela.  
Städelsche Galerie, Frankfurt.

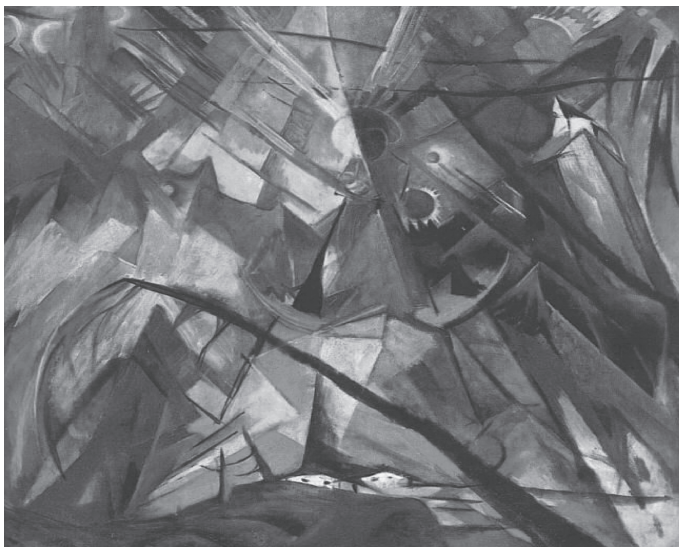


Figura 3: Franz Marc, **Animais na paisagem**, óleo sobre tela.  
Institute of Arts, Detroit.



Figura 4: Franz Marc, **Tirol**, óleo sobre tela.  
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.

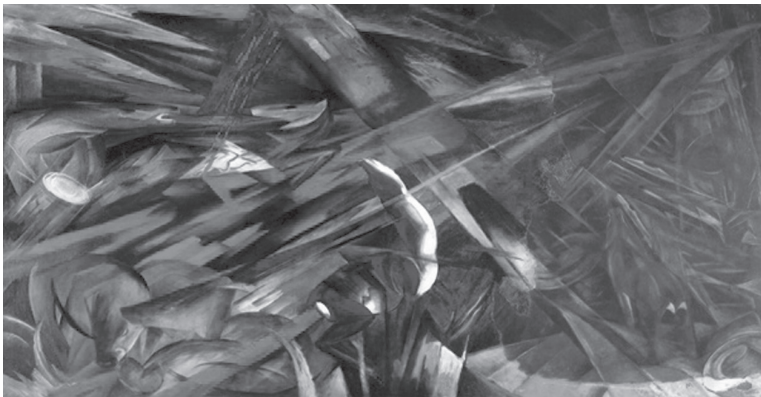


Figura 5: Franz Marc, **Destino dos animais**, óleo sobre tela.  
Kunstmuseum Basel.

## NOTAS

<sup>1</sup>Licenciado em filosofia pela Universidade de Brasília.

<sup>2</sup>Cf. *República*. 13ª edição. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2010. 602d. Este trecho que citamos é início da argumentação de Sócrates contra a figura do poeta.

<sup>3</sup>Leve-se em consideração que, para Hegel, a alcunha arte romântica não se aplica a histórica poética do século XIX; trata-se, porém, do desenvolvimento da arte enquanto esfera do Espírito desde a fragmentação da substância ética grega e a ascensão da era cristã até a cultura moderna da reflexão. O que aponta-se comumente como “Romantismo” localiza-se no momento em que a própria arte ultrapassa a si mesma, tendo há muito deixado o nível da certeza sensível para lançar-se radicalmente no terreno da reflexão, chegando a arte a se tornar notadamente conceito, a saber, por meio da poesia romântica.

<sup>4</sup>SUZUKI, Márcio. *Camões em alemão*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2105200012.htm>. Acessado em 19 de fevereiro de 2014.

<sup>5</sup>Acerca da noção hegeliana de sublime, cf. WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011. p.102

<sup>6</sup>Devemos o termo a Roger Cardinal.

<sup>7</sup>Cabe ressaltar que o primeiro *Almanaque* foi publicado em 1912. Neste texto, utilizamos a segunda edição, de 1914.

<sup>8</sup>No original: “*Alles was wird, kann auf Erden nur angefangen werden*”.

<sup>9</sup>Reinhard Piper (1879-1953), fundador da Piper Verlag, editora de Munique que publicou as primeiras edições do *Almanaque Cavaleiro Azul*. O autor publica neste mesmo das correspondências com Marc a obra *Sobre os animais na arte*.

<sup>10</sup>É digno de nota que o *Destino dos Animais* teve como inspiração o massacre de animais descrito na versão flaubertiana da lenda de São Julião Hospitalheiro.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Expressionismus und künstliche Wahrhaftigkeit*. In: *Gesammelten Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

ANDRADE, P. D. *Estio no tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão*. 277 pp [Tese de doutorado em filosofia]. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2009.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. 2ª edição. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BEHR, S. *Expressionismo*. Tradução Rodrigo Lacerda. São Paulo: CosacNaify, 2000.

CARDINAL, R. *O Expressionismo*. Tradução Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

FLEISCHER, M. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: GUINSBURG, J. O *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLEISCHER, M. *Fausto*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2004.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume III. Tradução, apresentação e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.

KANDINSKY, W. MARC, F. *Der Blaue Reiter Almanach*. München: Piper, 1914.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

MARC, F. *Schriften*. Köln: DuMont, 1979.

PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e da interpretação. In LICHTENSTEIN, J. *A pintura. Volume 8*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2005.

PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savery. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SZONDI, P. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Tradução Jean Bollack et alii. Paris: Minuit, 1974.

RECEBIDO: 23/10/2014

APROVADO: 30/01/2015

# **ARTHUR DANTO E O LIMITE DO PAPEL DO DISCURSO: ENTRE A FILOSOFIA E A LITERATURA**

Marcelo Vinicius Miranda Barros<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pretende-se avaliar a medida da relação possível entre filosofia e literatura em e a partir do pensador de referência da contemporaneidade, Arthur Danto. Uma vez que ambas buscam discussões de vários significados admissíveis para questões do ser humano, o problema central a que procuramos responder é o de saber se, nessa tentativa, as referidas atividades poderão ou deverão aproximar-se. Tal problema levanta um conjunto de questões que nos propomos pensar a partir de Arthur Danto: pode a literatura, na sua especificidade, acender novas possibilidades de expressão ou intercessão de cogitação filosófica? Ou, mais radicalmente, será sustentável a defesa de Arthur Danto de uma delimitação clara entre filosofia e literatura?

**PALAVRAS-CHAVE:** Arthur Danto; Filosofia; Literatura; Metáfora; Conteúdo.

**ABSTRACT:** It is intended to evaluate the measure relation possible between philosophy and literature in and from the reference philosopher of the contemporaneity, Arthur Danto. Once both search solid aspects of discussion of many significant possible for questions of the human being, the

central problem that we search answer is know if, in this attempt, the relate activities could or should get nearby. This problem brings a set of questions that we propose to think from Arthur Danto: can the literature, in its specificity, open new possibilities of expression or mediation of philosophical reflection? Or, most radically, is it sustainable to defend Arthur Danto to a clear delimitation between philosophy and literature?

**KEYWORDS:** Arthur Danto; Philosophy; Literature; Metaphor; Content.

## 1 INTRODUÇÃO

Embora a teoria do filósofo Arthur Danto aborde a arte em geral, pouco discorreu oficialmente e diretamente sobre a literatura (a literatura discutida aqui será, especificamente, de acordo com Danto, os romances, os contos e/ou os poemas). Seu debruçar quase que praticamente nas artes plásticas nos fez sentir, então, a necessidade de direcionar mais o olhar desse filósofo para a literatura, partindo do questionamento feito por ele mesmo, no ensaio *Filosofando a literatura* da obra *O descredenciamento filosófico da arte* (2014): literatura é filosofia?

Para Danto, a característica principal da Arte Contemporânea é fazer filosofia da arte, teorizando o próprio conceito de arte. Contudo, “não importa muito se a arte é filosofia em ação ou se a filosofia é arte em pensamento” (DANTO, 2005, p.19).

Deste modo, se tomarmos a literatura como arte, pode-se dizer então que literatura é filosofia? Considerando uma resposta negativa para esta pergunta, como quer o Arthur Danto, permite-nos interrogá-lo: será sustentável a sua defesa de uma delimitação clara entre filosofia e literatura?

De fato, podemos questionar-nos qual é, então, o papel da filosofia face à literatura, e no período em que a arte tomou consciência da sua natureza filosófica, por que é que Danto faz distinção entre literatura e filosofia?

## 2 FILOSOFIA COMO / E / DA LITERATURA

Antes de entrarmos de fato no cerne da questão deste texto, precisamos conhecer mais a visão de Danto sobre a literatura, dentro

do possível, por isso a necessidade de explorarmos também um pouco do ensaio *Filosofia como / e / da literatura*, da já referida obra.

Danto começa por questionar se a filosofia-como-literatura possui implicação de que “os textos filosóficos têm ocasionalmente certo grau de mérito literário” (DANTO, 2014, p. 174-175), e coloca esse questionamento como uma posição desconfortável com a qual temos de lidar. O que seria, então, essa posição desconfortável? Danto responde a isso com uma longa citação comparando a Bíblia-como-literatura:

Considere-se a perspectiva comparável da Bíblia-como-literatura. Certamente ela pode ser lida como tal, sua poesia e sua narrativa encaradas como poesia e narrativa, suas imagens apreciadas por sua força e suas representações morais como um tipo de drama. Mas tratá-la assim é pôr, a uma distância considerável, a Bíblia tida como corpo de revelações, de verdades salvíficas e correções éticas: um texto tal que um pensador como Filo poderia crer que tudo nele — e nada fora dele - é verdadeiro (DANTO, 2005, p.175).

O que filósofo quer dizer nessa citação é que a Bíblia sendo considerada literatura perde a sua força de uma verdade que salva o ser humano (ou a alma humana) e de regras de correções éticas: de como o sujeito deve se comportar diante da vida. Pensá-la como literatura é retirá-la de seu mundo próprio. A Bíblia deixaria de ser uma espécie de Constituição Sagrada (como Lei Fundamental etc.), onde suas leis e regras não teriam tanto valor, afastando-se do princípio de que tudo dentro dela, e somente dentro dela, é verdadeiro, para os

fiéis. De certo modo, a relação fundamental com a Bíblia se modificaria quando ela recebesse status de literatura. Ou seja:

Meu argumento é somente que há um contraste profundo entre tomar a Bíblia como literatura e vê-la como Palavra, suspeito que classes desconexas de passagens se tornando célebres dependendo de qual ponto de vista assumimos (DANTO, 2014, p. 176).

O que a citação acima vem afirmando é que a Bíblia se tornaria insignificante quando as pretensões de verdades feitas não forem mais incontestáveis. E isso só pode ocorrer se a encararmos como literatura. Analogicamente, à filosofia-come-literatura é posta contrariamente à filosofia-come-verdade (DANTO, 2014), de modo que, para Danto, a literatura e a filosofia pertencem a mundos diferentes.

O que Arthur Danto procura fazer, com esse exemplo sobre a Bíblia, é preparar um terreno para embasar a sua tese de que a literatura não pode ser filosofia, ou seja, de que se levarmos como metáfora a filosofia, ela deixou há muito tempo de parecer plausíveis como hipóteses estruturais, ao passo que metáfora está na literatura como sendo a “essência”. Mas, Danto escreve:

Apenas quis enfatizar que o conceito de verdade filosófica e a forma de expressão filosófica são internamente relacionados o suficiente para que queiramos reconhecer que, quando nos voltamos para outras formas, podemos também estar nos voltando para outras concepções de verdade filosófica (DANTO, 2014, p. 178).

Encontra-se, agora, uma ressalva, segundo a citação acima, e há uma análise de que se poderíamos pelo menos questionar se aquilo a que cada escritor se propõe pode ser tão facilmente separado das formas aparentemente inevitáveis de se apresentar a obra, de modo que o diálogo aparada em prosa convencional pudesse não ter perdido no processo algo central para esses modos de escrita e seus mundos. Assim, Danto afirma:

A forma como a verdade, tal como eles a entenderam, deve ser compreendida, poderia requerer justamente uma forma de leitura, portanto um tipo de relação com aqueles textos, totalmente diferentes daqueles apropriados para um artigo (DANTO, 2014, p. 178).

Danto, então, se torna aparentemente maleável, em alguns instantes, ao dizer que filósofos com pensamentos realmente novos tiveram que inventar outras formas de expressão:

Mas é igualmente discutível que filósofos com pensamentos realmente novos tiveram simplesmente que inventar novas formas para veiculá-los e que seja possível que, da perspectiva do formato padrão, nenhum caminho por essas outras formas — portanto, nenhum caminho por esses sistemas ou essas estruturas de pensamento — possa ser encontrado (DANTO, 2014, p. 180).

Essa citação nos mostra que se a filosofia é literatura, ela é plena de significado, desde que ela apenas possa mostrar como. Assim: “o modo da filosofia de relacionar a literatura com a realidade pode tornar a filosofia-como-literatura um modo de filosofia-como-verdade” (DANTO, 2014, p. 180).

Porém, apesar de reconhecer o papel da literatura no decorrer do seu ensaio, Danto procura reafirmar a posição de que o status de literatura à filosofia soa como um problema:

[...] Acredito que os textos filosóficos são mantidos vivos como metáforas quando eles deixaram há muito de parecer plausíveis como hipóteses estruturais, um atributo à sua vivacidade e ao seu poder, ao passo que o seu *status* enquanto literatura é um prêmio de consolação por não terem sido verdadeiros. Mas isso é desconsiderar exatamente a maneira pela qual a filosofia funciona como funciona a literatura, não no sentido de artefatos verbais extravagantes, mas como um engajamento dos leitores na busca daquele tipo de universalidade que supus caracterizar a referência literária: como se tratasse do leitor no momento da leitura, por meio do processo da leitura. Nós os lemos como literatura nesse sentido porque, no esplêndido pensamento de Hegel, eles existem para o leitor, que está “neles desde o começo” (DANTO, 2014, p. 196).

Seguindo o filósofo, os textos filosóficos implicam na variedade correspondente de tipos possíveis de leitores e, portanto, de teorias daquilo que somos na dimensão da leitura (DANTO, 2014). Contudo, Danto reclama pela impossibilidade da literatura ser filosofia, novamente, ao dizer:

Desse modo, a filosofia é literatura visto que entre suas condições de verdade estão aquelas conexas como ser lido, e então ler aqueles textos supostamente nos revela pelo que somos em virtude de nossa leitura. Entretanto, revela-nos realmente, não metaforicamente, e é por isso que penso que não posso finalmente aquiescer à ideia de que a filosofia é literatura (DANTO, 2014, p. 198).

Assim, Danto, nessas citações aqui referidas, levanta o seguinte: o problema entre filosofia e literatura está na metáfora como sendo a “essência” da obra, que é característica das artes. Ou seja, quando o escritor Kafka comenta do inseto no seu romance *A Metamorfose* (1915) é, de certa forma, uma metáfora; já quando a fenomenologia comenta da consciência, a consciência não é uma metáfora, é algo a ser estudado e defendido como *tese* na sua perspectiva fenomenológica. Em outro modo: uma coisa é um inseto na obra *A Metamorfose* de Kafka (é uma metáfora), outra coisa é um inseto em uma obra científica de Biologia (não é uma metáfora). Arthur Danto continua ainda apresentando mais argumentações dessa distinção.

### 3 FILOSOFANDO A LITERATURA

Em *Filosofando a literatura* Arthur Danto é decisivo ao dizer que literatura não é filosofia, assegurando que

Não se pode ter uma visão muito enaltecida da literatura se é um ato de humilhação desconstrutiva assimilar a filosofia a si: quão elevada pode ser nossa visão das mulheres se *feminino* é um insulto quando aplicado a homens? (DANTO, 2014, p. 206).

Para Danto, é uma degradação a filosofia ser comparada à literatura, e a literatura não pode se enaltecer, já que ela é usada para criar um status de humilhação à filosofia. O autor ainda nos diz que se a filosofia é comparada à literatura, a filosofia deveria examinar a si mesma para saber se de fato ela tem um status de literatura:

Bem, se a filosofia é tão próxima da literatura a ponto de serem tratadas como uma só coisa [...] Ela poderia começar a readquirir a dignidade que procura à custa da literatura ao empreender a redignificação da própria literatura. E então ela pode examinar a si mesma para ver se de fato tem a dignidade que encontra na arte. Minha opinião sobre essa questão é que ela não tem *essa* dignidade, mas uma dignidade própria, que só pode ser reivindicada distinguindo-a da arte. O filósofo da arte hoje tem a tarefa de um duplo recredenciamento, sendo que um deles é a condição para o outro (DANTO, 2014, p. 206-207).

Assim, o filósofo afirma novamente que não podemos levar em frente a ideia de que literatura é filosofia, pois a filosofia não tem essa dignidade, mas uma dignidade própria, que só pode ser reivindicada distinguindo-a da arte, e que o filósofo da arte tem um papel fundamental também para o seio da filosofia em geral, já que:

o destino de sua própria identidade deva ser enlaçado com o que os filósofos, caracteristicamente, no seu desprezo pela arte, deveriam ter descartado como ramo mais periférico, quase frívolo, da filosofia. Em minha visão, a filosofia da arte é o *coração* da filosofia (DANTO, 2014, p. 207).

Não é só levantada a importância da filosofia da arte no seio da filosofia como um todo, mas também argumenta mais diretamente a favor de sua tese que diz que literatura não é filosofia. Portanto, ele cita, como exemplo, o romance *A Náusea* (1938), do filósofo Sartre:

*A Náusea*, um romance escrito por um filósofo [...] Contém pensamentos filosóficos, mas conter pensamentos

filosóficos não torna algo em texto filosófico — do contrário, certos biscoitos da sorte que cruzaram meu caminho se qualificariam a tanto [...] *A Náusea* não é um texto filosófico [...] E estou convencido de que o que torna uma obra filosófica não é uma questão de frequência de pensamentos filosóficos. Um dicionário de citações filosóficas conteria mais desses pensamentos do que a *Metafísica* de Aristóteles (DANTO, 2014, p. 210).

Danto deixa claro que conter pensamentos filosóficos não faz um determinado romance ser realmente filosofia. *A Náusea* foi um exemplo de Danto, mas poderíamos usar quaisquer outros exemplos, como os romances ou as novelas do filósofo Albert Camus ou irmos ao extremo: usarmos obras de escritores que não são considerados filósofos formalmente, como é o caso de Dostoiévski, e, ainda, o estilo de escrita do romance *Assim falou Zaratustra* (1883), escrito pelo filósofo Nietzsche.

Na verdade, existem inúmeros romances, de autoria de filósofos e não filósofos, que são atingidos por essa citação de Danto, pois ele praticamente cria uma espécie de “fórmula” com essa sua afirmação, para sustentar a sua argumentação de que literatura não pode ser filosofia. Mas, não se conclui essa afirmação somente nessa citação, já que esse filósofo também problematiza se um determinado romance de fato “incorpora” a ideia que a filosofia de um determinado escritor requer:

É claro que a incorporação não é a única ideia filosófica, mas pelo menos podemos dizer o que um romance deve fazer para que seja, além de literatura, uma obra de literatura filosófica: ele deve incorporar uma ideia filosófica. Cada obra desse tipo teria de ser, de algum modo, uma metáfora para si mesma (DANTO, 2014, p. 218).

Danto de modo algum está se contradizendo, mesmo que em um dado momento afirme que um romance ao conter pensamentos filosóficos não faz desse romance um texto filosófico e em outro dado momento afirme também que para um romance se tornar filosofia é preciso que ele incorpore uma ideia filosófica. Na há contradição de afirmações, porque a arte passa a fazer filosofia quando tem a tomada da consciência da natureza filosófica da arte e a coloca em questão, como bem fez o artista Andy Warhol, segundo Danto.

Assim, a obra literária só seria filosofia também se ela passasse a questionar a natureza da própria literatura e não porque a obra literária contém pensamentos filosóficos. Por isso não podemos afirmar, nesse quesito, que ele entra em contradição:

Há romances que buscam incorporar a ideia do romance e, se essa é a ideia da incorporação, então esses romances incorporam essa ideia; mas essa é uma classe especial de obras altamente autorreflexivas, hoje encontradas com muito mais frequência do que no tempo de Eliot (DANTO, 2014, p. 218).

O filósofo nos diz que há romances filosóficos, porque são romances que incorporam a ideia de questionar sobre a natureza do romance. Da mesma forma que a arte, sendo filosofia, se pergunta: O que é arte? E literatura também é arte, para Danto.

Portanto, será que, para Danto, muitos dos romances de James Joyce são literaturas filosóficas, da mesma forma que as obras de Andy Warhol são artes filosóficas? Joyce pode ser considerado autor de obras literárias filosóficas ao considerarmos que ele “quebra” com os modelos “canônicos” da literatura? Assim, temos o *Finnegans Wake*, de Joyce, que abandonou todas as convenções de construção de enredo e

personagem e é escrito numa linguagem peculiar, de modo a questionarmos se não se trata de uma literatura como filosofia. Dando continuidade a essa lógica de Danto, será também que a vanguarda da poesia concreta é filosofia? E o que dizer do poema-processo de Wladimir Dias-Pino, é uma arte filosófica?

Contudo, não é nosso papel analisar a obra de Joyce, a de Wladimir e nem a poesia concreta, mas deixar explícito se a obra desses escritores e esse tipo de poesia vanguardista podem ser encarados como literatura filosófica, segundo a visão de Danto. Por isso a preocupação de Danto em separar literatura da literatura filosófica ao dizer que

Se a literatura é a incorporação de idéias, todo texto filosófico seria, então, literatura, e eu acho que isso é muito grosseiro; e poderia obscurecer o limite entre exemplificação e incorporação, cuja separação deve ser um imperativo para uma filosofia da literatura (DANTO, 2014, p. 219).

Então, segundo Danto, se pode ter filosofia literária, partindo do ponto que devemos tomar cuidado para não generalizar toda a literatura como filosófica, parece que chegamos à ideia de que existe literatura como filosofia, contudo nem toda literatura é filosofia. Se, para Danto, a arte contemporânea faz filosofia da arte e não somente arte, a literatura, sendo também uma arte, faz dela mesma igualmente filosofia da arte. Caso contrário, Danto entraria em contradição, o que não é plausível devido ao que analisamos aqui sobre a possível contradição nas afirmações do filósofo e que concluímos não encontrar tal incoerência.

Portanto, se para Danto a filosofia só pode ser percebida como literatura se a literatura for percebida como objeto questionador da natureza literária, a questão que colocamos é se podemos ver a literatura como filosofia ao conter pensamentos filosóficos, e não somente quando a literatura questiona a sua própria “essência”?

#### 4 LIMITE DO PAPEL DO DISCURSO ENTRE A FILOSOFIA E A LITERATURA

A questão que colocamos é se podemos ver a literatura como filosofia ao conter pensamentos filosóficos e não somente quando a literatura questiona a sua própria “essência”, como quer Danto. Assim, o primeiro argumento desse filósofo é que a literatura não pode ser filosofia devido à metáfora, como foi discutido neste texto.

Mas, diferente da discussão do conceito de arte, parece que Danto observou um conceito de filosofia que não é o contemporâneo. O que é preciso salientar é que o aparecimento de filosofias que assumiram como serviço não mais explicar o mundo a partir de certos pressupostos metafísicos inteiramente abstratos e sim “formular uma experiência do mundo”, um contato com o mundo que precede todo “pensamento sobre o mundo”, contribuiu para que “a tarefa da literatura e da filosofia já não possam andar separadas” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 28). Alguns exemplos dessas filosofias são a fenomenologia e os diversos existencialismos e até a filosofia do absurdo de Albert Camus. Salientando, ainda, a filosofia de Foucault, o qual acreditava que a literatura trazia em seu interior a possibilidade de estabelecer novas formas de pensamento (MACHADO, 2000).

Segundo Merleau-Ponty, quando alguém está interessado em dar voz à experiência do mundo e mostrando como a

consciência escapa para o mundo, não se pode mais se creditar com a realização de uma transparência perfeita de expressão. E a expressão filosófica assume as mesmas ambigüidades como a expressão literária, se o mundo é tal que ele não pode ser expresso exceto em “histórias”:

A tarefa da literatura e da filosofia já não podem andar separadas. Quando se trata de dar voz à experiência do mundo e de mostrar como a consciência escapa pelo mundo, uma já não pode deixar de conseguir uma transparência perfeita de expressão. A expressão filosófica assume as mesmas ambigüidades que a expressão literária, posto que o mundo está feito de tal modo que não pode ser expressado, senão através de histórias mostrado como que com o dedo (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 28).<sup>2</sup>

Merleau-Ponty, assim como vários filósofos contemporâneos, propõe-se elaborar uma filosofia concreta, enraizada no corpo e no mundo, que seja expressão ou metamorfose da própria vida. Assim, o fato é que

A filosofia será, então, um percurso aberto e inacabado, em contínua transformação e renovação, uma “interrogação continuada”, tornando-se o filósofo um “perpétuo principiante”. Esta filosofia é gizada num confronto crítico com a “filosofia clássica” abstracta, que se cinde da vida (DIAS, 1997, p.30).

A filosofia, segundo Dias, não é um saber autônomo e fechado, assim, o que se percebe é que a filosofia contemporânea (e o conceito desta filosofia se opõe até mesmo a Descartes e ao cartesianismo) se diferencia da filosofia tradicional ou “filosofia

clássica” (DIAS, 1997) e por isso impõe uma pergunta: a filosofia que Danto considerava em seu momento não é de viés quase tradicional, mesmo ele olhando para arte contemporânea?

Acompanhando, por enquanto, Merleau-Ponty, “ao longo da sua obra o fenomenólogo francês procura superar uma filosofia da consciência e do sujeito, da posse ou da dominação da realidade” (DIAS, 1997, p.31). Essa superação do domínio da realidade parece contrariar a visão da filosofia de Danto sobre a metáfora, pois nada é real, tudo é metafórico. Uma filosofia que domina a realidade, que Danto procurou afirmar ao utilizar a Bíblia-como-literatura, para mostrar que a metáfora não é válida no campo da filosofia, é vista por diversos filósofos contemporâneos, como Merleau-Ponty, Albert Camus e Nietzsche, como um problema. Ou seja, Danto, antes de usar o argumento da metáfora para desqualificar a literatura como filosofia, tinha uma grande batalha a realizar com os filósofos contemporâneos sobre a importância da própria metáfora no âmbito da filosofia (Merleau-Ponty comenta de uma ontologia literária e não de uma metáfora de fato, mas mesmo assim válida aqui e veremos o porquê).

E nem precisaria exemplificar filósofos como Merleau-Ponty, pois filósofos anteriores, como Nietzsche, já seria um início do desafio para Danto debater sobre a própria questão da metáfora e ir até aos pensadores de hoje, para depois, se possível, assumir a metáfora como uma premissa de desqualificação filosófica.

Mesmo Danto considerando a existência de Nietzsche, parece esquecer que este foi quem teria, provavelmente, percebido de forma aguda a crise da metafísica a ponto de pensar não somente se a filosofia seria arte, como ainda a importância da metáfora na própria filosofia e seus conceitos. Diz o filósofo alemão:

“no filósofo, a atividade continua sob a forma de metáforas” (NIETZSCHE, 1872, p. 90). O que Nietzsche questiona é que mesmo a filosofia vive da metáfora. “Tempo, espaço e causalidade são apenas metáforas do conhecimento, por meio das quais interpretamos as coisas” (NIETZSCHE, 1872, p. 140).

Nietzsche afirma que a palavra não é feita para a abstração, para a filosofia, como parece pensar Danto ao se assemelhar, de certa forma, aos filósofos mais tradicionais e ao usar a analogia da Bíblia-como-literatura e encerrando-a à um mito restrito. Ou seja:

Dessas intuições, não há nenhum caminho regular que vá dar ao país dos esquemas fantomáticos, das abstrações: a palavra não é feita para elas, o homem se torna mudo quando as vê, ou então só fala por meio de metáforas proibidas e por meio de ajuntamentos conceituais inéditos para responder de maneira criadora, pelo menos por meio da destruição e da derisão das antigas barreiras conceituais, com a impressão da poderosa intuição do presente (NIETZSCHE, 1872, p. 2).

Nietzsche desconstrói a ideia da realidade, a ponto da filosofia atuar metaforicamente. E, segundo Nietzsche, quem pensa ao contrário dessa afirmação é frio a ponto de não perceber a sutileza dessa sua declaração:

Quem estiver impregnado dessa frieza dificilmente acreditará que o conceito, posto a nu e octogonal como um dado e, como este, amovível, não é outra coisa senão o resíduo de uma metáfora, e que a ilusão da transposição artística de uma excitação nervosa em imagens, se não é a mãe, é, contudo, a avó de todo conceito (NIETZSCHE, 1872, p. 1).

Mas, não se tem o objetivo de destrinchar cada pensador aqui e sim mostrar que ao querer usar a metáfora como premissa válida de fator distintivo entre a literatura e a filosofia, Danto levanta um problema muito mais complexo que tem de enfrentar a ponto de ser cedo demais e muito simplista em usar a metáfora como um critério a respeito da filosofia e literatura.

O que se quer afirmar com isso é que, neste contexto, a filosofia não pode ser um saber já feito ou constituído, uma ordenação de conceitos previamente elaborados, exigindo antes uma contínua transformação da lógica e do vocabulário já fundados. Ou seja:

[...] se a filosofia pode falar, é porque a linguagem não é apenas o reservatório de significações fixadas e adquiridas, mas porque o seu próprio poder cumulativo resulta de um poder de antecipação ou de pré-posseção, porque não se fala apenas do que se sabe [...], mas também do que não se sabe, para sabê-lo. A linguagem, ao fazer-se, exprime, pelo menos lateralmente, uma ontogênese de que ela faz parte (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 139).

Tal é o problema da constituição ou instituição da linguagem e que Danto precisava considerar delicadamente ao se referir à metáfora como um descredenciamento de uma literatura como filosofia, já que, como disse Merleau-Ponty, não se fala apenas do que se sabe, mas também do que não se sabe, para sabê-lo.

Assim ao questionarmos se a literatura é filosofia, aos olhos da filosofia tradicional, ela não pode ser, mas, aos olhos de diversas filosofias contemporâneas (e até da filosofia antiga, se utilizando do “Mito da caverna” e “Diálogo socrático”, por exemplo), é possível ser. Se usarmos as teorias com suas

idéias absolutas e universais, tendo como referência a filosofia tradicional, elas, ao invés de contribuírem para dar razões ao que se passa nos romances, acabam obscurecendo a compreensão que o narrador pode ter daquilo que está acontecendo.

E isso acontece porque a teoria de uma filosofia tradicional coloca as suas idéias antes da ação, do fato, do processo que fazem essas idéias surgirem, sendo insuficiente dar conta da literatura como filosofia. Portanto, inserir uma teoria antes de uma narrativa, faz da literatura uma representação de idéias e não um sistema que gera tal teoria. Mas, hoje, a filosofia é compreendida ainda como uma filosofia da ação ou do ato. Não é a toa que Sartre, por exemplo, se remete sempre aos exemplos, aos fatos, às histórias, às práticas e as narrações literárias. A ação aparece como o primeiro princípio do existencialismo, a partir da qual as demais noções se sobrepõem. Estamos mergulhados num mundo que não cessa de colocar novas questões para a filosofia.

Ora, a reestruturação do homem e da existência é um processo que demanda o homem em movimento, esse homem existindo para, possivelmente, ser. Dessa forma, perceberam os existencialistas que a reafirmação dos valores da existência é possível unicamente na vida, mediante o retrato vivo do existir, possível na arte literária.

Assim, temos os romances, como os de Sartre, mostrando o momento em que a literatura abandonou suas tradicionais fórmulas de expressar o homem, analisando simplesmente o que ele é, ou como ele é, para interrogar o porquê e o para quê, ela deixou de ser unicamente uma arte de deleite, de contar histórias, para ser uma arte filosófica que se propõe não somente explicar o universo e descobrir suas condições e possibilidades, como ainda formular uma experiência do mundo, um contato com o cosmos e com os seres humanos ontologicamente diferenciados e inseridos no complexo dos problemas da existência.

E isso é considerar uma filosofia como metafórica, como afirma Nietzsche. Destacando, então, a importância da filosofia que não se resume a conceitos ou ao “falar apenas do que se sabe”, como disse Merleau-Ponty, e que Danto pareceu não se preocupar ao se referir à metáfora como um argumento fechado. É preciso perceber, então, que na filosofia contemporânea há questões que nos fazem interrogar sobre os limites do papel do discurso na filosofia e na literatura. Assim, o problema entre filosofia e literatura está na metáfora? Levantar uma argumentação dessas relaciona diversas implicações filosóficas, impedindo de se chegar a uma conclusão tão segura como Danto acreditava poder realizar na sua afirmação de critério de distinção.

Segundo Merleau-Ponty,

A fecundidade da linguagem reside nesta sua contínua ontogênese, o que exige um rompimento com a linguagem e pensamento já feitos, com o mundo autônomo de significações unívocas ou de enunciados completos e acabados, e promove uma incessante inovação (DIAS, 1997, p. 36).

Neste contexto, a filosofia não poderá ser uma obra feita ou acabada de uma vez por todas, pois está sempre em gestação, é incoativa, podendo dizer-se da obra filosófica o que dizia Baudelaire da pintura de Corot: “Uma obra feita não é necessariamente acabada nem uma obra acabada é necessariamente feita” (BAUDELAIRE, 1964, p. 61).

Mas, parece que Danto também reconhecia a ideia de que a filosofia não poderá ser uma obra feita ou acabada, se considerarmos sua citação posto anteriormente neste texto, em que diz que a forma

como uma verdade é compreendida exigiria relações de textos diferentes daqueles apropriados para um artigo (DANTO, 2014).

Danto se torna aparentemente consciente desse fato, ao dizer que filósofos com pensamentos realmente novos tiveram que inventar outras formas de expressão. Isso pode ser o caso dos filósofos mais contemporâneos e as suas literaturas, como os citados aqui. Contudo, é sabido como é o conceito de filosofia como arte, para Danto: aquela arte que questiona a natureza da arte e não aquela que contém conteúdos filosóficos, e é esta que finca todo o problema discutido aqui.

Só que, como visto, não se escreve para dizer o que já se sabe ou concebeu, mas para descobrir. A irredutibilidade da literatura a uma ideia ou levar o status de metáfora para a literatura não é assim uma fraqueza, como quer Danto, mas antes a expressão da sua força e espessura:

O prodígio da obra literária reside na ousadia e exploração da sua “linguagem conquistadora”, na criação de uma palavra que tem sempre a frescura da novidade, do que se diz pela primeira vez, e ainda o carácter de urgência e de tensão próprios do irrepetível (DIAS, 1997, p. 37).

Essa afirmação desconstrói também a visão de Danto que ao colocar o status de literatura à filosofia seria uma espécie de retirá-la de seu mundo próprio, já que é uma degradação para a filosofia quando é comparada a literatura. Mas, será que devido ao que foi argumentado até a este momento nos permite ainda aceitar essa visão de Danto? Tudo indica que não. Como diz Merleau-Ponty, a literatura é um “poder de metáfora continuada” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 219).

A radicalidade da literatura e de toda a arte, como da própria filosofia, reside para o autor numa “abertura às coisas sem conceito”, na “apresentação sem conceito do Ser universal” (MERLEAU-PONTY, 1964) que nos abre ao desconhecido em vez de confirmar aquilo que já conhecemos:

A radicalidade significa assim acon-ceptualidade, o que não deve interpretar-se como uma orientação para o irracional e o inconceptual, mas antes como uma exigência de alargamento e aprofundamento da racionalidade, a busca de uma racionalidade mais funda e integradora que não esconjure a própria dimensão mágica e onírica (DIAS, 1997, p. 38).

É percebido que a metáfora já não possa ser um critério de invalidação filosófica para literatura e nem um status de humilhação para a filosofia, já que, superficialmente expondo, a metáfora ainda pode ter um conceito muito mais amplo na filosofia, pois não se fala apenas do que se sabe, mas também do que não se sabe, para sabê-lo ou a necessária “abertura às coisas sem conceito”, como assegura Merleau-Ponty; ou a metáfora artística se não é a mãe, é, contudo, a avó de todo conceito e a literatura é uma força de explorações conceituais inéditos, como afirma Nietzsche. Além disso, tanto a filosofia como a literatura precisa de uma “linguagem extra”, se pretendem mostrar algo de novo no conhecimento.

A análise sobre a metáfora como juízo crítico tomou muito tempo e exigiu uma capacidade de síntese que fez este texto deixar muitas questões de fora, mas que contemplou a ideia central: o perigo de seguir a visão de Danto de que a metáfora pode ser um critério para que a literatura não obtenha o status de filosofia, pois isso encontra muitos problemas filosóficos que precisa ser resolvidos antes.

Outra questão que implica a literatura como filosofia é a citação de Danto, posto anteriormente neste texto, sobre *A Náusea*, de Sartre. Aqui encontramos um dos pontos importante do texto de Danto. Nessa citação, usando exemplos como biscoito da sorte e dicionário de citações de pensamentos filosóficos, ele deixa claro que conter pensamentos filosóficos não faz um determinado romance ser realmente filosofia.

Mas, não seria essa analogia do dicionário de citações de pensamentos filosóficos, feito por Danto, um tanto exagerada? E mais: a analogia de certos biscoitos da sorte não tem as suas citações fora de contexto, perdendo sua “tese”? Pois os pensamentos filosóficos no biscoito da sorte ou no dicionário de citações filosóficas não têm um contexto e um embate de idéias como se tem em certos romances, como *A Náusea*, de Sartre.

Outro exemplo são os romances de Dostoiévski. Estudiosos como Bakhtin têm caracterizado o trabalho de Dostoiévski como diferente de outros romancistas; ele parece não almejar por uma visão exclusiva e vai além da descrição em distintos ângulos, caracterizando-o como romance polifônico. Dostoiévski instituiu romances com uma força dramática em que os opostos pontos de vista são alcançados em intensa dinâmica entre os personagens. Esse escritor criou um trabalho envolvido em diálogos socráticos apaixonados (diálogo socrático consiste em uma técnica de investigação filosófica feita em diálogo) a busca de Deus, da moral e do sofrimento dos inocentes (BAKHTIN, 1986):

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se não de um autor que escrevia romances e novelas, mas de vários autores e pensadores que representam toda uma série de discursos e teorias filosóficas (BAKHTIN, 1986, p. 13)<sup>3</sup>

A citação de Bakhtin afirma que ao tomarmos conhecimento da vasta literatura de Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se não de um autor ou artista, que escrevia romances, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores. Ou seja, Danto esquece que romances como *A Náusea*, de Sartre, as obras de Dostoiévski etc. vão além de conter pensamentos filosóficos, como os biscoitos da sorte, pois há sim um embate de idéias, como no caso de Dostoiévski, que ocorre entre o materialismo, o niilismo, a política e a religião, em uma violenta dinâmica que é presa em seus personagens como uma espécie de tese, onde cada personagem defende a sua.

Será que Danto se prendeu demais às citações de pensamentos filosóficos em si e esqueceu o contexto e a dinâmica de como elas estão inseridas e se manifestam embasadamente numa obra literária, numa espécie de método socrático? Não podem essas obras literárias ser comparadas a meros biscoitos da sorte, já que nestes são simplesmente colocados tais pensamentos sem contexto, sem embasamento, pois a ideia ali, no biscoito da sorte, é diferente de certos romances, principalmente os romances citados pelo próprio Danto, que não se resumem à simples citações filosóficas. Inclusive Sartre realizava também debates filosóficos com Albert Camus e vice-versa através de seus escritos dramaturgicos e romanescos. E lembrando que a filosofia não é um saber fechado, insistiremos na arbitrariedade da antiga oposição entre Arte e Filosofia e que Albert Camus afirmou que:

A única argumentação aceitável residia na contradição entre o filósofo encerrado *no meio* do seu sistema e o artista *diante* da sua obra. Mas isto era válido para uma certa forma de arte e de filosofia que aqui consideramos secundária (CAMUS, 2004, p. 112).

Então, ao dizer que o autor, mesmo sendo um filósofo, ao escrever um romance com pensamentos filosóficos não faz de sua obra filosófica é negar que a ideia de uma arte separada do seu criador não está só fora de moda, como é falsa (CAMUS, 2004). E “em oposição ao artista, afirma-se que nenhum filósofo jamais criou vários sistemas. Mas isto é verdade na medida em que nenhum artista expressou mais que uma única coisa sobre diversas facetas” (CAMUS, 2004, p. 112).

Camus afirma que o artista, tanto quanto o filósofo, compromete-se com sua obra e se transforma dentro dela, ou seja, “não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender [...] Elas se interpenetram e a mesma angústia as confundem” (CAMUS, 2004, p. 112).

A arte, para Camus, cobre com imagens o que carece de razão. A arte procura dar conta, então, como dito por Merleau-Ponty, de uma “abertura às coisas sem conceito”. “Se o mundo fosse claro, não existiria arte” (CAMUS, 2004, p. 114). E isso é também o papel da filosofia contemporânea: só pensamos forçados, impulsionados por algo que está fora do pensamento, algo ainda não pensado, não pensável. É aí que vale a pena pensar, é aí que o pensamento filosófico é forçado a criar conceitos.

Se Danto afirmou que literatura, como *A Náusea*, não é uma obra filosófica, isso só deve ser válido, segundo Camus,

nos tempos em que era fácil separar a filosofia do seu autor. Hoje, quando o pensamento não aspira ao universal, quando a sua melhor história seria a dos seus arrependimentos, sabemos que o sistema, quando é válido, não se separa de seu autor. A própria *Ética*, num dos seus aspectos, é apenas uma longa e rigorosa confidência (CAMUS, 2004, p. 115).

O que Camus afirma é que o pensamento abstrato obtém por fim seu suporte de carne, o ser humano. E, ao mesmo tempo, os jogos romanescos (os romances literários) do corpo e das paixões se ordenam um pouco mais, seguindo as exigências de uma visão de mundo (CAMUS, 2004). Ou seja, tal pensamento de Danto era válido nos tempos em que era fácil separar a filosofia do seu autor, mas hoje “os grandes romancistas são romancistas filosóficos, ou seja, o contrário de escritores com teses. Vejam Balzac, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust, Malraux, Kafka, para citar só alguns” (CAMUS, 2004, p. 116). Aqui Camus afirma que grandes escritores eram filósofos e faziam da sua literatura uma filosofia.

Danto via a literatura como filosofia, caso a literatura se questionasse; já Camus via literatura como filosofia se a literatura tivesse conteúdos de pensamentos filosóficos quando válidos, ou seja, conteúdos com uma consistência interna do argumento, mas uma afirmação de Camus faz nos lembrar de uma afirmação de Danto, com as devidas ressalvas:

Mas, justamente, a opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível (CAMUS, 2004, p. 116).

Camus considera a obra literária como um fim e ao mesmo tempo como um princípio. É o filósofo que, com seu pensamento inovador, é persuadido a escrever uma obra literária não um ensaio filosófico, por acreditar que aquela assegura mais a sua filosofia inovadora do que este. E Danto parece, como vimos, confirmar essa argumentação de Camus, ao dizer que a forma padrão pode

não dar conta de um novo pensamento filosófico, exigindo outro formato, formato este que tanto o filósofo Albert Camus utilizou com bastante força na sua filosofia: o formato literário.

Mas o problema aqui, já que parecem terem a mesma visão, é que Danto não vê filosofia na literatura exceto se for um autoquestionamento de sua própria natureza, o que é obviamente contrário a Camus, que fazia da literatura sua expressão filosófica. E, como dito por Camus: por ser incapaz de sublimar o real, o pensamento se limita a imitá-lo e o romance é o instrumento desse conhecimento.

Se Danto usou como exemplo a obra do escritor Sartre, Camus também usa como exemplo outro escritor, o Dostoiévski:

Todos os heróis de Dostoiévski se questionam sobre o sentido da vida. Nisto são modernos: não temem o ridículo. O que distingue a sensibilidade moderna da sensibilidade clássica é que esta se nutre de problemas morais e aquela de problemas metafísicos. Nos romances de Dostoiévski, a questão é colocada com tal intensidade que só admite soluções extremas. A existência é enganosa *ou* é eterna. Se Dostoiévski se contentasse com essa análise, seria filósofo. Mas ele ilustra as conseqüências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista (CAMUS, 2004, p. 119).

É fato que essa citação de Camus vai de contra as duas visões de Danto, que são: conter pensamentos filosóficos não faz da literatura uma literatura-filosófica e o status de literatura retira a filosofia do seu mundo, pois Camus afirma que nos romances de Dostoiévski são colocados pensamentos filosóficos de forma tão extrema que se Dostoiévski se contentasse com a análise desses

pensamentos, seria um filósofo, ou seja, Dostoiévski pode ser um filósofo, mas ele está além de um filósofo, e isso encontramos traduzido, para Camus, na própria forma do discurso literário de suas obras. E quando Camus diz que Dostoiévski seria um filósofo caso se contentasse com a análise desses pensamentos em sua obra, mas ao ilustrar as conseqüências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem, é um artista, afirma que o contentamento é pouco e fica para os filósofos. Parece que Camus quase que inverte a lógica de Danto no que tange ao status de literatura e nos força a perguntar: qual o status é humilhante, o de literatura ou o de filosofia? Ou nenhum deles?

Camus também contraria diretamente a visão de Danto com a afirmação: “Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens” (CAMUS, 1998, p. 133). O que ele quer dizer é que uma obra literária duradoura não pode deixar de lado o pensamento profundo, a saber, a filosofia. O próprio Camus é um exemplo disso, com as suas obras literárias que debatiam com outros grandes filósofos.

Desfazendo mais uma vez a analogia de Danto de que literatura com pensamentos filosóficos não passa de biscoitos da sorte, ignorando, como dito anteriormente aqui, o contexto e toda dialética onde estão inseridos tais pensamentos na literatura, Camus diz que “está fusão secreta da experiência com o pensamento, da vida com a reflexão sobre seu sentido, é o que faz o grande romancista” (CAMUS, 1998, p. 133). Ou seja, mais uma vez é enfatizado, agora com fundamentos de Camus, que conteúdos de pensamentos filosóficos na literatura não podem ser comparados a meros biscoitos da sorte, pois eles não estão soltos, mas sim dentro de um sistema complexo.

O que vimos ligeiramente com Merleau-Ponty, Nietzsche, Bakhtin e, agora, com mais ênfase, com Camus, mesmo cada um com a sua perspectiva, é que “trata-se hoje de um romance em que este equilíbrio é rompido, em que a teoria prejudica a vida. Tal coisa é bastante comum há algum tempo” (CAMUS, 1998, p. 133).

Parece que mesmo Danto reconhecendo a dinâmica da arte contemporânea, se esqueceu da dinâmica da filosofia contemporânea. Mesmo ele fazendo filosofia da arte, pareceu não perceber que, como a história da arte, a da filosofia também muda.

Camus ainda afirmou: “O filósofo, mesmo que seja Kant, é criador. Tem seus personagens, seus símbolos e sua ação secreta. Tem seus desenlaces” (CAMUS, 2004, p. 115). Assim, da vinculação da filosofia com a literatura, o que nasce são conceitos, personagens conceituais que operam no plano de imanência, ou de consistência, da filosofia. Ou seja, ao se encontrar com a literatura, a filosofia tem como efeito produzir diferenciações múltiplas no pensamento, resultando na criação de conceitos filosóficos e não de modelos analíticos, teóricos, a serem reaplicados ao objeto artístico ou ao texto literário.

A filosofia contemporânea, como vista aqui, trata-se do projeto de uma filosofia que sirva para pensar a vida, que só funcione uma vez acoplada a outros campos de experimentação que a forcem a criar, a saber: a literatura. E é assim que a filosofia de hoje, como lugar de criar conceitos, se força a cruzar com outros personagens, que são aqueles também da literatura filosófica.

Considerando certas filosofias contemporâneas, especialmente a fenomenologia, “a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19). Merleau-Ponty afirma, então, que o que a filosofia diz, as suas significações, não são o *invisível*

absoluto e assim “a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19), ou seja, a filosofia e a literatura “interrogam o estatuto das ideias e perseguem um pensamento sensível, ambas desenvolvem uma permanente reflexão estético-filosófica” (DIAS, 1997, 43).

Mas, se Camus reconhece, em uma afirmação sua, que Dostoiévski está além de um filósofo, Danto, por sua vez, disse em uma entrevista que: “leio Proust o tempo todo, e Henry James também, por causa da estupenda visão deles. Eles são mais sábios do que os filósofos”<sup>4</sup>.

---



---

## NOTAS

<sup>1</sup>Graduando em Psicologia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Integrante do *Grupo de Estudos em Filosofia da Arte de Arthur Danto* e do *Grupo de Pesquisa em Filosofia Francesa Contemporânea* (GESTUFFRANCO) no NEF/UEFS. Coordenou projetos acadêmicos sobre os escritores Kafka e Dostoiévski. Endereço eletrônico: marcelovmb@gmail.com

<sup>2</sup>*From now on the tasks of literature and philosophy can no longer be separated. When one is concerned with giving voice to the experience of the world and showing how consciousness escapes into the world, one can no longer credit oneself with attaining a perfect transparency of expression. Philosophical expression assumes the same ambiguities as literary expression, if the world is such that it cannot be expressed except in “stories” and, as it were, pointed at.* (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 28).

<sup>3</sup>Cuando uno empieza a estudiar la abundante literatura crítica acerca de

Dostoievski, da la impresión de que se trata no de un autor que escribió novelas y cuentos, sino de autores y pensadores varios que plantean un conjunto de exposiciones filosóficas (BAJTÍN, 1986, p. 13).

<sup>4</sup>Entrevista do Filósofo e Crítico de Arte do *The Nation*, Arthur Danto ao filósofo Paulo Ghiraldelli Jr. (uma versão resumida foi publicada na Folha de S. Paulo). A publicação dessa conversa foi permitida pelo prof. Danto, com direito do Centro de Estudos em Filosofia Americana (CEFA) e Portal Brasileiro da Filosofia.

## REFERÊNCIAS

BAJTÍN, M. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Tradução Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 13.

BAUDELAIRE, C. *L'Art Romantique*. Tradução Ernest Raynaud. Paris, Garnier, 1962.

CAMUS, A. *A Inteligência e o Cadafalso*. Tradução Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Record, 1998.

CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Tradução: Paulina Wacht. São Paulo: Record, 2004.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, A. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIAS, M, I. *Vestígio do Mundo. Literatura e filosofia em Merleau-Ponty*. Philosophica 10, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1997, pp. 29-44,.

MACHADO. R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*, Tradução Calude Lefort. Gallimard, 1964b.

MERLEAU-PONTY, M. *Notes de cours*, 1959-1961. Editado: Stéphanie Ménasé. Paris: Gallimard, 1996, p. 219.

MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Tradução Hubert L. Dreyfus e Patricia Allen Dreyfus. Paris, Nagel, 1964a.

MERLEAU-PONTY. *L'Oeil et l'Esprit*. Tradução James Edie. Paris: Gallimard, 1964.

NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. In: Considerações Sobre o Conflito Entre a Arte e Conhecimento. Tradução Antônio Carlos Braga, Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal — 76, São Paulo: Escala, 1872, p. 6-116.

RECEBIDO: 12/01/2015  
APROVADO: 01/03/2015

# HOSPITALIDADE COMO DESCONSTRUÇÃO PELA PARUSIA SEGUNDO JACQUES DERRIDA

Ramiro Délio Borges de Meneses<sup>1</sup>

**RESUMO:** A desconstrução é uma audição, uma decisão e uma recitação da Palavra. Assim, a desconstrução é “abertura da palavra”. Também poderemos asseverar que a desconstrução é uma espécie de “maieutica”, dado que há um “parto” da Palavra. Finalmente, poderemos descrever a “desconstrução” como o acolhimento do acolhimento, bem como a hospitalidade da hospitalidade. É o “acolhimento puro”. A desconstrução é a soberania da Palavra, é o poder da Palavra e, assim, assume-se como “ouvir a palavra”. Esta audição é a “melhor parte”, tal como se verificou na hospitalidade de Betânia. Assim, a desconstrução está “por-vir”. A desconstrução é o caminho do “por-vir” da Palavra. A desconstrução é hospitalidade e a hospitalidade é desconstrução, sendo a hospitalidade uma “parusia”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Derrida; Desconstrução; Ética; Hospitalidade e Parusia.

**ABSTRACT:** The deconstruction is a hearing, a decision and a recitation of the Word. Thus, deconstruction is “opening the word.” We may also assert that deconstruction is a kind of “maieutica” given that there is a “birth” of the Word. Finally, we

describe the “deconstruction” as the host of the host as well as the hospitality of hospitality. It is the “host pure.” Deconstruction is the sovereignty of the Word, is the power of the Word and thus assumed as “hearing the word.” This hearing is the “best part”, as found in the hospitality of Bethany. Thus, deconstruction is “to-come”. Deconstruction is the way of the “to-come” of the Therefore the deconstruction is hospitality and the hospitality is deconstruction, and is founded by the “parusia”.

**KEYWORDS:** Derrida; Deconstruction; Ethics; Hospitality and “Parusia”.

## INTRODUÇÃO

A hospitalidade é uma “parusia” do Outro-estranho para com o anfitrião e vice-versa. Assim, a hospitalidade é *quia venturus est do homo mendicans*. A hospitalidade é *eventum alteri*, através de uma relação plesiológica. Quanto ao seu fundamento axiológico e fenomenológico reside numa “esplancnoplesilogia” entre um anfitrião e um estrangeiro. Na verdade, a hospitalidade é o “Zukunft” do Outro. A hospitalidade, segundo Derrida, será, em primeiro lugar, a exposição incondicional e incalculável ao que “acontece”, à vinda do que vem, antes de “quoi” (que) ou “quiconque” (qualquer um). Logo, o “que quer que seja” é o acontecimento singular, surpreendente, excepcional, excessivo e inapropriável do que acontece. A este, Derrida chama “tout autre” (totalmente outro) ou “autre absolu” (outro absoluto), porque absolutamente único e separado do horizonte intencional e do tempo cronológico. Acolhê-lo seria acolher para lá da capacidade do “acolhimento”, seria acolher mais do que é possível “acolher”. Logo, a hospitalidade é um “Unterkunft” (acolhimento) do que “há-de vir” (*adventum*). É a “parusia” do Outro-estrangeiro, que entra na “minha casa” (chez moi). Na verdade, a hospitalidade incondicional ou o “acolhimento do absolutamente outro” é impossível, porque é impossível ter lugar num espaço-tempo determinado. Se o evento é, para Derrida, a vinda do absolutamente Outro, que chega ou acontece, então ele não pode ser senão impossível, o que quer dizer impossível de imaginar. Se a hospitalidade se refere à capacidade de acolher, no próprio lugar, o estranho e vulnerável, então o grande repto consiste em verificar a situação dos vulneráveis: como é o *homo mendicans* (homem pedinte). Ser hospitaleiro pressupõe, segundo Derrida, a capacidade de recepção ou do acolhimento

do Outro. Assim, o conceito de hospitalidade não é estático, é, de preferência, um conceito dinâmico, que nos obriga a sair de nós próprios e das instituições, para poder estar atento à vulnerabilidade do estrangeiro. Derrida procura separar o conceito de pura hospitalidade do conceito de “convite”. Se eu te espero e estou preparado para te receber, então implica que não existe surpresa, dado que tudo está em ordem. Segundo Derrida, a hospitalidade é uma desconstrução, que se revela como uma “parusia”, enquanto que para Levinas a hospitalidade é uma ética.

### 1.

A pura hospitalidade implica-se na absoluta surpresa, para o acontecer do Outro, como um Messias. Se sou incondicionalmente hospitaleiro, então receberei, naturalmente, a “visita”, não o hóspede convidado. Não devo estar preparado, para não estar preparado, para a chegada inesperada, que consiste nesta abertura ao Outro. Se existe a pura hospitalidade, o puro acolhimento, logo deverá ser pura abertura sem horizonte. A hospitalidade não deve pagar uma dívida, nem ser mandada como um “dever” (Pflicht), muito embora não “deva” abrir-se ao hóspede (convidado) nem conforme ao “dever”, nem mesmo para utilizar a distinção kantiana “por dever”. A lei incondicional da hospitalidade, que a podemos pensar, será uma lei sem imperativo e sem ordem. Segundo Derrida, afirma-se como lei sem lei. É chamamento que notifica sem mandar. Entretanto, se eu pratico a hospitalidade “por dever”, esta hospitalidade de pagamento de dívida, que será uma “hospitalidade ética”, não implicará uma hospitalidade absoluta ou incondicional. Ela não é graciosamente oferecida, para além da dívida e da economia, como uma oferta ao Outro.

O estrangeiro (*homo mendicans*) deve necessitar da hospitalidade numa linguagem, que, por definição, não será a sua, mas aquela que lhe impõe o dono da casa (anfitrião), o hospedeiro/hóspede, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, o *pater familias*. Para Derrida, deveremos pedir ao estrangeiro para que nos entenda, falando a nossa língua, em todos os sentidos deste termo, em todas as suas extensões possíveis, a fim de o poder acolher. Assim se compreenderá o papel da hospitalidade, na estrutura da alteridade, que se adjudica à desconstrução.

## 2.

A lei da hospitalidade, como lei incondicional, vive-se ilimitadamente ao dar ao “chegante” toda a “sua casa” (*chez-soi*) e, quer ao anfitrião, quer ao estrangeiro, sem lhe pedir nem o nome, nem contrapartidas, nem realizar a menor condição, e, por outra parte, tendo direitos e deveres condicionados e condicionantes, tal como foi apanágio das tradições greco-latinas e judaico-cristãs. Derrida dirá que, entretanto, há uma relação directa entre a hospitalidade tradicional e a hiperbólica. Os actos da hospitalidade condicional só acontecem à sombra da impossibilidade da sua versão ideal. Esta ideia de incondicional/impossível encontra-se presente na obra tardia de Derrida: a satisfação, o duelo, o perdão, etc. Como refere Derrida, a hospitalidade, no uso que Levinas faz deste termo, não se reduz simplesmente, ainda que também o seja ao “acolhimento do estrangeiro” no lugar, na própria casa, na sua nação, na sua cidade. Desde o momento em que me abro, faço o “acolhimento”, para retomar o termo de Levinas, como “alteridade do Outro” e, assim, já estou numa disposição hospitaleira. A própria xenofobia implica que eu tenha que ver com o Outro e,

desta forma, já estou “aberto ao outro”. O encerramento não é mais do que uma reação a uma primeira abertura. Na verdade, a hospitalidade é primeira. É, com efeito, a grande categoria ética, porque, segundo Derrida, toda a Ética é Hospitalidade e toda a Hospitalidade é Ética. A Lei da Hospitalidade está acima das leis. Ela é, então, transgressiva, fora da lei, como uma “lei anômica”, *nomos a-nomos*, lei acima das leis e lei fora da lei (*anomos*). Mas, estando acima das leis da hospitalidade, a lei incondicional da hospitalidade tem necessidade das leis, ela requiere-as. Ela não será incondicional, como lei da hospitalidade, se não “devait pas devenir” (ela não deverá chegar) efetiva, concreta, determinada, se tal não seja o seu ser como “dever-ser”. Para ser aquilo que é, a lei tem, então, necessidade das leis que a negam, a ameaçam, em todo o caso, muitas vezes, pervertendo-a. E devem sempre poder fazê-lo. A lei da hospitalidade, a lei formal que orienta o conceito geral de hospitalidade, aparece como uma lei paradoxal, corruptível ou pervertível. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a Lei da Hospitalidade, segundo Derrida, como direito ou como dever pelo “pacto” de hospitalidade. Por outras palavras, a hospitalidade absoluta exige que eu abra a “minha casa” (*chez-moi*) e que me ofereça, não somente ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), como também ao Outro-absoluto, desconhecido, anónimo e que eu lhe dê lugar, que eu o deixe vir a mim, que eu o deixe chegar e ter lugar no lugar, que eu lhe ofereça a minha casa e o meu ser, sem lhe pedir nem reciprocidade (entrada num pacto), nem mesmo o seu nome.

### 3.

A lei da hospitalidade absoluta ou incondicional comanda a rutura com a hospitalidade de direito. Ela poderá condenar ou

opor-se a ela, podendo, ao contrário, colocá-la num movimento de progresso, mas ela ser-lhe-á, também, estranhamente heterogênea, uma vez que a justiça é heterogênea ao direito, onde ela é, portanto, próxima e, na verdade, indissociável. Com efeito, o direito de hospitalidade, segundo o pensamento derridiano, compromete uma casa, uma linguagem, uma família ou uma etnia. Logo se determina a possibilidade de serem chamados pelo seu nome, serem convidados, serem sujeitos de direito e com direitos, responsáveis e dotados de uma identidade denominável, todos aqueles que usufruem da hospitalidade. Esta chama-se hospitalidade condicional ou relativa. A diferença, uma das diferenças subtis, por vezes não alcançável, entre o Outro-estranho (forasteiro) e o Outro-absoluto, será aquilo porque este último pode não ter nome de família, na “hospitalidade absoluta” ou incondicional, que eu poderei oferecer-lhe. Supõe, portanto, uma rutura com a hospitalidade condicional, como direito ou como pacto de hospitalidade. A hospitalidade é o primeiro momento de toda e qualquer atividade da consciência e da realização ética. Segundo o filósofo das três críticas, a hospitalidade postula o sentido imanente do sentimento do respeito pelo direito natural, fundamento da mesma hospitalidade, que se apresenta, segundo o pensador de Koenigsberg, como não sendo fruto de quaisquer afecções externas, do domínio sensível, mas, de preferência, surge como sentimento interior, que se produz por meio da Razão. Desta sorte, a hospitalidade depende do valor e do sentido da Razão Prática (praktische Vernunft). O acolhimento vem do exercício da lei moral. A hospitalidade, segundo o filósofo de Koenigsberg, “alberga-se” na autonomia da Vontade (Wille). Contudo, a nossa posição refere a hospitalidade, pelo pensamento da Filosofia Pura, como uma heteronomia do Outro-estranho e do anfitrião. Na perspectiva de Kant, a hospitalidade é um

deontologismo do acolhimento. Na hospitalidade kantiana, está presente o dever ; mas, enquanto entendido como expressão de culturas, foi expresso por Derrida. Segundo Kant, a hospitalidade é « Ueberkunft »( pacto). Trata-se, pois, de um pacto celebrado entre cidadãos e entre Estados. A paixão democrática de Derrida (a democracia por-*vir*) viveu-se desde a primeira letra, em torno da qual, cultivando-a e cultivando-se, girará a desconstrução em torno de *Cosmopolites de tous les pays: encore un effort!*, sendo a cena da sua quase exibição : a intempestividade da Ética da Hospitalidade, como hospitalidade, sinónimo de vigília, vida, cultura e ”por vir”. Será uma Ética que é reinvenção da Ética, uma outra Ética (muito distante da Ética Deontológica de Kant, e mais próxima da Ética como filosofia primeira, de Levinas). Daqui que a hospitalidade será « Auskunft », descrevendo-se como comunicação teórica, prática e poiética, intersubjetivamente dada e vivida. Na hospitalidade de Betânia, Maria foi o “dom” (a oferta da contemplação) e Marta o “contra-dom” (tarefa). A hospitalidade revela, também, uma “quenose”, que aqui será revelada em Jesus Cristo. Jesus Cristo foi, na hospitalidade de Betânia, a “Ankunft” da Soteriologia.“ O hóspede é “vulnerável”, tal como foi Jesus Cristo, personagem central da parábola do *Homo Viator*, não só porque não tem o que deveria ter para se desenvolver, de um modo ótimo, mas, porque ao “abrir-se a porta”, desprende-se do que representa, para se mostrar tal qual é a sua indigência. Os anfitriões de Betânia foram vulneráveis, provando, fenomenologicamente, que a hospitalidade é uma “vulnerabilidade” do ser, do agir e do fazer. A hospitalidade é o reconhecimento da abertura de dois corações, é não só a *ordo amoris*, como também o *amor ordinis*. Na hospitalidade, os corações partem-se, por isso ela é recolhimento, perdão, etc.

## 4.

O movimento dos olhos visa o Outro para o reconhecer e acolher. A hospitalidade será o olhar, os lábios, a boca, como sinais de abertura ao Outro. O olhar do que nos quer falar, segundo Levinas, é o olhar que funda a linguagem e não o conhecimento. Assim, o olhar como significação não tende à apreensão das coisas, mas faz-se significação, dirigindo-se a mim. Em todo o momento da imanência e da historicidade, a epifania do Rosto é uma “visitação”. A abertura é um desnudamento, que nos torna mais vulneráveis. Segundo Levinas, a hospitalidade é o “desejo do Outro”, porque será “dar prioridade ao Outro. O anfitrião dá prioridade ao *homo mendicans*. Para Levinas, a hospitalidade supõe a “responsabilidade anárquica”, muito embora a sua vivência se situe numa responsabilidade plesiológica, que é uma “responsabilidade poética”. A partir da “responsabilidade poética” surge um paradigma para a humanização em saúde, delineado em três dimensões, a saber: responsabilidade pística, responsabilidade elpídica e responsabilidade agápica, que se encontra presente na relação médico-doente. A Hospitalidade, como desconstrução, permitirá primeiramente a “construção do acolhimento”, que reside no *castellum*, como sucedeu em Betânia. Para haver hospitalidade, terá de haver uma “casa” (moradia), a fim de o anfitrião receber o Outro-estranho e vice-versa. Toda a hospitalidade, pela desconstrução, necessita da construção (edifício) para haver o acolhimento. A hospitalidade é simultaneamente uma construção e uma desconstrução. A hospitalidade terminará numa reconstrução entre o anfitrião e o *homo mendicans*. Entretanto, a desconstrução depende da “construção”. Assim, se passa no acolhimento em saúde,

onde encontramos, como paradigma, a trilogia: construção, desconstrução e reconstrução. Na hospitalidade, somente depois de haver a *oikia* (casa), então é que haverá “desconstrução do outro-estranho” pelo anfitrião. Deve revelar-se, na hospitalidade, como desconstrução, a construção intersubjetiva entre o anfitrião e um Desvalido no Caminho. Esta será a grande crítica ao pensamento de Derrida, segundo a nossa perspectiva, uma vez que a desconstrução terá de implicar uma “recitação elpidica”, visto que *per se* a desconstrução é uma “audição da palavra” (escrita e falada). A desconstrução será, também, “ouvir o hóspede”. A hospitalidade é uma intersubjetividade dual, simultaneamente construtiva e desconstrutiva. Interpretando o pensamento de Derrida, teremos de salientar que a hospitalidade surge como possibilidade do estar dentro ou no interior da possibilidade. Logo, será a possibilidade da possibilidade. Toda a hospitalidade, como possibilidade do im-possível, será a possibilidade da desconstrução do Outro-estranho, através do anfitrião, cabendo aqui a desconstrução do “host” (dono da casa) no “guest” (convidado, hóspede) e vice-versa. Ao longo da sua obra, Derrida tentou demonstrar como a hospitalidade incondicional desconstrói a hospitalidade desejada do hóspede-cidadão, que se pretende ser o mestre do lugar, onde ela oferece o lugar ao desconstruir uma espécie de ipsocracia, legada posteriormente na sua singularidade impossível do “otage” (refém), do recém-chegado, do antes mesmo da sua condição de cidadão e do antes da *polis* (cidade-estado) e, desta sorte, posteriormente a uma tal hospitalidade incondicional do antes e do depois da hospitalidade condicional ou jurídico — política, que ela seja, como salienta Kant, cosmopolita, e que se encontre como “oportunidade” (Gelegenheit) para pensar e repensar, de outra forma, a ipseidade,

a cidadania, o direito nacional e internacional. Pela nossa reflexão, a desconstrução é uma audição, uma decisão e uma recitação da Palavra. Toda a hospitalidade é uma “parúsia”. È aquilo que “está para vir”, desde a palavra à vida. Será a “parúsia” do Outro — estranho, diante do anfitrião e vice-versa, no domínio da casa.

## 5.

Assim, a desconstrução é “abertura da palavra”. Também poderemos salientar que a desconstrução é uma espécie de “maêutica”, dado que há um “parto” da Palavra. Finalmente, poderemos descrever a “desconstrução” como o acolhimento do acolhimento, bem como a hospitalidade da hospitalidade. É o “acolhimento puro”. Na verdade, a desconstrução é abrir e fechar o texto e a realidade. É o tudo ou o nada da realidade e do texto. É, com efeito, o “talvez” do texto e da realidade. É o “talvez” da Palavra, da “audição da palavra” e do “ouvir o hóspede”. A desconstrução tem um antes na “construção” e um depois na reconstrução, para ela mesma surgir como desconstrução, pela síntese da realidade e do texto. A desconstrução é a soberania da Palavra, é o poder da Palavra e, assim, assume-se como “ouvir a palavra”. Esta audição é a “melhor parte”, tal como se verificou na hospitalidade de Betânia. Esta caracteriza a desconstrução. Assim, a desconstrução está “por vir”. A desconstrução é o caminho do “por vir” da Palavra. Desta feita, a desconstrução é uma “paixão inventiva”, tanto do criador literário quanto do filósofo. Este pensamento inventivo é hipotético e move-se por baixo da tese. Pela desconstrução, o *venire* do *por-venire* revela-se ao *venire* do *in-venire*. A desconstrução é o *in-venire*. Esta, como “invenção”,

só pode ser pensada juntamente com o dom. Naturalmente, a desconstrução é a síntese dialéctica entre uma construção (tese) e uma reconstrução (antítese). A desconstrução é o movimento do pensamento”. Um pensamento do “talvez”, um pensamento contaminado. A desconstrução será o “pensamento por vir”. Poderemos ainda dizer que a “desconstrução” é um já e um ainda não do pensamento. É, pois, uma espécie de “escatologia” do pensamento e um pensamento como Escatologia. O mundo da saúde e da doença, através da humanização hospitalar, é uma desconstrução. O pensamento clínico é sempre um pensamento “por vir”, visto que é um “por vir” da Medicina, dado que esta é uma arte e uma ciência. Uma das aplicações da desconstrução, no mundo das artes e das ciências, reside na Medicina e, de forma explícita, no acolhimento em saúde. A hospitalidade incondicional será a incondicionalidade do Outro-estranho no anfitrião e vice-versa. A hospitalidade incondicional revela-se como o acolhimento do acolhimento. Será a “soberania do acolhimento”. Toda a hospitalidade, como se manifestou no acolhimento de Betânia, surge como uma “relação de relações plesiológicas” de um Senhor (anfitrião) com um súbdito (*homo mendicans*). A hospitalidade é uma “soberania” que está “por vir”. Por isso, toda a hospitalidade é Ética, como vida, como cultura, como um “talvez” do acolhimento. A hospitalidade é uma outra Ética. É a vida da Ética e a Ética da Vida. É um “talvez” da Ética. Uma das visualizações da hospitalidade é oferecida pelo acolhimento em saúde, que caracteriza a humanização hospitalar. Um dos seus aspetos terá a ver com a incondicionalidade da hospitalidade, uma vez que a humanização em saúde é uma hospitalidade. O acolhimento clínico poderá ser incondicional, sem convite. Mas também poderá ser condicional. As patologias e as exigências

diagnósticas impelem, *per essentiam*, a uma hospitalidade clínica, particularmente nos cuidados primários. O doente é um “recém-chegado” (arrivant) sem condições. A doença é uma situação incondicional, quer para o médico, quer para o doente. Assim, o acolhimento clínico (relação médico-doente) é determinado por uma “desconstrução incondicional”, que se chama “hospitalidade incondicional” na humanização em saúde. A hospitalidade é um “acolhimento poiético”, porque exige uma “espera”, que é preparação para o acolhimento. Esta hospitalidade é “elpídica”, uma vez que há uma conversão para aquilo que “há-de vir”. A hospitalidade é um “Zukunft” elpidofânico do acolhimento ou do recebimento do Outro, tal como Jesus se acolheu com Marta e Maria.

## 6.

A hospitalidade é uma recitação elpídica do Outro. O Outro acolhe-se! É recitado pela espera do anfitrião. A recitação elpídica é a hospitalidade e esta supõe, dialecticamente, a audição (contemplação) e a decisão (ação agápica). Maria traduz a audição ao estar sentada aos pés da Palavra (Jesus Cristo), para alcançar a “decisão”, que será a caridade ao próximo. Aqui temos um modelo de humanização em saúde, que se denomina “recitativo elpidofânico”. Quando se recebe alguém em casa, procura-se fazer o melhor para receber o visitante. Foi este o sentido da hospitalidade em Betânia. Não passa pela cabeça de ninguém, que uma pessoa, que decide (caridade) receber alguém, em sua casa, comece a queixar-se à sua visita, que está a trabalhar de mais, que está cansada e que mande alguém ajudá-la no serviço, que está fazendo as “honras da casa” Como se reagiria, perante uma

atitude destas, a visita? O apólogo de Betânia é um texto artificial à luz dos códigos de recepção de visitas. Nem Simão, no episódio da unção da pecadora arrependida, em Lc.7,36-50, com as suas faltas de hospitalidade, denunciadas por Jesus, se queixa de ter tido muito trabalho, ele ou o seu pessoal, para acolher o hóspede “divino” em sua casa. Aquela que escolheu a melhor parte, foi a mais hospitaleira. Segundo a hospitalidade, que Marta signifique a vida ativa e Maria a vida contemplativa, são estereótipos funcionais para referir uma leitura teologal, que estabeleceu os dois destinos destas mulheres de Betânia. A hospitalidade faz-se no feminino, como reclama Levinas, e é mais maternal, do que paternal. Necessita da presença e da inovação da Mulher, tal como revela nos relatos neotestamentários. A exegese posterior encontrará aqui a proclamação da superioridade da “contemplação” sobre a “ação”. Neste texto, sobre a hospitalidade de Betânia, não se trata de contemplar, mas antes “escutar a Palavra”, que chama à fé e à adesão à mesma. A hospitalidade é uma escuta da Palavra e a Palavra é Jesus Cristo. Na hospitalidade, há uma “solicitude poética” que significa a prioridade que se dá ao Outro. Mas este é um acolhimento, que vai da escuta à contemplação do Outro. Daqui encontrarmos um outro paradigma para a humanização em saúde, que surge da relação contemplação — ação na relação médico - doente, que se chamará de “contemplação poética” A hospitalidade condicional será um compromisso com o Outro, um compromisso pré-determinado, por convite, de tal forma que poderemos denominar esta como sendo uma “responsabilidade poética”, tal como surge na hospitalidade extrínseca (impura ou condicional), traduzida na parábola do Bom Samaritano (Lc.10,25-37). Esta forma de hospitalidade é *per accidens*. Surge

como *in vita contingens maxime* (maximamente contingente na vida). Na verdade, a hospitalidade condicional estará ligada a uma hospitalidade “por convite”, tal como a abrahâmica, narrada no livro do *Genesis* (18,1-15). Abraham significou, ao receber os “três visitantes misteriosos”, uma forma de hospitalidade de prefiguração, entre a condicional e a incondicional, sendo a síntese das duas anteriores. Surge, de facto, numa “hospitalidade ética”, para usar a terminologia de Derrida. Com efeito, trata-se de uma hospitalidade relativa, que vai da sociologia ao direito, passando pela política, sem esquecer a filosofia.

## 7.

A hospitalidade condicional é uma hospitalidade accidental, podendo descrever-se como hospitalidade de ocasião, porque não é permanente, estando dependente do “convite”. Há um *esse ad vivencial* entre o anfitrião e o Outro-estranho, que será acolhido. Influenciados, pela desconstrução dos textos dos sinópticos, poderíamos apresentar uma nova tipologia classificativa para a hospitalidade, em hospitalidade de identidade e hospitalidade de alteridade. A humanização em saúde, através do acolhimento clínico, no domínio da Medicina Profiláctica, vive da “hospitalidade de convite”. Aqui temos o exemplo de uma hospitalidade condicional. O médico convida o doente e família para um controlo, seja na saúde, seja na doença, permitindo-se uma “prevenção clínica”. A hospitalidade é uma experiência da amizade primeira, o encontro da presença *in actu* (em acto), que descreve a análise da *hexis* (hábito) e de qualquer predisposição, como os outros graus

da amizade, que a caracterizam com dimensão aretológica. A hospitalidade, segundo o pensamento de Derrida, é um “por vir” da amizade e será um “por vir” do acolhimento. Naturalmente, a amizade pode determinar a hospitalidade, tornando-a mais forte e mais eficaz. Com efeito, Derrida superou as aporias da hospitalidade através do conceito de *teleia philia* (amizade de perfeição), que é oriunda do pensamento aristotélico, como se poderá descrever pelo pensamento do Filósofo: “a presença dos amigos parece, contudo, ter uma natureza mista. Ver os amigos é afável, sobremaneira quando se passa um momento infeliz, ...”. A hospitalidade é uma “relação de alteridade”, que nada tem a ver com a indiferença. A amizade dá forma à hospitalidade, dado que a antítese da hospitalidade será a “quenose” do Outro, como um desejo de destruição, um certo “impulso fanático”, que mina a hospitalidade. Na hospitalidade regista-se uma manifesta afeição entre a singularidade plural dos sujeitos em presença. Querem o bem uns dos outros. Segundo a nossa perspectiva, a amizade, no domínio da hospitalidade, pertence à “mundividência elpídica”, referindo-se ao mundo da espera e da esperança. Tal como o perdão, a hospitalidade convida a uma “resposta”. Será um convite ao arrependimento, à conversão, à amizade. Se alguma reinvenção é operada pela hospitalidade, será a de fazer “viver juntos” um “bem viver juntos” e desta uma relação de amizade. A hospitalidade será um “bem viver juntos”. A hospitalidade é amizade. A hospitalidade, como “responsabilidade elpídica”, possui estes caminhos. São, também, caminhos de humanização em saúde, uma vez que aqui há o “desejo da palavra clínica”, que vai da *anamnesis* (recordação de sinais e de sintomas) até à terapêutica, que constitui o serviço desinteressado do médico, traduzido em tarefas clínicas: diagnóstico e terapêutica.

## 8.

Toda a hospitalidade e toda a humanização são uma espera e uma esperança. Esta é uma pergunta do doente na espera da cura (cure) e dos cuidados (care) e uma resposta clínica do médico à esperança do doente. Tudo isto significa que, ao referir-se à terapia e à terapêutica, será uma “narração elpídica”, que se constitui como “responsabilidade elpidofânica”. Trata-se, pois, de uma conversão ao “que há de vir”. A esperança é *quia venturus est*. Será, com efeito, a resposta ao que há de vir (terapêutica). Assim, segundo este momento da humanização em saúde, como “responsabilidade elpídica”, faz-se a síntese da “responsabilidade diaconal” (terapia e terapêutica), pela procura dos cuidados e da cura, com a “responsabilidade pística”, caracterizada por “ouvir o hóspede” (doente, drogado, miserável, pobre, etc.), pela “audição das palavras”, quer do médico, quer do doente, através da *anamnesis*. Aqui temos um outro modelo de humanização em saúde, manifestado na “responsabilidade poiética”, como “responsabilidade elpidofânica”. A “responsabilidade elpídica” descreve-se, clinicamente, pelo diagnóstico e pelo prognóstico.. A esperança, ao implicar um certo risco, traduz-se num salto para o futuro e para uma atitude de confiança. A esperança induz um certo grau de incerteza, que advém do diagnóstico e do prognóstico. Poderemos, pois, afirmar que, na humanização em saúde, o diagnóstico implicará a “responsabilidade elpídica” do médico. Nunca esqueceremos que a humanização, em saúde, inclui a fórmula inaciana *in actione contemplativus* (contemplativo na ação), tendo como base a formulação tomista *ex abundantia contemplationis activus* ( ser ativo a partir da abundância da contemplação). A “contemplação perfeita” conduz

à dimensão agápica, visto que se expressa como fecundidade da contemplação pura, não sendo um privilégio exclusivo desta.

## 9.

A humanização em saúde é um “projeto elpídico”, onde se acolhe o Outro (doente), na “própria casa”, significando oferecer-lhe um espaço e um tempo elpídicos (esperança) para recuperar da doença, que enfrenta. A humanização em saúde é uma hospitalidade, *per essentiam*, e, segundo o esquema do “acolhimento litúrgico”, ao modo de Marta, terá um paradigma inspirado no quadro semântico da “ação”, segundo Lucas, que, dialeticamente, se apresenta na relação entre “beneficiar”, “servir” e “dar”. Esta triangulação, além de definir uma “ética narrativa” do Evangelho, segundo Lucas, é uma forma adequada para esquematizar um original modelo para a humanização dos cuidados. Tanto a hospitalidade, quanto a humanização em saúde, são um “serviço plesiológico”. Apresenta um texto que é “escrito”, que é um “passado”, numa falsa aparência de presente, que é presente, segundo Derrida, ao leitor como seu “avenir” (futuro). A escrita é raconto da doença em todas as dimensões, mas as linguagens são tríplas. Em primeiro lugar, há uma “linguagem anamnética”, que se caracteriza pela recolha de sintomas ou queixas do doente, num discurso entre o vernáculo e o técnico. Existe uma gramática e um estilo. Tem um fundamento, muito embora marcado pela subjetividade. Naturalmente, revela-se como linguagem semiológica (fala e discurso sobre queixas). Em segundo lugar, surge uma “linguagem diagnóstica”. Esta define-se como uma linguagem que descreve métodos científicos para o estabelecimento de uma causalidade eficiente e final, decifrando a natureza de uma enfermidade (radiologia, análises clínicas, biópsia, etc.).

## CONCLUSÃO

A axiologia desta linguagem viabiliza o valor do estabelecimento de um diagnóstico, proporcionando uma base lógica para o tratamento e para o prognóstico. Uma vez que é uma “linguagem semiótica” (visão de sinais), formalmente apresenta-se como o termo que denota o nome da doença ou de síndrome sofrida. É a grande linguagem da Medicina, que lhe garante a cientificidade. Em terceiro e último lugar, temos a “linguagem prognóstica” (conhecimento antecipado). Este conhecimento prévio é uma espécie de antecipação do desfecho de uma patologia. É a previsão do desfecho do decorrer de uma doença. Esta nota da previsibilidade fenoménica de uma doença é uma característica da ciência, da sua cognoscibilidade. A Medicina participa destes três graus linguísticos. A linguagem diagnóstica é marcada pelo presente, sendo a anamnética lida no passado e, finalmente, a “linguagem prognóstica” refere a dimensão do futuro. Sem estas três linguagens não haverá Medicina. Seguindo pela linguagem de Derrida, a Medicina não é uma “double science”, mas antes uma “triple science”. A Medicina, ao viver da desconstrução, que é dada pela “linguagem diagnóstica”, naturalmente, postula uma construção, que tem o seu valor e limite na “linguagem anamnética”, determinando a “linguagem prognóstica” no caminho da recuperação do doente. O acolhimento em saúde é o acolhimento da desconstrução da doença, para se atingir a reconstrução da saúde e da vida. Logo, o acolhimento em saúde é uma desconstrução de desconstrução entre as doenças e a vida saudável. Mas, segundo a Medicina, não há doenças, há doentes. Logo, o acolhimento em saúde será uma desconstrução do doente na sua totalidade. A harmonia do saber concreto e positivo de cada doente, em Medicina, salienta-se

como uma *euroia*. Esta *euroia* vai desde o pensamento teórico, até ao prático, passando pelo poiético. A desconstrução será um pensamento *in fieri*, dotado de “equilíbrio” entre todas as partes e todos os sujeitos concretos envolvidos. A desconstrução descobre-se como uma *euroia* das linguagens clínicas (linguagem anamnética, linguagem diagnóstica e linguagem prognóstica). Há na desconstrução, simultaneamente, a preparação de uma linguagem construtiva (história clínica) e uma linguagem reconstrutiva (terapias médicas e cirúrgicas). A hospitalidade manifesta-se, pois, como uma “Gelegenheit”( oportunidade). É uma oportunidade poiética de um estrangeiro diante de um anfitrião e, ainda, uma “Anwesenheit” (presença). É a presença do *cum* entre o anfitrião e o *homo mendicans* e vice-versa. É a presença do *quia venturus est* , que se define como um movimento elpídico. Toda a hospitalidade é uma *parusia*, tal como se verificou na narrativa de Betânia (Lc.10, 38-42).

---

---

## NOTA

<sup>1</sup>Doutor em Filosofia — Especialidade de Éticas Aplicadas; Professor de Bioética e de Filologia Clássica, bem como de História da Medicina e da Farmácia no Instituto Superior de Ciências da Saúde do Norte — Gandra — PORTUGAL; Investigador do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos na Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa. Correspondência: borges272@gmail.com; ramiro.meneses@ipsn.cespu.pt

## REFERÊNCIAS

BERNARDO, F. “ A crença de Derrida na justiça Para além do direito, a justiça”, in: AGORA — *Papeles de Filosofia*, Santiago de Compostela, 28/2, 2009, p.60.

DERRIDA, J. *De la Grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, J. *Marges de la Philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, J. *Positions. Entretiens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, J. *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Derrida à répondre*, Paris: Calmann-Lévy, 1977.

DERRIDA, J. *D'un ton apocalyptique, adopté naguère en philosophie*, Paris: Éditions Galilée, 1983.

DERRIDA, J. *Psyché, Invention de l'autre. II.*, Paris: Éditions Galilée, 1987.

DERRIDA, J. *L'Autre Cap. suivi de la Démocratie Ajournée*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

DERRIDA, J. *Points de suspension. Entretiens*, Paris: Éditions Galilée, 1992. “

DERRIDA, J. *Passions, Entretiens avec Henri Ronse et al.*, Paris: Éditions Galilée, 1993.

DERRIDA, J. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris: Éditions Galilée, 1993.

DERRIDA, J. *Donner la mort*, Paris: Éditions Galilée, 1999.

DERRIDA, J. *Politiques de l'amitié. suivi de L'oreille de Heidegger*, Paris: Éditions Galilée, 1994.

DERRIDA, J. *Force de loi. Le Fondement mystique de l'autorité*, Paris: Éditions Galilée, 1994.

DERRIDA, J. *Moscou aller-retour*, Paris: Éditions de l'Aube, 1995.

DERRIDA, J. *Résistances de la psychanalyse*, Paris: Éditions Galilée, 1996.

DERRIDA, J. *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Éditions Galilée, 1996.

DERRIDA, J. *Apories*, Paris: Éditions Galilée, 1996.

DERRIDA, J. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, Paris: Éditions Galilée, 1997

DERRIDA, J. *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, Paris : Éditions Unesco, 1997.

DERRIDA, J. *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris: Éditions Galilée, 1997.

DERRIDA, J. *Manifeste pour l'hospitalité*, Paris: Éditions Paroles d'Aube, 1999.

DERRIDA, J. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris: Éditions Galilée, 2000.

DERRIDA, J. *Foi et Savoir. suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.

DERRIDA, J. *De quoi demain ... Dialogue*, Paris: Librairie Arthème Fayard; Éditions Galilée, 2001 (colab. E.Roudinesco).

DERRIDA, J. *Papier Machine*, Paris: Éditions Galilée, 2001.

DERRIDA, J. *L'Université sans condition*, Paris: Éditions Galilée, 2001.

DERRIDA, J. *Fichus, Discours de Francfort*, Paris: Éditions Galilée, 2002.

DERRIDA, J. *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de là archivent*, Paris: Éditions Galilée, 2003.

DERRIDA, J. *Le souverain Bien*, texto bilingue. Tradução de Fernanda Bernardo, Viseu: Palimage Editores, 2004.

DERRIDA, J. *Sob palavras: Instantâneos Filosóficos*. Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa:Fim de Século,1999.

RECEBIDO: 11/05/2014  
APROVADO: 18/11/2014



# **O ESPETÁCULO EXPERIMENTADO: O PLANO-SEQUÊNCIA E O CINEMA REALISTA**

Yves Marcel de Oliveira São Paulo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo da teoria da atenção de Hugo Munsterberg e sobre o pensamento do plano-sequência de André Bazin, fazemos no presente estudo o questionamento sobre a forma de um cinema realista. Realista não simplesmente no sentido de apresentar detalhes da realidade, mas de ser capaz de inserir o espectador na obra. O espectador participando do espetáculo faria mais que assisti-lo, o experimentaria. Para isso é necessário um estudo das formas do cinema, levando em conta suas técnicas. No presente artigo será feito este exercício de pensamento do cinema, introduzindo-nos brevemente em sua história até o momento em que o plano-sequência passa a desempenhar papel importante dentro da cinematografia mundial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética; Cinema; Duração; Espectador; Realismo.

**ABSTRACT:** Starting with the theory about attention by Hugo Munsterberg and the theory of the long take by André Bazin, we make on the present study a question concerning the form of the realistic cinema. This realism is not just in the meaning of showing details of the reality, but also of being capable of

insert the spectator on the movie. The spectator participation of the spectacle would do more than just watch it, he would experience it. For this it's necessary a study of the cinema forms, remembering its techniques. On the present article will be done this exercise of thinking the cinema, introducing us briefly into its history till the moment the long take comes to play an important part on the world cinematography.

**KEYWORDS:** Aesthetics; Cinema; Duration; Spectator; Realism.

## INTRODUÇÃO

No presente artigo será tratada a relação entre espectador e obra cinematográfica. A obra artística é feita vislumbrando o impacto estético que terá em seu receptor — no caso do cinema o espectador. Este impacto estético é formatado por um pensamento do autor (no presente caso, do cineasta) que quer passar uma sensação, sentimento e/ou ideia a quem se depara com sua obra. Para que tal seja feito é necessário que ele, o artista, conheça muito bem as características da arte que escolheu para se expressar.

A relação do espectador com o cinema sempre foi um dos principais pontos guiadores da concepção de um filme. Na época do cinema mudo as películas eram feitas de tal modo que quem assistisse a obra pudesse compreender a história sem a necessidade do uso da palavra falada (não presente neste cinema) e da palavra escrita (que era utilizada quando o autor se deparava com um problema que não conseguia traduzir por meio de imagens, se valendo de letreiros que interrompiam a ação). Com o passar do tempo esta relação distante do filme com o espectador já não é suficiente.

Surge, assim, a ideia de um “cinema moderno”. Nele é necessário que o espectador se faça presente e atento para que possa compreender o filme que se põe a assistir. Porque as informações já não serão postas no filme objetivamente. Será necessário seu trabalho intelectual para que possa captar tais informações presentes nas películas cinematográficas. Neste estudo será levantada esta questão tendo como guias o psicólogo Hugo Munsterberg e o crítico de cinema André Bazin. Procurar-se-á a justificação para a afirmação: o cinema moderno não é simplesmente assistido, mas vivenciado pelo espectador.

## HUGO MUNSTERBERG E A ATENÇÃO

Ainda nos processo de formação de uma linguagem cinematográfica, Hugo Munsterberg dedica toda uma obra ao estudo do cinema: *The Photoplay*. Seu conhecimento de cinema se refere a um conjunto de filmes primitivos, em que as experimentações artísticas começavam a ganhar contornos. Esta nova arte buscava encontrar uma forma própria de apresentar uma narrativa — fictícia ou documental — partindo de suas particularidades. Uma destas particularidades que logo saltavam aos olhos tanto de cineastas quanto de espectadores era a montagem. Por meio dela torna-se possível contar uma história em diferentes locais sem necessidade de interrupção da narrativa — assim como em diferentes momentos do tempo.

O espectador, ao assistir um filme, o faz com a mente cheia de ideias. Isto porque o espetáculo que se desenrola perante seus olhos necessita de sua atenção para que seja capaz de chegar a um entendimento do desenrolar da trama e do conjunto de ideias que são postas por detrás das imagens. Mais do que suscitar ideias, a atenção que dedicamos ao filme leva o espectador à mobilização de sentimentos e emoções. “Uma infinidade desses processos interiores deve ir de encontro ao mundo das impressões” (MUNSTERBERG, 1983, p. 27).

Esta é vista por Munsterberg como sendo a mais importante das funções internas de organização do caos de informações que se apresenta no mundo exterior: a atenção. É ela que fornece ao sujeito ferramentas para que possa organizar e significar as partes constituintes do mundo externo de acordo com sua percepção. “Tudo o que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos” (MUNSTERBERG, 1983, p.

28). Daí a distinção de dois tipos de atenção, ambas que servem ao entendimento da relação do espectador com o espetáculo cinematográfico: a atenção voluntária e a atenção involuntária.

A atenção involuntária se dá quando “o foco da atenção é dado pelas coisas que percebemos” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28). Se forem apresentados num palco teatral, ou mesmo numa cena filmada em plano geral (que possibilite a visão de todo cenário), dois atores conversando, a atenção do espectador é direcionada àquele que fala. No cinema esta função de direcionamento é feita pelo próprio filme. Se um personagem toma a fala há um corte e somente ele é visto na tela. Todo o resto do cenário é excluído para que um detalhe mais importante seja notado: neste caso, o homem que fala. O mesmo poderia se dar quando, dois personagens conversando, um deles pegasse um revólver. Ainda que escute a conversa, a atenção de quem assiste se direciona para aquele ato em particular.

O cinema possui este poder de fracionar o espaço e ter a atenção de quem assiste dirigida pelo filme. É esquecido por algum momento o restante do espaço para que somente uma parte dele seja notada. O filme torna-se uma experiência quase sensorial, uma vez que são escolhidos aqueles detalhes que provocariam uma reação emocional em quem o assiste ou mesmo, como seria proposta pela escola de montagem soviética, a produção de uma ideia pelo choque de duas imagens distintas.

Este modelo de cinema que tem na montagem seu solo base de construção e que estava em desenvolvimento quando Munsterberg escreve seu livro, é visto pelo psicólogo alemão como sendo mais realista do que os filmes feitos nos primórdios do cinema quando as cenas eram filmadas à distância, apresentando um cenário pouco realista e diversas ações que transcorriam ao mesmo tempo. Seria

mais realista este outro processo em que o cenário é fracionado de tempos em tempos para que um detalhe surja em tela.

“Começa aqui o cinema”, escreve Munsterberg, “a mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda tela” (MUNSTERBERG, 1983, p. 34). A atenção que se dá dentro da mente acontece no mundo externo, remodelando o espaço. Como muitos escritores que se dedicaram a escrever sobre o cinema em suas primeiras décadas de existência, também Munsterberg tece elogios ao *close-up*: “o *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental da atenção” (MUNSTERBERG, 1983, p. 34) dando ao cinema um meio extremamente poderoso de criação dramática.

De outro lado há a atenção voluntária. Esta se apresenta quando, “cientes de antemão do objetivo que queremos atingir, subordinamos tudo o que encontramos à sua energia seletiva” (MUNTERBERG, 1983, p. 28). No teatro o espectador é confrontado com toda uma diversidade de informações presentes no palco. Por meio do trabalho de seleção daquilo que seria mais importante para sua compreensão e imersão na peça, o espectador direciona sua atenção para um determinado ponto do cenário. Se no cinema é possível o recorte do espaço para que somente parte dele — considerada mais importante naquele momento — seja vista, no teatro este trabalho é promovido pela mente do espectador. Se um ator no palco pega um revólver, o espectador selecionará esta ação e deixará de lado todo o resto.

Nos primórdios do cinema, os filmes eram filmados de modo a se assemelharem ao teatro. Encontrava-se impressa na imagem cinematográfica toda a extensão do palco em que os atores se apresentavam e onde encenavam as histórias. A câmera era posta à distância ganhando a característica de

um observador que não participa da ação, assemelhando-se à quarta parede faltante do cenário. Este posicionamento da câmera passaria a ser chamado de “regente de orquestra”. Como exemplo encontra-se os primeiros filmes de Charles Chaplin.

Em *Carlitos no hotel* (NORMAND, 1914) a câmera fixa é posta a distância possibilitando o visionamento de diferentes personagens e ações num mesmo quadro e a diferentes distâncias da máquina de filmar. Carlitos, o vagabundo interpretado por Chaplin, aparece em cena bêbado e sentado em uma poltrona no lobby do hotel. Neste mesmo quadro é possível ver ainda duas mulheres que conversam no canto direito da imagem. Em seguida, surgindo de uma cena anterior, entra em quadro Mabel com um cachorro. Os diferentes personagens que aparecem na cena fazem suas ações em simultaneidade, sem que um dê espaço para que o outro chame maior atenção: A) Carlitos tem um olhar depravado para as mulheres; B) as mulheres conversam; e C) Mabel demonstra por meio de seus gestos que está apaixonada. A atenção do espectador nesta cena pode ser devotada a qualquer um dos personagens que surgem em equidade no quadro, cabe a quem assiste escolher para onde olhar.

Seria ainda nestes primeiros anos do cinema — que compreende aos vinte primeiros anos, entre 1895 a 1915 — que grande parte dos filmes se assemelharia a um “teatro filmado”. Munsterberg, provavelmente ecoando as vozes de milhares de outros espectadores, escreve em seu livro que esta forma de filmar não é compatível com o cinema, sendo muito mais bonito e alcançando melhores resultados dramáticos no teatro. Seria próprio ao cinema o corte e, conseqüentemente, o *close-up*. Seria por meio deles que o cinema encontraria o seu realismo. Não um realismo político como seria defendido

décadas mais tarde, mas um realismo dramático em que o espectador pudesse acreditar e se entregar à obra que assiste.

Mas isto não significa que este modo de filmar, de planos de longa duração, sem corte, que apresentam mais de uma figura no quadro, não seria cinematográfico. Foi necessário que se desse tempo até que encontrasse nele uma forma de filmar que o fizesse parecer realista. Dentro da teoria de Munsterberg é encontrado um detalhe que poderia servir de motivação pelo qual se tentaria revitalizar tal forma: o espectador de cinema que se habituou a ser dirigido, a receber todas as respostas, passaria a ser desafiado, a participar do filme, a encontrar sem a ajuda do cineasta por trás da obra os significados que a movem.

### O CINEMA MODERNO E O PLANO-SEQUÊNCIA

Durante a década de 1930 as cinematografias de todo o mundo tentavam se adaptar ao cinema falado. Surgido ainda no fim dos anos 1920 nos EUA, o advento da fala no cinema fez mais do que pôr os personagens a conversarem em cena: ele provocou uma revolução na forma como eram encenados os filmes. Em Hollywood, durante os primeiros “experimentos” sonoros, os filmes eram gravados com várias câmeras para que se tivesse uma continuidade do som — o que prejudicava a composição do quadro (COUSINS, 2011). Com o passar do tempo descobriu-se que não era necessário tanto trabalho e que a composição de quadro ainda podia ser feita com o devido cuidado.

A revolução da encenação parte do princípio de que os atores agora podiam usar a palavra falada para expressar o que sentem seus personagens. Antes seria necessário que o intérprete se valesse

de caretas e trejeitos exagerados para expressar aquilo que exigia a história. Chaplin relata em sua autobiografia o trabalho que teve quando, ainda em 1931, tentou escalar atores para a produção de um filme mudo: apesar de há menos de cinco anos estivesse instalado o sistema sonoro, os atores não mais conseguiam representar para um filme sem falas. “Toda a sua noção de ritmo na representação transferira-se do gesto para a fala” (CHAPLIN, 2012, p. 379).

O trabalho dos roteiristas ganha maior importância. O que passa a ser o principal do filme já não é mais sua construção imagética, mas as relações dos atores e o texto que pronunciam. O cinema fica a beira de se transformar em teatro. Por outro lado há um enorme ganho para a representação realista. Se os atores podem falar, os filmes passam a cada vez mais se assemelhar com a vida cotidiana. Os roteiristas escrevem diálogos mais realistas que os atores recitam com rapidez, superpondo uma fala sobre a outra como numa conversa banal.

Neste ponto destacam-se alguns cineastas que utilizam este novo cinema para fazer uma forma própria de cinema e assim encontrar a adequação da arte cinematográfica ao seu novo modo de representação. Para citar alguns: Orson Welles, Jean Renoir e John Ford. Estes três cineastas utilizaram o cinema falado para poder filmar tomadas mais longas, mas não cansativas guiadas principalmente pela fala dos atores. Jean Renoir é o primeiro deste grupo a fazer um filme que siga estes moldes. *A regra do jogo* (RENOIR, 1936) é filmado em profundidade de campo em plano-sequência. Isto significa que em diversas cenas Renoir filma diversos personagens que estão presentes em um mesmo quadro sem precisar de corte para pô-los ou apresentá-los em cena. Todos eles desempenham suas funções próprias, falam ao mesmo tempo, interagem uns com os outros. Toda esta

multiplicidade é captada pela câmera fazendo deste filme um marco na cinematografia mundial. Assemelha-se ao primeiro filme dos irmãos Lumière em que os operários deixam a fábrica em que trabalham, mas diferente deste, Renoir faz com que exista uma dinâmica da relação entre os personagens com a câmera e com o cenário em que se desenrola a ação. A câmera não observa, apenas, ela participa daquele jogo. Surge então um termo que será muito caro à discussão de cinema: *mise-en-scène*.

A *mise-en-scène* pode ser traduzida como encenação, sendo um termo proveniente do teatro. Frequentemente é utilizada em francês, mesmo no Brasil, para que seja pautada a diferença entre a *mise-en-scène* do cinema e a encenação do teatro. As duas artes se valem da expressão de um ator que faz a performance dramática de um texto. Mas diferente do teatro, o cinema possui um adendo: a técnica. Esta seria uma referência aos processos de filmagem (em que a câmera faz parte do processo de criação dramática juntamente com o ator, sendo tão importante quanto este) e de montagem. No caso da encenação fílmica (a *mise-en-scène*), “a câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 10), a partir do momento em que são selecionados no quadro determinados detalhes que por si só servem de expressão de determinada ideia, sensação ou emoção.

Estes detalhes que são selecionados pela câmera e organizados pela montagem podem se assemelhar à atenção involuntária que mencionava Munsterberg. Mas não somente por meio de cortes é possível que tal trabalho seja feito. Exemplo disso é *Festim diabólico* (HITCHCOCK, 1948) de Alfred Hitchcock, filme de uma hora e meia, constituído de um único longo plano. A câmera passeia pelo cenário e, não raro, seleciona certos detalhes

fazendo com que o resto do espaço desapareça da tela por alguns instantes. Este longo plano passou a ser conhecido como plano-sequência antes mesmo deste “experimento” de Hitchcock. Ele já estava presente, por exemplo, no já citado *A regra do jogo*.

O plano-sequência possui como principal característica a de apresentar a ação em sua completude, o que significa a anulação do corte na cena. Se certo detalhe é prezado pelo diretor a aparecer em cena e tomar todo o quadro, a câmera se moverá até ele. Mas a escolha que se faz do plano-sequência normalmente visa à apresentação da ação como um todo, filmar a realidade em seu fluxo contínuo sem fazer a seleção de determinado detalhe que vá excluir o resto do espaço.

Poucos anos depois do famoso filme de Renoir, Orson Welles lança sua grande obra: *Cidadão Kane* (WELLES, 1941). Nela Welles, que chegava ao cinema depois de ter feito muito sucesso no teatro e na rádio, leva ao mundo da sétima arte um modelo de encenação semelhante àquele que havia aprendido em seus anos como diretor teatral. Unido a este conhecimento está o saber de quem assistiu e absorveu aquilo que lhe seria muito caro na *mise-en-scène*. Os atores são espalhados pelo cenário com muito cuidado. Provavelmente influenciado pelo cinema nazista e sua forma de filmar Hitler — sempre filmado de baixo para cima, para enaltecê-lo, fazê-lo grande — *Cidadão Kane* segue semelhante caminho. As distâncias entre os personagens em cena são exploradas para que a figura do magnata das comunicações, Charles Foster Kane, sempre apareça em tela maior e mais imponente do que seus súditos. Apesar de distantes da tela, todos os atores aparecem no quadro em foco, não importa qual seja a distância que os separe de Kane, este constantemente filmado em primeiro plano também em foco.

Este é um detalhe técnico de muita relevância para a compreensão do plano-sequência. Certas lentes não permitem que um ator ou objeto posicionado próximo à câmera apareça em quadro em foco se este [*o foco*] for dado a um ator ou objeto ao fundo do cenário. O trabalho com um novo conjunto de lentes permitiu ao cinema esta “evolução” da *mise-en-scène*. Não é mais necessário o corte para mostrar a influência ou perigo de um objeto ou personagem sobre o outro. Ambos podem ser filmados juntos em um quadro mesmo que não estejam em um mesmo ambiente. É possível filmar um assassino que, do lado de fora da casa, olha pela janela sua vítima, sendo que ambos aparecem em quadro e em foco. Descobre-se, assim, algo de novo: o realismo cinematográfico.

O realismo permitido pelo plano-sequência permite que determinada ação seja filmada sem que o corte promova a sensação de ilusão. Quando Martin Scorsese filma o gangster Henry Hill em *Os bons companheiros* (SCORSESE, 1990) em um único plano saindo de sua casa, atravessando a rua e espancando o seu vizinho que havia flertado com sua namorada, a violência da cena se dá por esta sensação que o espectador tem de não ter sido enganado. Não havia um truque de montagem que no meio da cena mostrava um *close-up* do rosto do homem sangrando ou para sugerir que Henry Hill estivesse realmente batendo no vizinho. Há em cena todos estes detalhes que surgem com “naturalidade”.

O plano-sequência como um retrato realista do mundo, que influenciaria Scorsese décadas mais tarde, surge como base de todo um movimento cinematográfico de grande influência na história do cinema: o neorealismo italiano. Nele, é retratado o povo italiano e as ruas onde suas vidas ocorrem. A encenação se aproxima daquela de *Cidadão Kane*, mas desta vez as marcações de atores não é tão precisa, é necessário que

a naturalidade de suas ações seja registrada. Para isso, não raro, serão empregados não-atores para atuarem nos filmes.

Em *Roma, cidade aberta* (1945), Roberto Rossellini faz o filme inaugural e ao mesmo tempo manifesto do movimento. Na obra são retratados dois lados: o povo italiano que sofre com a guerra e os militares nazistas que buscam destruir os movimentos de resistência. São duas formas distintas de filmar estes dois cenários diferentes. O povo italiano é filmado nas ruas, com luz natural, com a câmera que os segue registrando seus passos por meio de planos-sequência que concedem ao filme o caráter realista — quase documental — almejado. Os nazistas são filmados seguindo os moldes clássicos de *mise-en-scène*: com os cortes (como o cinema objetivo citado anteriormente, preferido por Munsterberg), luz artificial, encenação precisa.

Influenciados por tal movimento surgirão muitos outros, inclusive o cinema novo brasileiro. É o neorealismo italiano que mostra para o público uma realidade que eles conhecem; o espectador passa a se identificar com o filme porque reconhece os personagens (eles se assemelham a pessoas com quem ele convive) e cenários que são apresentados (ele anda por aquelas ruas ou em ruas semelhantes em seu cotidiano). Para o presente estudo, o neorealismo oferece um marco de muita importância: é o movimento que rompe a barreira entre espectador e filme quando faz com que quem assiste se identifique com a obra — não mais de modo distante com uma consonância de sentimentos entre espectador e personagem, mas como uma realidade que poderia ser a dele, do espectador. Mais do que isso, o espectador se torna crítico frente ao que é apresentado em tela: e assim nasce o chamado “cinema moderno”.

## ANDRÉ BAZIN E A DURAÇÃO

Um dos principais defensores do cinema moderno e do plano-sequência é o crítico de cinema francês André Bazin. Sua construção teórica se faz presente em um conjunto de artigos escritos ao longo de sua vida em diversas revistas de seu país natal. Tendo morrido ainda muito jovem (aos 40 anos), Bazin não pôde escrever uma obra em que apresente detalhadamente seu pensamento. Pouco antes de falecer, em 1958, ele organizou uma série de livros em que selecionou alguns textos publicados ao longo de sua carreira e que serviriam para o entendimento de seu pensamento. Esta série foi intitulada *O que é o cinema?*, e nela se encontram alguns textos de grande importância para o presente estudo.

Na construção teórica de Bazin é clara a influência do pensamento de Henri Bergson, principalmente quando o crítico se vale de um termo próprio da filosofia bergsoniana: a duração. Esta será tomada como parte constituinte de uma argumentação de defesa do realismo e do plano-sequência, possuindo dentro da construção baziniana um entendimento próprio, não tão fiel à formulação do citado filósofo<sup>2</sup>.

O realismo do cinema estaria garantido pelo seu processo de registro fotográfico. Seria a fotografia, segundo Bazin, que teria libertado as artes plásticas de sua necessidade de semelhança com o mundo, da busca de um realismo. A fotografia daria a possibilidade de representação do objeto fotografado, ou representado. Estariam ali presente os fantasmas de um passado registrados permanentemente. A pessoa retratada em uma fotografia teria um momento de sua duração paralisado e registrado pela objetiva. “A fotografia se beneficia de uma transferência da realidade para sua reprodução” (BAZIN, 2014, p. 32).

No cinema há um algo a mais. Nele, as imagens já não são simplesmente um momento fixo conservado eternamente. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração” (BAZIN, 2014, p. 33). Isto porque o cinema tem a capacidade de retratar o mundo não somente em sua característica espacial, mas também temporal. Quando da captação da realidade pela objetiva da câmera de filmar, também seria captado o fluxo de seu desenrolar. Esta ideia do fluxo contínuo é de extrema importância para que se possa compreender a presença de Bazin no presente estudo.

O cinema moderno pensado pelo crítico francês recusaria o corte que fragmenta o espaço em que se desenrolam os eventos filmados para que permitisse a expressão do fluxo contínuo dos acontecimentos. O plano-sequência seria o grande trunfo desse novo cinema para que pudesse captar a duração dos acontecimentos registrados. É daí que parte o choque de uma cena como a de *Os bons companheiros* citada anteriormente. A câmera que corre atrás de Henry Hill daria a semelhança de ser o espectador uma figura presente naquele ambiente e que segue o protagonista. E tal como acontece na vida real, não seria dada a possibilidade de corte daquele momento maior agressividade (a não ser que o sujeito presente naquele momento fechasse os olhos).

Estaria presente no pensamento baziniano a relação entre o espaço dramático e a captação da duração. O respeito pelo espaço dramático — que se daria no ato de evitar a sua fragmentação — seria um aliado no sucesso da representação do fluxo contínuo dos acontecimentos e a consequente expressão da duração dos fatos representados. O realismo de Bazin remaria em um sentido próprio de uma afirmação como: se “as coisas estão aí, porque manipulá-las?” (XAVIER, 1977, p. 68).

O plano-sequência, respeitando a unidade espaço-temporal dos acontecimentos, teria em sua base realista certa respeitabilidade pelo desenrolar das ações cotidianas, partindo daí a formulação de que um filme construído por planos-sequência seria um filme ambíguo. Esta ambiguidade, diz Bazin, não seria possível no cinema analítico da decupagem clássica. Neste, o espectador somente vê o que o diretor lhe manda ver, no plano-sequência o espectador vê o que quer ver. Seria a atenção voluntária de Munsterberg, mas desta vez vista como um processo nitidamente cinematográfico possuidor de caráter realista.

Esta ambiguidade conferida ao filme pelo plano-sequência o faria diferir radicalmente daquele formado pela decupagem clássica. Esta [*a decupagem clássica*] é objetiva porque a montagem dá o significado de todos os elementos surgidos no filme. Bazin dá o exemplo do experimento de Lev Kulechov em que um mesmo rosto sem qualquer expressão bem definida seguido por diferentes imagens podem lhe conceder significados diferentes (BAZIN, 2014, p. 108). Se fosse escolhida outra imagem para compor as cenas ter-se-ia um filme completamente diferente. É o caso da atenção sendo dirigida pelo diretor como afirma Munsterberg. Já o plano-sequência é ambíguo porque insere o espectador dentro do filme e permite que este dê a significação às imagens (ou busque seu sentido). Mas para além do espectador que procura dar significação às imagens, reside também impressa na película a permanência do mistério que é o mundo.

### O ESPETÁCULO EXPERIMENTADO (CONCLUSÃO)

Seria uma proposta do cinema moderno não mais entregar em uma bandeja, ao espectador, todas as respostas prontas do filme. É

necessária que seja feita a libertação e emancipação do sujeito que assiste a uma obra cinematográfica para que este não mais aceite passivamente o que lhe é posto. Da parte do filme, seu objetivismo é deixado de lado. As imagens deixam de possuir uma significação objetiva como tiveram nos filmes feitos outrora. Eisenstein via na montagem cinematográfica um meio objetivo de fazer um cinema ideológico: a sucessão de imagens diferentes levaria o espectador a uma ideia específica concebida pelo autor. No neorealismo a montagem não é abolida, mas também não é utilizada de forma objetiva; a montagem neorealista tenta, tão somente, organizar os planos-sequência em vista de contar uma história — sem fragmentação do espaço —, todo o resto é feito por quem assiste.

Munsterberg enxergava o realismo cinematográfico como presente somente no cinema objetivo, da fragmentação da montagem. O passar dos anos mostrou que o realismo estaria, também, naquele outro cinema que fora renegado pelo psicólogo: por meio da atenção voluntária é possível inserir o espectador no filme, fazê-lo dar sentido àquilo que o cineasta propositadamente deixou desconexo. Ou mesmo encontrar uma significação para uma imagem que esteja necessariamente desconexa e que peça esta participação do espectador na criação de um sentido para a continuação do filme.

O espectador se fazendo presente na obra dá significado àquelas imagens, busca um sentido para a narrativa. Os detalhes são postos em cena e não cabe mais ao diretor selecioná-los e mostrar sua importância ao espectador, cabe a este último selecioná-los em meio à multiplicidade de elementos presentes na imagem e dar a sua importância atestada pela narrativa que transcorre (ver a importância daquela arma que sutilmente o personagem no canto do quadro pega).

O cinema feito a partir da década de 1930 que se vale dos longos planos-sequência se encaixa bem nesta teoria de Munsterberg. A seleção daquilo que é mostrado e a consequente fragmentação do espaço é reduzida ao mínimo (quando não excluída) para que melhor se utilize o espaço dramático. A câmera filma diversos eventos ocorrendo ao mesmo tempo e cabe ao espectador saber selecionar aquilo que teria maior importância para a compreensão da obra que lhe é apresentada. A teoria do psicólogo conecta-se neste ponto com a modernidade cinematográfica e com a teoria de seu grande defensor, André Bazin.

Quando Bazin escreve que a não fragmentação do espaço cênico levaria ao realismo cinematográfico, este realismo não se aproxima do cinema enquanto manifestação política, mas de um modelo que se aproxime mais do espectador. A ideia de o filme encontrar a expressão da duração do mundo faz o espectador aproximar-se da obra porque a sentiria próximo de seu modo próprio de experimentação do mundo. O corte é um modelo que pouco se aproxima da realidade. As pessoas não têm a possibilidade de promover o corte, elas vivem suas vidas como se fosse um único plano. A *mise-en-scène* do cinema moderno é realista porque abole os truques que a montagem poderia produzir.

O crítico francês escolhe como exemplo o curta-metragem *O balão vermelho* (LAMORISSE, 1956). Nele um garoto faz amizade com um balão de aniversário que o segue por todos os lados. Mais que isso: tem sentimentos, se irrita com o garoto, e fica triste. Esta relação poderia ser muito bem arranjada por truques feitos na mesa de montagem, pelo modo como seriam enquadrados o balão e o garoto. Mas seu autor prefere uma saída diferente: enquadra garoto e balão juntos num mesmo quadro eliminando as ideias de que as ações do balão seriam sugeridas

pela montagem. A câmera é posta a distância e mostra o balão seguindo o garoto. Este não precisa tocar em seu brinquedo para fazê-lo se movimentar, é como se a matéria inerte tivesse ganhado vida e passasse a se mover por conta própria. Enquanto a montagem faria a sugestão de que o balão teria ganhado vida, o plano-sequência *mostra* que o balão ganhou vida.

Ainda no sentido de aproximar a teoria de Munsterberg da de Bazin é possível afirmar que, se o cinema moderno é bem sucedido em exprimir a duração do mundo, ele deveria ainda fazer com que o espectador passasse a fazer parte do espetáculo por meio da “atenção voluntária”. Os planos-sequência não fariam a seleção daquilo que deveria ser visto pelo espectador, partiria deste a ação de selecionar o conteúdo do quadro em sua própria mente. Fazer aquilo que ele já faz em sua vida cotidiana. O filme deixaria de ser simplesmente assistido para ser experimentado.

A presença da câmera na *mise-en-scène* do cinema moderno — como já posto anteriormente — é de grande importância para a inserção do espectador no filme. É por meio de seu posicionamento (seja fixa, seja em movimento) no cenário que permite ao espectador participar do espetáculo cinematográfico. A câmera se torna seus olhos e, de certa maneira, seu corpo naquele ambiente. O espectador se faz virtualmente presente no mundo fantástico representado no filme — torna-se o voyeur de uma realidade fictícia. O espectador é um voyeur necessário que significa as imagens e sente o que lhe é sugerido sentir (o cinema moderno sugere, enquanto o cinema clássico impõe as emoções a serem sentidas — como ao fazer um *close-up* de uma criança chorosa, por exemplo). O grande objetivo deste cinema é o de tirar o espectador do estado de conforto em que fora posto — e ao qual se habituou — pelo cinema clássico. Poder-se-ia pensar

ainda uma forma mais radical de cinema em que o filme seria constituído inteiramente de planos-sequência como se estivesse a colocar o espectador dentro dos cenários em que acontece o filme.

Esta proposta está presente no cinema do cineasta húngaro Béla Tarr. Em seus filmes, Tarr se vale de longos planos-sequência que mostram seus cenários por inteiro. Em raras ocasiões os cenários não são mostrados em sua completude. Sua câmera percorre as ruas seguindo seus personagens sem que seja feito o corte — o espectador faz o mesmo percurso que o personagem que vai de uma casa a outra no vilarejo de *As harmonias de Werckmeister* (TARR, 2000) ou saindo de dentro da casa e indo até o poço pegar água em *O cavalo de Turim* (TARR, 2011), percurso que o próprio espectador faria se estivesse naquele cenário fisicamente.

Quando o protagonista de *As harmonias de Werckmeister* deixa o bar e caminha pela rua à noite, sua caminhada não é estranha ao espectador porque possui proximidade com sua própria vida. Suas caminhadas não são cortadas — quando uma pessoa caminha não ocorre um salto que a põe em seu objetivo final. Quando Tarr põe em seu filme estas ações feitas em sua completude ele permite ao espectador *experimentar* o seu filme, vivê-lo. A duração se assemelha àquela que é vivida pelo espectador em seu próprio cotidiano. A realidade (por mais fantástica que seja) é filmada em seu fluxo contínuo de acontecimentos, e assim é sentida. Quando em outro momento do filme a população se revolta e inicia uma onda de vandalismo, a câmera passa a ser os olhos de quem assiste. Este passeia pelos prédios simplesmente assistindo àquele caos sem que possa sofrer qualquer dano por não estar lá fisicamente — ele está presente “virtualmente”.

É o que se dá em outra obra, desta vez do russo Alexandr Sokurov: *Arca russa* (2002). Mas desta vez a câmera será os

olhos de um personagem. O filme é constituído de apenas um plano que permanece por toda a hora e meia de projeção. O espectador é este personagem que em momento algum aparece na frente da câmara, apesar de, em alguns momentos, ser possível ouvir sua voz. A experimentação do cinema chega a um nível extraordinário neste filme: o espectador *se torna* um dos personagens. E assim como não é concedida a possibilidade de uma pessoa ver o próprio rosto (a não ser na frente de um espelho) este protagonista russo também não terá seu rosto revelado. O espectador somente não possui voz, que é dada ao personagem. Mas nos é dada a possibilidade de enxergar com seus [*do protagonista*] olhos, aquela condição privilegiada do sujeito que se relaciona com a realidade.

Em ambos os casos é concebida uma realidade fantástica. Mas ainda assim é dada a possibilidade do espectador de acreditar no realismo do filme devido à *forma* que lhe é empregada. O espectador passa a ser ativo no visionamento do filme, ainda que não possa mudar os caminhos da trama. É a consciência do cinema de necessitar de um espectador para existir.

---

---

## NOTAS

<sup>1</sup>Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). yvessaopaulo@gmail.com

<sup>2</sup>Bazin, apesar de utilizar o termo central da filosofia de Bergson, diz que sua noção de duração se distingue do caráter “psicologista” dado pelo filósofo. O termo duração não raro é utilizado por teóricos de cinema, a exemplo de Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica*.

## REFERÊNCIAS:

MUNSTERBERG, Hugo; *A atenção*. In: Ismail Xavier (org.). *A experiência do cinema*. Tradução: Teresa Machado; Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. P. 27 – 35.

BAZIN, André; *O que é o cinema?*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Tradução: Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado; 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

XAVIER, Ismail: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

OLIVEIRA JR., L. C. G; *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. 2010. Dissertação – USP. PDF.

NORMAND, Mabel: *Carlitos no hotel*. EUA, 1914; duração; 17 min.

COUSINS, Mark; *The story of film: an odyssey*. Reino Unido, 2011; duração: 1h.

RENOIR, Jean; *A regra do jogo*. França, 1936; duração: 1h 50 min.

HITCHCOCK, Alfred; *Festim diabólico*. EUA, 1948; duração: 1h 20 min.

WELLES, Orson; *Cidadão Kane*. EUA, 1941; duração: 1h 59 min.

SCORSESE, Martin; *Os bons companheiros*. EUA, 1990; duração: 2h 26 min.

ROSSELLINI, Roberto; *Roma, cidade aberta*. Itália, 1945; duração: 1h 49 min.

LAMORISSE, Albert; *O balão vermelho*. França, 1956; duração: 34 min.

TARR, Béla; *As harmonias de Werckmeister*. Hungria, 2000; duração: 2h 25 min.

TARR, Béla; *O cavalo de Turim*. Hungria, França, Alemanha, Suíça, 2011; duração: 2h 26 min.

SOKUROV, Aleksandr; *Arca russa*. Rússia, Alemanha, Canadá, Finlândia, Dinamarca, 2002; duração: 1h 39 min.

RECEBIDO: 09/12/2015  
APROVADO: 01/03/2015



# NORMAS EDITORIAIS

## POLÍTICA EDITORIAL

A Revista IDEACÇÃO, do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia, é uma publicação semestral que, com o apoio da editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, publica textos originais de Filosofia, ou de abordagem ou relevância filosófica, na forma de artigos, traduções, resenhas ou entrevistas. Além de seu formato impresso, a Revista também é publicada na versão on-line, permitindo o seu livre acesso imediato e gratuito.

## INFORMAÇÕES AOS AUTORES

Submissão dos trabalhos: São aceitos trabalhos redigidos em Português, Francês, Espanhol e Inglês. A extensão de traduções, resenhas e entrevistas pode variar conforme acordo prévio com a equipe editorial. Os artigos devem ter extensão máxima de 50.000 caracteres com espaço (extensão média de 18 páginas), contando com notas e referências. Todos os trabalhos devem ser encaminhados em versão Word 97-2003, editados com fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento entre linhas 1.5, sem espaçamento entre parágrafos, sem paginação. Os trabalhos devem ser enviados para nef@uefs.br, acompanhados de ofício do autor no qual este solicita aos editores a publicação de seu texto na Revista. O artigo deve seguir a seguinte seqüência: título; nome, seguido de nota de rodapé com vínculo acadêmico/profissional e endereço eletrônico; resumo, de no máximo 200 palavras; até 5 palavras-chave; abstract; até 5 keywords; texto; referências.

Formatação dos textos: As citações com mais de 3 linhas são destacadas do corpo do texto, com recuo esquerdo de 4.0 cm, espaçamento entre linhas simples, fonte: Times New Roman, tamanho 10. A primeira menção de uma obra no texto deve vir seguida do ano da edição utilizada, tal como constará nas referências. As referências de citações devem ser apresentadas no corpo do texto e seguir o modelo “AUTOR, data, página”. As notas de rodapé devem ser exclusivamente explicativas, e não de referências, e seu uso deve ser evitado ao máximo. Quando houver citação em nota de rodapé, ela também deve seguir o modelo “AUTOR, data, página”. O uso do itálico deve se restringir a nomes de obras e palavras estrangeiras e, muito excepcionalmente, ser usado para ênfase. As referências finais, dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, editadas sem parágrafo, com espaçamento simples na mesma referência e duplo entre referências, devem obedecer à seqüência a seguir, conforme o caso:

— Livros

SOBRENOME, Iniciais dos primeiros nomes. *Título*. Cidade: Editora, Ano da edição utilizada.

— Artigos em Periódicos

SOBRENOME, Iniciais dos primeiros nomes. Título. In: *Título do Periódico*. Cidade, volume, número, período e ano, páginas.

— Coletâneas e capítulos de livros

SOBRENOME, Iniciais dos primeiros nomes (do autor). Título. In: SOBRENOME(S) e NOME(S) ABREVIADO(S) DO(S) ORGANIZADOR(ES). *Título do Livro*. Cidade: Editora, Ano da edição utilizada, páginas.

Sistema “duplo-cego” de pareceristas: Assim que os trabalhos são recebidos pelos editores, são encaminhados ao Comitê executivo, responsável por avaliar se os textos se adéquam ao escopo da Revista. Feita esta primeira avaliação, sendo deferidos os trabalhos, estes são encaminhados a dois pareceristas, conforme o sistema “duplo-cego”: nem os pareceristas são informados sobre os nomes dos autores, nem estes sobre os nomes daqueles. Os pareceres podem: aprovar o trabalho; não aprová-lo; aprová-lo com a condição de que modificações sejam nele realizadas. Neste último caso, o trabalho volta ao autor que, por sua vez, terá um pequeno prazo para proceder às correções.

Revisão: Após o envio da versão final do trabalho, este ainda passará pela equipe revisora da Revista, que indicará eventuais incorreções técnicas, gramaticais ou de conformidade às normas de formatação do texto.

Autoria: Todo o conteúdo dos trabalhos, incluindo referências, citações, imagens, gráficos e demais dados publicados, são de exclusiva responsabilidade dos autores e não refletem as opiniões da equipe editorial da Revista.



# EDITORIAL GUIDELINES

## EDITORIAL POLICY

IDEAÇÃO is a biannual journal from the Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia that publishes, with the support of the Universidade Estadual de Feira de Santana Press, original works on philosophy, or with philosophical approach or relevance as articles, translations, reviews or interviews. The journal is published in its printed version as well as in its online version, allowing open, immediate and free access to its content.

## INFORMATION TO AUTHORS

Papers submissions: The journal welcomes submissions in Portuguese, French, Spanish and English. Papers must not exceed 50.000 characters with space (about 18 pages), footnotes and bibliographical references considered. All papers must be submitted in Word 97-2003 format. The body of the paper is to be edited in Times New Roman 12, 1,5 line spacing, 6 pt paragraph spacing and no pagination. Papers should be sent to [nef@uefs.br](mailto:nef@uefs.br) with a publishing request letter. The paper is to be composed in the following order: title; author's name followed by a footnote with academic / professional ties and e-mail; an abstract no longer than 200 words; up to 5 keywords; title in Portuguese; an abstract no longer than 200 words in Portuguese; up to 5 keywords in Portuguese; text; bibliography.

Papers formatting: Citations longer than 3 lines must be detached from the body of the text with a 4.0 cm left page margin, simple line spacing, font Times New Roman 10. The first mention of a

bibliographical reference is to be followed by the used edition's publishing year, such as in the bibliography. Citations' references should be presented in the body of the text by the author-date call system. Footnotes must be exclusively explanatory, not bibliographical, and their usage restricted to the minimum necessary. Citations in footnotes must follow the author-date call system. Italics should be restricted to titles of works cited and foreign words and, exceptionally, to emphasis. Bibliographical references, at the end of the paper, are to be disposed alphabetically by authors surnames, edited with default 3,0 left page margin, with single spacing per reference and 12 pt paragraph spacing between references. They must also obey the following sequence, as appropriate:

- Books

SURNAME, personal name initials. *Title*. City: Publisher, publishing year of the used edition.

- Journal Article

SURNAME, personal name initials. Title. In: *Journal Title*. City, volume, number, period and year, pages.

- Chapters in books

SURNAME, personal name initials (author). Title. In: SURNAME(S), personal name(s) initials (organizer[s]). *Book Title*. City: Publisher, publishing year of the used edition, pages.

Double blind review system: When the editors receive the papers, they are submitted to the Executive Committee, responsible for assessing whether or not a text is adequate to the scope of the journal. After this first evaluation, if the papers are accepted,

they are forwarded to two consultants, according to the double blind peer-review system: the consultants are not informed of the authors' identities, nor the authors are aware of the consultants' names. The peer-reviews may: approve the paper; do not approve it; approve it on the condition that it suffers revision. In the latter case, the paper returns to the author, who will have a short deadline to make the corrections.

Revision: After the paper's final version is submitted, it will still be sent to our revision team, which will indicate eventual technical mistakes, whether grammatical or of disagreement to our editorial guidelines.

Authorship: All papers' contents, including references, citations, images, graphics and other published data are of the authors' exclusive responsibility and do not reflect the Journal's editorial team's opinions.



# SUMMARY

## PRESENTATION

Nadia Virginia B. Carneiro	
Charliston P. Nascimento .....	11

## DOSSIER AESTHETICS AND CONTEMPORANEITY

### REFRAMING SINCERITY IN POSTMODERN THEORIES

Carla Milani Damião .....	15
---------------------------	----

### FASHION: DISCOURSIVES ASPECTS OF APPEARANCE

Carol Barreto	
Leandro Soares da Silva .....	39

### THE DILEMMA OF MIMESIS IN ARTHUR DANTO

Charliston Pablo do Nascimento .....	59
--------------------------------------	----

### HYSTERIA AND LOSS: CONSIDERATIONS ON FIÓDOR M. DOSTOIEVSKI'S HYSTEROEPILEPSY

Edson Manzan Corsi .....	83
--------------------------	----

### AESTHETIC OF FREEDOM IN IONESCO

João Ricardo Moderno .....	101
----------------------------	-----

### (UN)IMPORTANCE OF SPACE TO THE VISUAL ARTS THOUGHT BETWEEN HEIDEGGER AND THE ART AMBIENT

Miguel Gally .....	125
--------------------	-----

ART, REPRODUCIBILITY, CONSUMPTION AND OTHERS DEVOURING MODERNITIES	
Nadia Virginia Carneiro .....	149
MUSICAL ANALYSIS FROM THE PERSPECTIVE OF A PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION	
Pedro Carneiro .....	169
THE ACTUALITY OF THE CRITICAL THEORY IN BRAZIL: THE EXAMPLE OF CULTURAL INDUSTRY	
Rodrigo Duarte .....	185
SACRIFICE OF FORMS: FROM AESTHETIC TO SUBJECT	
Washington L. L. Drummond .....	203

## **ARTICLES**

HOW SEE THE WORLD: THE ROMANTIC AVANT-GARDE OF FRANZ MARC	
Lennon Noleto .....	215
ARTHUR DANTO AND THE LIMIT OF THE ROLE OF DISCOURSE: BETWEEN PHILOSOPHY AND LITERATURE	
Marcelo Vinicius Miranda Barros .....	241
HOSPITALITY AS DESCONSTRUCTION BY PAROUSIA IN JACQUES DERRIDA	
Ramiro Délio Borges de Meneses .....	273
THE SPECTACLE EXPERIENCED: THE LONG TAKE AND THE REALIST CINEMA	
Yves Marcel de Oliveira São Paulo .....	297

## **EDITORIAL GUIDELINES**

Ano 2015 .....	325
----------------	-----