

raps
ódia

almanaque de filosofia e arte

rapsódia
rapsódia
almanaque de filosofia e arte

14

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 14 – 2020 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Vahan Agopyan

VICE-REITOR: Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Paulo Martins

VICE-DIRETOR: Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Oliver Tolle

VICE-CHEFE: Luis Sergio Repa

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Augusto da Costa Franceschini, Pedro Paulo Pimenta, Pedro Fernandes Galé, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll, Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos S. Nascimento
EDITOR RESPONSÁVEL: Marco Aurélio Werle

EDITORES ASSOCIADOS: André A. de Carvalho, Breno I. Benedykt, Carolina R. Boaventura, Daniela C. Blanco, Felipe Seelaender, Fernanda A. de Almeida, Gustavo Torrecilha, Icaro Gonzalez Ferreira, Natália A. Cardoso, Nicolau Spadoni, Reginaldo R. Raposo, Vinícius de O. Prado

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes e Reginaldo Rodrigues Raposo

WEBDESIGN: Susan Thierry Satake

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

<http://www.revistas.usp.br/rapsodia>

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Poética dos materiais na arquitetura contemporânea <i>Ricardo Nascimento Fabbrini</i>	5
Corpo e duração – uma experimentação performativa <i>Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima, Erika Alvarez Infor- sato, Eliane Dias de Castro</i>	33
Dançando contra o organismo: o <i>butôh</i> de Hijikata Tatsumi <i>Cíntia Vieira da Silva</i>	59
A poética da história: Leticia Pumar e a produção artística como pesquisa <i>Pedro Hussak</i>	71
Fantasmas, visões, estática: metáforas em sentido literal <i>Eduardo Pellejero</i>	86
Pontos sem nós: o controle do acaso na era da algoritmização da vida e da hiperespetacularização da realidade <i>Silvio R. Mieli</i>	100
Sublime, sublimação e expressão: a ressonância de Kant e Freud na articulação adorniana entre arte e sociedade <i>Fernanda Proença</i>	122

O <i>Tanztheater</i> e suas imagens <i>Rafael Henrique Viana Sertori</i>	146
Entre sobrevivências e metamorfoses <i>Rafaela Alves Fernandes</i>	165
Marcel Duchamp em dois poemas de Octavio Paz <i>Vinicius Prado</i>	185
Hegel e a música de seu tempo <i>Carl Dahlhaus</i>	195

Poética dos materiais na arquitetura contemporânea

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Em *Dentro do nevoeiro*, Guilherme Wisnik articula de modo engenhoso reflexão estética e produção artística e arquitetônica contemporâneas.¹ É um livro sobre a relação entre estética e política a partir dos anos 1990, que transita pelo urbanismo, arquitetura, instalação, pintura ou fotografia. Conceitos da crítica das artes visuais são transpostos pelo autor, com desenvoltura, para os campos da arquitetura e do urbanismo. Em texto que alia informação histórica e reflexão teórica, há análises cuidadosas de obras, que são tomadas como sintomas das mudanças na lógica artístico-cultural do capitalismo nos últimos quarenta anos.²

Nos comentários às obras singulares, o autor investiga em que medida a arte e a arquitetura “ainda têm condições de promover a aparição do novo e do assombro num mundo em que tal poder parece ter sido capturado pela dimensão global do espetáculo midiático” e da tecnociência, “roubando da arte toda a prerrogativa da inovação”.³ No centro do livro, há a convergência entre arte e arquitetura

¹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo, Ubu/Fapesp, 2018, p. 15; 31-33; 174; cf. também do próprio autor & Julio Mariutti o artigo “Minimalismo pop”. In: *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo, Edições SESC-São Paulo, 2018, p. 172-173.

² Neste livro, o autor mobiliza tanto a crítica de arte e da arquitetura quanto a reflexão estética contemporânea de autores de diferentes extrações teóricas, tais como Walter Benjamin; Gilles Deleuze; Roland Barthes; Jean Baudrillard; Jean-François Lyotard; Nicolas Bourriaud; Fredric Jameson; Hal Foster; Georges Didi-Huberman; Slavoj Žižek.

³ *Ibid.*, p. 167.

em uma poética dos materiais.⁴ Recorrendo ao ensaio “Transparência: literal e fenomenal” de Colin Rowe e Robert Slutzky, de 1963, que viam na transparência uma “conexão entre a poética plástica de pintores e de arquitetos”, Wisnik evidencia, por exemplo, as mudanças na arquitetura no tocante ao vidro. Da transparência, literal ou fenomênica, o autor desentranha simbolismos. Mostra o progressivo deslocamento do esqueleto estrutural calcado no ferro e na transparência do vidro da arquitetura *racionalista* do início do século XX, para os vidros com ornamentos historicistas da arquitetura dita pós-moderna dos anos 1980, e, destes, para os vidros espelhados da arquitetura corporativa como a dos centros financeiros nos anos 1990 e 2000; contra os quais se voltariam os vidros leitosos, que recusando o isolamento do edifício em relação ao entorno operariam como forma de resistência à arquitetura hegemônica.⁵

No imaginário dos pioneiros da arquitetura moderna, vale lembrar, o vidro simbolizava progresso tecnológico, igualdade democrática e transcendência utópica. Sua transparência ao permitir a integração entre espaço interno e espaço externo, teria rompido com o falseamento das fachadas ornadas que encobriam a vida de seu interior: “A modernidade [como sintetiza Wisnik a partir de Anthony Vidler] se erigiu, em suma, sobre o mito da transparência”.⁶ Legatária do *ethos*

⁴ Não se atém o livro ao debate sobre os termos moderno e pós-moderno. Próximo da periodização de Gilles Lipovetsky, Wisnik situa a dita arquitetura “pós-moderna” – que se seguiu ao fim do projeto moderno na arquitetura que remontava ao início do século XX – aos anos 1980, reservando o termo “arquitetura contemporânea” para designar a arquitetura depois do pós-moderno (dos anos 1990 aos anos 2000); ressaltando, evidentemente, a polêmica que envolve o termo “contemporâneo”, como bem mostrou Giorgio Agamben: “o contemporâneo é aquele que não se deixa cegar pelas luzes de seu século, pois percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”. (AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 63; cf. também LIPOVETSKY, Gilles & SEBASTIEN, Charles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vitela. São Paulo, Barcarolla, 2004, p. 51-101; e, por fim, WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 301). Sendo assim, mesmo não reconstituindo o debate, hoje já devidamente mapeado, sobre o suposto fim do projeto moderno, ou mesmo sobre a proclamada “morte da arte”, ou ao menos de certa ideia de arte – a da arte moderna vinculada por artistas de vanguarda e críticos de arte do século XX, às noções de revolução e de utopia – o autor constrói, entre tantos aspectos, uma história de longa duração na arquitetura (do início do século passado ao início de nosso século) na perspectiva de uma *poética dos materiais*.

⁵ Ibid., p. 277.

⁶ Ibid., p. 7.

iluminista que informou a arte e a arquitetura modernas, a transparência do vidro foi tomada, portanto, como “índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza”.⁷ Assinale-se nesta direção, que o ideal de transparência materializada seja nas galerias, estações de trem, nos pavilhões das exposições universais do fim do século XIX; seja nas obras de Paul Scheebart, Bruno Taut ou Walter Gropius (segundo Rowe e Slutzky), remontam à própria origem da filosofia ocidental – à democracia grega.⁸ O valor da transparência literal compreendia assim, segundo o imaginário *racionalista* ocidental, um espaço comum e igualitário, simétrico e laicizado porque não mais confinado à meia-luz dos santuários; afinal tudo transcorria na democracia ateniense nos séculos V e IV a. C. à plena luz do dia: o cidadão que adentrava a *ágora* da polis, a tudo via enquanto por todos era visto; além do que, a manifestação de opiniões; os debates travados, a elaboração das leis; assim como as decisões judiciais nelas baseadas, eram igualmente orientados pelo *valor da transparência*.

Esse ideal de vida social e política simbolizada pela transparência (ou pela ausência de ambiguidades) do vidro, que se tornou programático para os partidários da arquitetura funcionalista do início do século XX, foi, no entanto, alvo de críticas. Se o vidro é um “instrumento por excelência do esclarecimento racional moderno”, ele “se apresenta historicamente como um inimigo tanto da propriedade quanto do mistério”; o que implica dizer que “por trás de sua superfície antiaurática, nada restaria escondido, em segredo”.⁹ Segundo Walter Benjamin, por exemplo, o vidro é um material asséptico e impessoal, “frio e sóbrio”, que abole a memória e a experiência vivida.¹⁰ É um material “tão duro e tão liso” que nele “nada se fixa” o que significa dizer que ele não retém as marcas deixadas pela mão, e quando esta as deixa, elas são facilmente apagadas.¹¹ Os “vestígios dos homens sobre a terra” teriam sido eliminados na “cultura de vidro” de Scheerbart,

⁷ Id.

⁸ Ibid., p. 28. Cf. também os comentários do autor a Colin Rowe e Robert Slutzky, central em sua argumentação: “Transparency: Literal and Phenomenal”, *Perspecta*, n. 8, 1963, p. 167.

⁹ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 7.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Walter Benjamin, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª. edição. Obras escolhidas: v. I. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 117.

¹¹ Id.

ou no culto ao aço da Bauhaus, posto que “eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros”, diz Benjamin.¹²

Dos vidros transparentes passou-se aos vidros espelhados. Na descrição do Hotel Bonaventure, em Los Angeles, de 1976, de John Portman, o crítico Fredric Jameson destacava os vidros espelhados que isolam o edifício de seu entorno, constituindo-se como um “espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura”.¹³ Enquanto a arquitetura de Le Corbusier abre-se à cidade, não no sentido de acolhê-la, mas no intento de transformá-la, ou seja, de difundir suas formas e modo de vida pela tessitura urbana, o Hotel Bonaventure de Portman teria voltado suas costas aos arredores. Se a primeira é autoconfiante e voluntariosa, apostando no poder social da forma-arquitetura funcional; a segunda seria narcisista uma vez que se mostra indiferente a tudo o que lhe é exterior. Somente dos elevadores panorâmicos situados nas quatro torres que ladeiam o átrio central do Hotel – com lagos em miniatura, boutiques e escadas rolantes, como em *shopping centers* ou parques de diversões – é que o visitante pode ver a cidade, que acaba reduzida à mera imagem, a um *skyline* espectral. Se esta imagem fascina – ainda segundo Jameson – é porque ela decorreria da “paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”, na expressão de Baudrillard.¹⁴

Certa arquitetura contemporânea, no entanto, tem recusado tanto os vidros transparentes da arquitetura moderna (com seu simbolismo) quanto dos vidros espelhados da arquitetura corporativa da era global, em favor da “transparência fenomênica” dos vidros leitosos. Da translucidez deste vidro, situada entre o

¹² Ibid., p. 118.

¹³ JAMESON, F. Apud WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 201. Cf. também “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: JAMESON, Friedrich. *A virada cultural*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006, p. 17-44.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Antropos, p. 197. Este cenário de puro artifício que é o átrio do Hotel Bonaventure, com suas superfícies brilhantes e espelhadas, desorienta de tal modo o corpo sensório-motor do visitante que este não consegue mais localizar-se em seu interior. Essa impossibilidade de mapeamento cognitivo do “hiperespaço” do Hotel –, que remete às noções de “não-lugar”, de Marc Augé, e de “junkspace”, de Rem Koolhaas, – vem se acentuando celeremente nas duas últimas décadas, como bem mostra o autor; basta observar “os aplicativos como o *Google Maps* e o *Waze*”, que levam a “um rebaixamento [ainda maior] da nossa cognição do espaço”. (WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 201)

transparente e o espelhado, decorreria um efeito de *nublamento*. Seria “nas superfícies ambíguas dos vidros jateados”, nas “membranas estranhas” através das quais “as coisas [no interior ou no exterior do edifício] aparecem como espectros e sombras” que residiria a potência crítica da forma, na poética dos materiais de Wisnik.¹⁵

É possível supor, estendendo a poética do autor, que na refração do feixe de luz que atravessa uma pele de vidro leitoso, ocorra um desvio (uma espécie de *clinâmen*, no termo de Lucrécio, ou de *détournément minimum*, na expressão de Guy Debord, Roland Barthes, ou Gilles Deleuze) que, velando ou distorcendo o que é visto, devolva a essa imagem, seu enigma. Esses “véus translúcidos que deixam entrever algo dos espaços interiores envolvendo-os em mistério” operariam, assim, a nosso ver, como forma de resistência às imagens hegemônicas da sociedade da hipervisibilidade: as imagens planas; chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem enigma, sem face oculta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos utilizados por Jean Baudrillard ao longo de sua ensaística. Nas imagens embaçadas, de luz mortiça, coadas pelo vidro leitoso teríamos, em suma, a negação do mundo sem falhas, de uma continuidade sem fissuras, próprio à ordem dos simulacros, da hiper-realidade das imagens, de alta definição, intensíssimas do ponto de vista sensorial.

É o que ocorreria em obras, tais como a *Kunsthaus*, de Peter Zumthor (Bregenz, 1991), a *Galeria Goetz*, de Herzog & de Meuron (Munique, 1992) ou o *Instituto Moreira Salles* (São Paulo, 2011), segundo Wisnik. Lançando o olhar desde fora destes edifícios é possível ver em seu interior, em virtude da luz que atravessa a pele semifosca ou turva de seus envoltórios, somente silhuetas bruxuleantes. Neste conjunto de obras, o autor também inclui a *Fundação Cartier para a Arte Contemporânea*, de Jean Nouvel (Paris, 1994), apesar da singularidade desta construção; pois nela não há peles túrgidas, como nos casos anteriores, mas “planos paralelos de vidros, alguns apenas cenográficos, sem qualquer função real que não seja a de criar efeitos ambíguos de visão”, dos quais resultaria “um rico baralhamento perceptivo entre o edifício, os jardins interiores e o contexto urbano”.¹⁶ “Com rara sensibilidade plástica, Jean Nouvel [– conclui Wisnik seu

¹⁵ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

comentário a *Fundação Cartier* –] consegue ali dissolver a leitura de um volume sólido por meio daquilo que ele mesmo denominou *poética da bruma e da evanescência*.¹⁷ É possível indagar, no entanto, apesar da leveza minimalista comum a esses edifícios, se não teríamos na *Fundação Cartier*, de Jean Nouvel, um virtuosismo formal que não encontramos nos demais edifícios. O efeito de dissolução da estrutura do edifício da *Fundação*, em estranha atmosfera enevoada, não seria tão cenográfico – apesar da imensa distância formal que os separa – quanto o envoltório exibicionista, em placas de titânio, do *Museu Guggenheim* de Frank O’Gehry (Bilbao, 1997)?

Neste aspecto, Wisnik afasta-se de Hal Foster, para o qual o poder de resistência da arquitetura (ou sua qualidade formal, ético-estética) residiria na dialética entre a tectônica (o literal, ou estrutura) e a pele (a imagem, ou superfície). Esta dialética entre “literalidade” e “efeito fenomênico”, ou materialidade e imaterialidade, só excepcionalmente, no entanto, estaria assegurada, como em certas obras de Herzog & de Meuron, Kazuyo Sejima (ao qual voltaremos), e Richard Gluckman; porque a dominante no estilo global dos *starchitects*, ainda segundo Hal Foster, seria o predomínio do “fenomênico” sobre o “literal”. É o que se evidenciaria, por exemplo, na *Fundação Cartier*, porque aqui, a caixa de vidro não operaria como transparência literal ou clareza estrutural no sentido da arquitetura miesiana, mas como envoltório que sobrepuja, senão “humilha a estrutura”.¹⁸ Neste edifício, a paliçada de vidro faria com que o literal se tornasse rarefeito e o fenomênico se intensificasse como brilho, ou se esvaecesse como bruma, de acordo com a hora do dia. Seria uma arquitetura, segundo Foster, que visaria a produzir *atmosferas*, “deslumbrando” o observador, como se o seu modelo ideal fosse uma “joia iluminada”; ou as mercadorias de luxo.¹⁹

A névoa é um *tópos*, originário da prática da pintura. Basta lembrar as formas brumosas – como a “fumaça que se mistura ao ar empoeirado quando atinge certa altura” como descrevia Leonardo da Vinci no *Tratado de pintura*,²⁰ os nenúfares de Claude Monet; os *sfumatos* de Odilon Redon; as vaporizações de J.M.W.

¹⁷ Id.

¹⁸ FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2015, p. 151.

¹⁹ Ibid., p. 152.

²⁰ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. 7ª. edição. Madri, Akal, 2010, p. 344-345.

Turner; e, na linha pictorialista da fotografia, as nuvens de Alfred Stieglitz que levam ao apagamento do referente (do objeto como um *dado lugar*), colocando a imagem além das qualidades inerentes do referente, de tal modo que ele, o objeto, não seria mais observado “pelo seu aspecto exterior, mas segundo as regras do belo pitoresco”, nos termos do pintor oitocentista William Gilpin;²¹ as pinturas de luz branco nácar de Armando Reverón; ou, por fim, as aquarelas do *Atlas pitoresco dos céus* de Hércules Florence, entre tantas referências pictóricas ou de fotografias pictorialistas, de névoas.

São diversos os sentidos atribuídos às névoas ao longo do livro. Elas são “sinais tanto negativos quanto positivos no mundo atual”, “afinal, a nuvem (ou névoa) – destaca o autor – não é unívoca”, mas plural.²² A névoa é utilizada, em primeiro lugar, para figurar os eventos de destruição ou morte nos séculos XX e XXI. Daí, as menções do autor às nuvens radioativas provocadas pelo lançamento de bombas atômicas, em 6 de agosto de 1945, sobre as cidades de Hiroshima, e, três dias mais tarde, sobre a cidade de Nagasaki, no Japão (que foram vertidas em serigrafias de séries de cogumelos edulcorados por Andy Warhol, nos anos 1960); a nuvem negra de detritos produzida pela implosão do conjunto habitacional *Pruitt-Igoe*, de Minoru Yamasaki, em St. Louis, Missouri, às 15h32, de 15 de julho de 1972, que foi tomada pelo historiador Charles Jencks, em livro de 1977, como marco do fim da “Ideologia do Plano” da arquitetura moderna ou e do início da arquitetura dita pós-moderna; e, por fim, a nuvem branco-amarelada composta de pó de mármore, betão, aço e ações financeiras, que engolfou vários quarteirões de Manhattan, após o ataque da Al-Qaeda, em 11 de setembro de 2001 ao World Trade Center, projetado por Yamasaki, Leslie E. Robertson e Emey Roth & Sons.²³

²¹ Cf. GILPIN, William. *An Essay on Prints*. Londres: Creative Media Partners, 2019.

²² WISNIK, Guilherme. 2018, p. 307.

²³ Sobre o ataque às *Twin Towers*, afirma Wisnik: “É o que vemos nas impressionantes fotos de rua daquele dia: um terrível tufão produzido pelo homem, na escala monumental de uma cidade de torres, como uma apocalíptica catástrofe pós-natural, despejando uma chuva de poeira e papéis sobre a cidade (ações, títulos financeiros, capital flutuante?), numa espécie de carnaval sinistro. E, para além disso, a fumaça negra do incêndio nas torres – como se a cidade estivesse subitamente se transformado em um campo de exploração de petróleo –, a fumaça branca do momento das suas quedas, a nuvem amarelada que pairou nos extratos mais baixos da cidade

A névoa, em *Dentro do nevoeiro*, é também uma imagem para o estágio atual do capital financeiro ou imaterial, porque sem lastro no mundo dito real. É a imagem do capitalismo da rede digital, do movimento incessante de informações e de capital especulativo pelo mundo global: “Não é [apenas] uma imagem da evolução tecnológica sem que esta seja, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”, dizia, nesta direção, Gilles Deleuze.²⁴ A névoa é nuvem (*cloud*) “invisível e onipresente”, carregada de megadados e algoritmos que pairam acima de nossas cabeças.²⁵ A nuvem é tão abstrata quanto concreta haja vista que rastreia todas as nossas ações: “O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores” – “a empresa”.²⁶ A nuvem é a sociedade de controle [e não a sociedade disciplinar, no sentido “moderno”], de

depois disso, depositando-se em forma de fuligem sobre as pessoas, e a intensa neblina cinzenta que cobriu Nova York por semanas, e que, em termos simbólicos, permanece ainda no ar, dando a impressão de que não se dissipará tão cedo. Prenúncio, talvez, da nuvem tóxica do capital financeiro em combustão que atingiu a cidade (e o mundo) sete anos depois, com a quebra do banco de investimentos Lehman Brothers, em 15 de setembro de 2008, – sendo essa outra nuvem, como está claro, apenas simbólica”. (WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 153). Permito-me acrescentar a esse rol de *névoas tanatológicas*, as nuvens esverdeadas transmitidas pela televisão, ao vivo, para o mundo inteiro, em 17 de janeiro de 1991, provocadas pelos bombardeios do Kuwait e Iraque pelos Estados Unidos, que então liderava uma força de coalizão internacional, deflagrando, via satélite, a “Guerra do Golfo”: “Na TV, a Guerra do Golfo era um espetáculo instantâneo que dispensava toda mediação narrativa como interpretação da historicidade do evento, pois evento e relato eram simultâneos. Nunca se via a morte, mas sua ficção natural, amplificada nos modos racionalizados da sua produção como uma natureza fictícia: os bombardeios sobre Bagdá eram ecleticamente lindos, verdes e azuis pós-utópicos de mísseis desconstrutores, nuvens amarelas de explosões e cortinas negras de ideologia, roxo escurecidas de fumaça neoliberal contra um céu azul-cobalto fundamentalista, ritmados dialeticamente pela harmonia curda dos desabamentos performáticos – como um cenário de Spielberg, um filme de Greenaway, uma tela neobarroca, um vídeo neokitsch, a ópera total, wagneriana e portátil, consumida em casa na total equalização dos tempos, contemporânea como a novela de cavalaria, o império romano, o marketing político da ética e da moral, os discos voadores, a falta de assunto e as pipocas”. (Cf. HANSEN, João Adolfo; “Pós-moderno & cultura”. In: Samira Chalub (Org.). *Pós-moderno: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro, Imago, 1994, p. 80).

²⁴ DELEUZE, Gilles. “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 223.

²⁵ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 101.

²⁶ DELEUZE, Gilles, p. 224.

um controle que é “de curto prazo e de rotação rápida”, “contínuo e ilimitado”, que “detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita”, operando uma “modulação universal”, ainda segundo Deleuze.²⁷

A névoa, enfim, – na condensação de Wisnik – figura o “sublime digital”.²⁸ Pode-se, de fato, evocar o sentimento do sublime em face da nuvem digital, porque esta implica aquilo que por ser demasiadamente grande, escapa a toda medida, a qualquer tentativa de sua subsunção às categorias do pensamento. O “sublime digital” ou “sublime capitalista”, nos termos utilizados pelo autor, corresponde à noção, aparentemente paradoxal, de “sublime imanente” de Jean-François Lyotard.²⁹ O *sublime imanente* é, segundo Lyotard, o “fato essencial da pós-modernidade”, a saber: o de que a lógica do capitalismo e da tecnociência é a *desmedida*, uma vez que são as “possibilidades infinitas de transformações e operações dos aparelhos que põem em movimento esta mesma lógica”; que foi caracterizada por Lyotard, em *A condição pós-moderna* como “performances do sistema”, incluindo-se nestas, “sua própria otimização”: o “crescimento do poder e sua autolegitimação pela produção, memorização, acessibilidade e operacionalidade das informações”.³⁰

O sentimento de sublime em face da nuvem digital não “faria, em suma, acreditar na realidade deste mundo”, mas “permitiria descobrir a sublimidade que o sustenta”: o investimento libidinal, sempre crescente, na “arma-instrumento” – no termo estratégico utilizado por Lyotard em sua caracterização da racionalidade técnico-científica “pós-moderna”.³¹ Na noção de sublime digital temos um *aggiornamento* da estética do sublime com a substituição do *sublime transcendente* (que autores como Jameson e Lyotard associam à “estética da modernidade”) pelo sublime imanente, o que significa dizer que a Ideia de uma razão emancipadora que visa à totalidade foi substituída pela ideia de um puro artifício, que segue a lógica da performance, em contínua expansão da tecnociência. Sendo assim a

²⁷ Ibid., p. 225.

²⁸ WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 101; 297.

²⁹ Ibid., p. 297. Cf. também LYOTARD, Jean-François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Jacques Monory*. Pandin, Le Castor Astral, 1984, p. 74.

³⁰ LYOTARD, 1984, p. 108. Cf. também, LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. XVII.

³¹ LYOTARD, J-F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Jacques Monory*, p. 149.

névoa figura a desmesura do mundo digital, com sua intensidade espectral, vazia de sentido, própria ao fetiche, que é fonte de fascínio.

A névoa opera também, neste livro, como imagem da indeterminação. Estamos vivendo, segundo o autor, *dentro do nevoeiro*, afastando a ideia de fatalidade ou de caminho de mão única na história. Guilherme Wisnik constrói, em outros termos, uma *dialética das nuvens*: uma oposição *entre* o mundo virtual, baseado na instantaneidade das informações (o sublime digital) e a poética do nublamento, entendida como formas internas de resistência a esse mesmo mundo global. Se, por um lado, a névoa é metáfora do *sublime capitalista*, baseado na nuvem da informática, dos algoritmos de controle e da volatilidade das ações financeiras, como vimos; por outro lado, a névoa é também um índice de indefinição em relação ao futuro, como se evidencia em certa arte e arquitetura recentes: “Afiml, dentro da nuvem, isto é, no mundo atual, a luz é difusa, não permitindo a definição nem de centros nem de margens em sua emissão e recepção. Habitamos assim, – nos termos de Jeffrey L. Kosky – um global *blur*, um desfocamento global”.³²

Estar em meio à névoa é viver, assim, a experiência da imponderabilidade do devir, ou seja, de que algo diverso do que está dado está na iminência de advir. Essa associação do nevoeiro ao advento do novo (de um “outro novo”, porque não se trata mais do velho *novo moderno*), daquilo que se entrevê em meio ao velamento do presente, remonta, segundo Wisnik, aos “mitos-poéticos ameríndios” analisados por Lévi-Strauss, segundo o qual, o denso nevoeiro que subitamente baixa interpondo-se aos homens e seu ambiente teria “um papel cosmogônico, de interrupção e de reinstauração do mundo, alterando abruptamente a ordem das coisas”: “é o véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as coisas se transmutariam e trocariam de posição”.³³ No mundo atual, as névoas, como no mito descrito, também operariam como sinais de transformação, não porque refundariam em novas bases o mundo existente como na cosmogonia ameríndia, mas porque permitiriam entrever índices de liberdade (de invenção de possíveis) em meio à naturalização do capitalismo digital-neoliberal.

É na “poética do nublamento” (já introduzida a propósito dos vidros leitosos) que o autor localiza formas residuais e emergentes de resistência à arte e

³² KOSKY, Jeffrey L. Apud WISNIK, Guilherme. 2018, p. 289.

³³ WISNIK, Guilherme. op. cit., p. 119; 255.

arquitetura hegemônicas no capitalismo neoliberal, tais como as fotografias de Michael Wesely; as instalações de Olafur Eliasson; e as “construções” do escritório SANAA de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa; e do escritório *Diller + Scofidio*, de Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. São alguns exemplos, retirados do autor, que permitem especificar o sentido que ele atribui à poética do nublamento como forma de resistência.

Com “câmeras especiais” que “filtram enormemente a luz que atinge o filme”, Michael Wesely “registra cenas” que se “estendem por um tempo muito longo”.³⁴ Dilatando “enormemente o instante do clique fotográfico em minutos, horas, dias, meses ou anos, o fotógrafo dá assim uma feição surpreendentemente tangível à duração temporal, normalmente alheia ao universo instantâneo da fotografia”.³⁵ É o caso das fotografias da reconstrução do conjunto *Potsdamer-Leipziger Platz*, em Berlim, de 1997 a 2000, desenhada por Renzo Piano, Richard Rogers e Helmuth Jahn: “uma minicidade evento” – na expressão de Otilia Arantes –³⁶ “que se define como um parque temático [um centro internacional de comunicação, mídia e serviços] encravado no coração da cidade, emulando uma falsa condição de espaço público misturado”.³⁷ Nessas imagens o que vemos é “um emaranhado de formas sobrepostas: edifícios em construção fundindo-se em formas espectrais, o *skyline* da cidade por trás, guias e andaimes por toda parte, brilhos e luzes refratados e o desenho cambiante do percurso do sol no céu ao longo das estações do ano”, na écfrase do autor.³⁸

Numa reação à redução da *Potsdamer Platz* a um cenário de puro artifício *high-tech* que produz estranho fascínio pela desapareção da história (após a queda do Muro de Berlim), as fotografias de Wesely visam a restituir-lhe sua concretezude física e densidade temporal. Essas fotografias entremostrariam, assim, nas camadas sobrepostas de tempo, o canteiro de obras com os andaimes que estruturam o edifício – “o processo material que está por trás da cena enquanto resultado de uma cadeia produtiva” – numa recusa à redução da arquitetura à

³⁴ Ibid., p. 133.

³⁵ Id.

³⁶ ARANTES, Otilia. “Berlim reconquistada”. In: *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo, Annablume, 2012, p. 125.

³⁷ Ibid., p. 112.

³⁸ WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 137.

forma significativa ou à forma-simulacro (às imagens espetaculares no capitalismo tardio).³⁹

Destaquem-se dois aspectos que já estão indiciados no livro, nos quais reside, ao meu juízo, o potencial crítico das fotografias de Wesely, a saber: o palimpsesto e a duração. Nos véus sobrepostos nas fotografias da *Potsdamer Platz*, temos algo análogo ao “palimpsesto”, a escrita sobre a escrita, ou ao pentimento, na pintura. Neste último caso, as camadas superpostas da praça em construção (que também evocam ruínas de um sítio arqueológico) são como as veladuras de uma pintura; como os véus sucessivos de cor que a tornam luminescente, uma vez que a veladura não é opaca, mas translúcida. Assim como na veladura ou na encáustica que valorizando o *valor* da cor (sua luminosidade) deixa entrever as tonalidades das camadas inferiores de tinta, na fotografia da *Potsdamer Platz* de Wesely é possível apreender “tudo o que esteve presente diante da câmara durante todo o tempo” em que sua objetiva manteve-se aberta.⁴⁰ Em suma: o que se vê, neste caso, são as finíssimas camadas translúcidas de cor-luz, situadas entre a transparência e a opacidade.

Motivado pelo texto do autor, acreditando manter-me fiel ao seu teor, pode-se acrescentar que tanto nas “camadas de tempo que se espacializam”⁴¹ nas fotografias de Wesely quanto no pentimento, entendido como folheado de camadas de tinta, há um mesmo “efeito-afeto de indeterminação”, que não pode ser subsumido ao dispositivo representacional, haja vista que ele introduz “o irrepresentável” na constituição mesma da “representação mimética” (das gruas e andaimes da *Potsdamer Platz*), levando-a ao limiar da desapareção.⁴² Desestabilizar-se-ia, assim, nos dois casos, a estrutura habitual da percepção ao se substituir a oposição, ou mesmo a reversibilidade, entre figura e fundo (o espaço óptico) pela porosidade, senão indistinção, entre as superfícies de cima e a de baixo (o espaço tátil). É o que se verifica, vale notar, em artistas como Cézanne, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, François Rouan, Jackson Pollock, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, ou ainda Gerhrad Richter (citado pelo autor). É verdade que o efeito de suspensão da

³⁹ Ibid., p. 139.

⁴⁰ Ibid., p. 133.

⁴¹ Id.

⁴² LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p. 76.

nitidez das formas nas obras desses artistas é resultado do manuseio dos pigmentos, ou da rugosidade dos empastes, enquanto nas fotografias diáfanas de Wesely o efeito de nublamento, ou de películas de luz, são obtidos em filmes fotossensíveis.

O segundo aspecto que atribui às fotografias da *Potsdamer Platz* um enigma é a incorporação, nelas, da duração. A utilização de câmeras com abertura por longa duração do diafragma estende o “instante decisivo” na fotografia, na expressão de Henri Cartier-Bresson, à duração do plano-sequência cinematográfico (ou do vídeo). Situando-se entre a imagem estática e a imagem dinâmica, a fotografia de Wesely possibilita, assim, pela dilatação do instante, a cristalização do tempo, enquanto duração, em uma dada imagem. Seu intento é estender o instante decisivo tornando-o *imagem-tempo* (ou duração) e na mesma operação aproximar a *imagem-movimento* (própria ao cinema) da imobilidade do fotograma, tensionando assim os regimes temporais da “forma fotografia” e da “forma cinema (ou vídeo)”.⁴³ A imagem fixa da *Potsdamer Platz* aspira, em suma, à mobilidade da imagem fílmica no intento de apreender a dimensão processual das coisas e dos fatos, ou seja, a sucessão causal dos eventos no tempo: ou ainda, o processo de gentrificação promovido pelo “Planejamento estratégico” da cidade de Berlim, no período da reunificação, que se seguiu à Queda do Muro, em conformidade com os imperativos do capitalismo pós-industrial ou financeiro. Na fotografia de Wesely evidencia-se o que a *Potsdamer Platz high-tech* e glamourizada visa a ocultar: a ação predatória do capital corporativo global que apaga o *continuum* da história. Essa fotografia reage, retomando os termos de *Dentro do nevoeiro*, à “falta de espessura histórica” da arquitetura-icônica, ou da imagem publicitária como forma-mercadoria, nas *Global Cities*, em prol da “qualidade de uso do lugar na vida real”.⁴⁴

É possível acrescentar, ainda a propósito da duração, que a fotografia de Wesely impõe dada temporalidade à fruição do observador. Diante da pergunta: “o que suas imagens esbatidas, nas quais toda a nitidez é suspensa, esperam de nós?”; pode-se responder que é a *tékhne* da demora: a percepção ciosa e morosa, ou seja, o tempo necessário para que “na observação dessas imagens comece a

⁴³ FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro, Senac Nacional, 2013, p. 177.

⁴⁴ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 135.

nascer tudo o que nela, ou em face dela, efetivamente aconteceu”: a construção da praça.⁴⁵ Essa abertura da imagem à “intratável realidade” (Jean Baudrillard), que remete à noção de *punctum* em Roland Barthes, pode ser sintetizada na interjeição: “Isso foi!”.⁴⁶ Essa expressão, no entanto, não deve ser entendida como a fixação de um instante, como quer Barthes, mas como a apreensão do processo de transformação da cidade (ou de apagamento de sua história), de algo que *lá* ocorreu absolutamente, irrecusavelmente, no *presente* (contínuo), em face da câmera. São fotografias que atestam, assim, a teimosia do “Referente”, de afirmar-se como “realidade ontológica”: a construção *real* da *Potsdamer Platz* (de seus edifícios e entorno).⁴⁷

Por isso, as fotografias de Wesely são belas imagens pensativas, imagens que forcem *sensivelmente* o pensamento (porque nelas não há ponto que não nos mire) inquirindo-nos, em oposição às imagens intensíssimas do ponto de vista sensorial, que são, porém, vazias, porque desvinculadas da experiência vivida ou da memória coletiva. Nelas, encerra-se pensamento não pensado, pensamento não atribuível diretamente seja à intenção do fotógrafo, seja a um objeto determinado (*o studium*, segundo Barthes. Ou seja, a *Potsdamer Platz* como referente). A imagem pensativa abre, assim, uma “zona de indeterminação” entre “presença e ausência”, nos termos de Baudrillard, ou “entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, e mesmo entre arte e não arte, na medida em que redefine a fronteira entre esses termos”.⁴⁸ A imagem pensativa contrapõe, dito de outro modo, “a força de pensatividade do *punctum* ao aspecto informativo representado pelo *studium*”;⁴⁹ ou seja, a imagem pensativa desencadeia uma paixão escópica, ou uma “loucura do olhar”, na expressão de Barthes: uma circularidade feita de um vai e vem que não cessa entre distintos modos de enunciação, entre “o saber de um objeto representado” e o “não-saber que força o pensamento”.⁵⁰

⁴⁵ KIAROSTAMI, Abbas. Apud FATORELLI, Antonio, op. cit., p. 127.

⁴⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 15.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, WMF; Martins Fontes, 2012, p. 105.

⁴⁹ Ibid., p. 41.

⁵⁰ Ibid., p. 166.

É dessa zona de indiscernibilidade (a “figurabilidade”, diria Lyotard), que é o próprio imponderável, que resulta o efeito de “distância”, ou de “certo mistério”, dessas imagens.⁵¹ As fotografias de Wesely interrompem assim toda organização performativa, toda convenção ou contexto dominável pelo convencionalismo da máquina geradora de imagens da mídia digital e de massa que é sempre tautológica, porque resultado da permutabilidade generalizada das imagens-fetiches.

Como segundo exemplo da poética do nublamento, destaque-se, entre os mencionados pelo autor, a instalação em *site específico*, *The weather project*, de Olafur Eliasson, apresentada na Turbine Hall da Tate Modern, em 2003. Essa instalação era “constituída de um semidisco metálico estruturado por andaimes e iluminado com lâmpadas de monofrequência. Além disso, o artista instalou um espelho rente ao teto do salão, duplicando o espaço e refletindo suas imagens – a arquitetura, as pessoas e o próprio meio sol, que, ao se duplicar, completava-se –, além de envolvê-lo em uma bruma artificial, cujo ar de mistério potencializava o sentido de verossímil irrealidade da situação”.⁵² “O resultado” – ainda nos termos de Wisnik – “é que as pessoas acorriam em grande número para o museu, durante o inverno londrino, com a intenção de se deitar no chão daquela praia artificial e receber na pele – ainda que apenas de forma mediada pelos olhos e pelo cérebro, porém de modo muito verossímil – a energia daqueles benéficos raios solares”.⁵³

É possível também, a nosso ver, associar “esse ar de mistério” evocado pelas brumas – na fruição desta instalação de Eliasson – ao “sentimento do sublime” kantiano. Na Turbine Hall, uma antiga usina elétrica, hoje desativada, o visitante se defronta com o “absolutamente grande”; com algo “que em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”, vivendo um “sentimento simultâneo de fascínio e terror”, no qual “o prazer só é possível mediante um desprazer”, tal como aquele que entra pela “primeira vez” na Igreja de São Pedro em Roma, no exemplo de Kant.⁵⁴ Essa fruição seria assim, análoga ao sentimento do “sublime matemático”

⁵¹ Ibid., p. 89.

⁵² WISNIK, Guilherme, 2018, p. 281

⁵³ Ibid., p. 283.

⁵⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, p. 26; 98. Fazemos esse paralelo ressaltando que o sublime, para Kant, não é o *objeto*, mas sim a disposição de espírito através de uma representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva.

caracterizado por Kant pela inadequação entre a imaginação em sua aspiração ao progresso infinito, à totalidade, enquanto ideia da razão, e a faculdade capaz de avaliar tal grandeza. Desta fruição decorreria, nos termos agora de Lyotard, que retoma ao seu modo a “analítica do sublime” de Kant, um sentimento de suspensão entre o tempo presente e aquele que se anuncia sem jamais se realizar. No bruxuleio de cor-luz da Turbine Hall, o que *ocorre* é assim o que nele próprio se anuncia, a indagação: “Algo ocorrerá?”.⁵⁵ É na sustentação dessa interrogação, na expectativa de que alguma coisa surja ou ainda, na espera por algo que “aconteça no acontecimento”, que se evidenciaria a possibilidade de que lugares que ainda não tiveram lugar venham a *ter lugar*.⁵⁶ É na fruição, suspendendo toda a relação de dominação – assim como no juízo reflexivo kantiano, no qual não há subjugação da sensibilidade pelo entendimento, ou do entendimento pela sensibilidade, mas o livre jogo dessas faculdades – que advém a expectativa de que alguma coisa haverá de surgir em razão de um impulso que parece forçar a forma (ou seja, que precipita a ambiência de luz em *The weather project*) para fora de si mesma, para o informe, entendido como índice de alternativas ao real. Isso não significa tomar essa fruição como uma experiência de transcendência pela “apresentação do inexprimível” (no sentido da tradição romântica e da arte de vanguarda como a de Mondrian, Kandinsky ou Malevitch, nos exemplos do próprio Lyotard), mas como “apresentação negativa”, na medida em que há nela uma alusão a algo que não pode ser mostrado, ou “apresentado” – *Darstellung* no termo de Kant.⁵⁷

Esse espargimento de cores luzes pelo Sol artificial, do amarelo, laranja, vermelho, ou ocre, sempre iridescentes, possibilita ao fruidor o aguçamento de sua sensibilidade à medida que ele caminha pela Turbine Hall. Deslocando-se pelo amplo espaço vazio ele o apreende como totalmente matizado; ou seja, dá-se conta que seu entorno é sempre “furta-cor”, uma vez que ele muda sutilmente de aspecto, em função da inclinação de seu olhar. Estamos próximos, aqui, do intento de Hélio Oiticica de ampliar a experiência sensorial pela “corporificação”

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa, Estampa, 1989, p. 96.

⁵⁶ LYOTARD, Jean-François. *Que Peindre?: Adami, Arakawa e Buren*. Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 89.

⁵⁷ LYOTARD, Jean-François, 1989, p. 95.

da “cor-duração” – dos *Bilaterais* de 1959 aos *Penetráveis* dos anos 1960 – ao permitir que o participante, “visse, sentisse, pisasse, roçasse a cor” emanada de um suporte material, como placas de madeira ou caixas com pigmentos de cor pura;⁵⁸ embora em *The weather project* de Eliasson não haja a liberação da luminosidade da cor-pigmento, aplicada sobre madeira ou concentrada em recipiente, como em *Oiticica*, mas sim, a construção de um espaço de *cor-luz* a partir de lâmpadas de monofrequência, como nos artistas Robert Irwin, James Turrell, ou Anthony McCall do grupo *Light and Space*.

A percepção pelo fruidor de mudanças cromáticas sutis, à medida que ele se desloca, em meio às brumas, pela Turbine Hall, opera como forma de resistência à sociedade da simulação, uma vez que impede que o olhar fique refém da fascinação fatal das imagens de alta-definição do mundo digital. Na percepção das nuances da névoa produz-se uma espécie de *epokhé*, de suspensão provisória da linguagem visual dominante que é tomada, simplesmente, como *natural*, porque certificada pelas reiterações sem fim da “tela total”.⁵⁹ Essa percepção cuidadosa e distendida no tempo – já requerida como vimos pelas fotografias de Wesely – é “uma mercadoria cada vez mais rara, senão um verdadeiro luxo” no mundo colonizado pela decifração *imediate*, puramente *operacional* das imagens, tal como ocorre na navegação pela internet; afinal, rapidez, desempenho, performance, são as palavras de ordem do capitalismo digital.⁶⁰ É justamente, no entanto, na percepção marcada pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo daquilo que não se deixa apreender de imediato, porque apenas se deixa entrever, que teríamos a negação da temporalidade da produção de imagens clichês (ou seja, da voracidade e da pressa); e por consequência do “hedonismo ansioso”, que rege a vida na “hipermodernidade”.⁶¹

O terceiro exemplo de poética do nublamento é o *Museu de Arte Contemporânea do Século XXI* (1999–2004), em Kanazawa, no Japão, do escritório SANAA

⁵⁸ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp, 1992, p. 66; 92.

⁵⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. 3ª edição. Porto Alegre, Sulina, 2005.

⁶⁰ BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France 1977-1978*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 27.

⁶¹ LIPOVETSKY, Gilles & SEBASTIEN, Charles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004, p. 55.

(Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa), assim descrito por Wisnik:

Por fora, vemos uma superfície centrífuga e contínua, uma fachada curva [um cilindro em vidro]; e, por dentro, um labirinto de percursos entre salas e pátios, no qual os espaços de circulação (os interstícios entre os blocos) se tornam também lugares de estar, ganhando um protagonismo inédito.⁶²

Nessa construção, o *fundamento* é “o grau zero da materialidade e da tectônica”, de tal modo que suas paredes são “quase sem espessura” e seus pilares são de uma “esbelteza quase inverossímil”.⁶³ Subtraindo do edifício seu peso e densidade, o SANAA investe na “qualidade reflexiva e atmosférica” dos vidros “muitas vezes curvos”, em “seus diferentes graus de translucidez e opacidade”⁶⁴; de tal modo que “na esteira da tradição cultural milenar do seu país”, o Japão, Sejima e Nishizawa saberiam como “construir o vazio”.⁶⁵

A arquitetura do *Museu de Arte Contemporânea do Século XXI* extrairia, ainda segundo Wisnik, “um imprevisto sensualismo da inexpressividade”.⁶⁶ Sua autoria consistiria, paradoxalmente, “em transmitir um sentimento de anonimato voluntário em um mundo narcisista e exibicionista”, como comprovam as formas exuberantes, ou virtuosísticas, dos *starchitects*.⁶⁷ Se nestas últimas temos o valor da exibição na produção da forma, naquela haveria sua denegação: uma estética da parcimônia que apagaria, com perícia técnica, a estrutura do edifício.⁶⁸ Nesta

⁶² WISNIK, Guilherme. 2018, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25. É interessante assinalar que Kazuyo Sejima, em chave crítica, associou os níveis de “translucidez e opacidade” de suas formas sinuosas e espectrais, à falta de “profundidade e transparência” do “mundo digital contemporâneo” (opondo-se assim à *ideologia*, segundo a qual o que vigoraria no mundo virtual é a “plena visibilidade”). *Id.*

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ É verdade que o *Museu de Arte Contemporânea do Século XXI* do SANAA pode ser visto também, vale acrescentar, como um exibicionismo às avessas: como ostentação do comedimento da forma.

direção, diria que o *Museu do Século XXI* de Sejima e Nishizawa é uma “arquitetura do desobramento” (*désœuvrement*, no termo de Maurice Blanchot);⁶⁹ e não uma “arquitetura da desconstrução”, como a de Peter Eisenman ou Michael Graves que nos anos 1970 desconstruíam, por meio de secções longitudinais e transversais, o “signo-sistema” da arquitetura construtiva ou racionalista, a saber: o cubo (numa operação semelhante à desconstrução por Jacques Derrida das noções de verdade, sujeito ou consciência, que fundamentam a filosofia da representação).

A arquitetura “à beira do desvanecimento” de Sejima, “que *desrealiza* os seus perfis em sombras e reflexos”, abre, em outros termos, um vazio central, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta.⁷⁰ A “imaterialidade abstrata dos edifícios do Sanaa”, na formulação de Wisnik, pode ser caracterizada, a meu ver, pela noção de “não-expressão” (no termo utilizado por Theodor Adorno, a propósito de certa literatura *moderna*); ou ainda: seus edifícios podem ser tidos como uma arquitetura do “sem-expressão”; ou, por fim, da “expressão da não-expressão”.⁷¹ Essa noção de “expressão do sem-expressão” tomada aqui como correlata à noção de suspensão, já mencionada anteriormente, implica a ideia de indeterminação – de *abertura da forma*, no sentido estético e político.⁷²

Na fruição da arquitetura do “Museu do Século XXI” de Sejima, enquanto forma do “não subjetivo do sujeito”, teríamos, enfim, o *páthos* da suspensão – uma espécie de desnorteio do anseio, que não corresponde à ideia de esperança, no sentido do projeto utópico da arquitetura moderna, mas como dizíamos a propósito da fruição em *The weather project* de Eliasson – de um sentimento de expectativa: “Algo ocorrerá?”. O edifício de Sejima é, portanto, uma forma quase imaterial em face da qual “há ainda a experiência da inacessibilidade”, sendo que “este *há*”, “este *ai*”, tendo lugar *na forma*, como uma *presença muda* diante do

⁶⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

⁷⁰ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 27.

⁷¹ Cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1982.

⁷² Esse intento de despersonalização – que atribuímos a Kazuyo Sejima – de desertar da forma arquitetônica a forma do sujeito, tornando impessoal a linguagem (na arquitetura) remete, ainda, às noções de “mutismo”; de “informe”, de “neutro” ou de “força de desposseção”, presentes em Maurice Blanchot, Georges Bataille, Roland Barthes e Michel Foucault.

fruidor, “perto dele” e mesmo, “nele”: “uma imagem flutuante, adiada”, um “tumulto silencioso”, agora nos termos de Georges Didi-Huberman.⁷³

O quarto exemplo de poética do nublamento que destacamos de *Dentro do nevoeiro* é o “pavilhão temporário” *Blur Building*, projetado por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, para a “Expo 2002, na Suíça, com a consultoria da artista japonesa Fujiko Nakaya”.⁷⁴ É uma forma artística ou arquitetônica de exceção, portanto, resistente à arquitetura corporativa hegemônica no mundo global, resultante de efetuações tecnológicas. Sua forma é de baixa definição, porque possui alto nível de opacidade ou indeterminação, produzido a partir de alta tecnologia:

Construído sobre o lago Neuchâtel, em Yverdon-les-Bains (Suíça), *Blur Building* é [na caracterização do autor que aqui sintetizamos] uma plataforma constituída por uma trama de estrutura metálica vazada, acessível por uma extensa passarela, e envolvida por uma nuvem permanente de água captada no lago que era aspergida por micropulverizadores controlados por computador.⁷⁵

Borrando as fronteiras entre arte e arquitetura, este pavilhão – um “edifício de fumaça com mídia integrada” – parece ser o resultado da transposição do *sfumato* das pinturas de Leonardo da Vinci para a arquitetura.⁷⁶ Segundo Elizabeth Diller é um “ambiente imersivo no qual o mundo é posto fora de foco, enquanto nossa dependência visual é posta no foco [no centro]”; ou seja, em face dele não haveria “nada para se ver além da nossa própria dependência da visão”.⁷⁷

Pode-se a partir dessa descrição de Diller caracterizar a fruição dessa *plataforma* como a percepção de uma forma arquitetônica *in status nascendi*. Numa arqueologia do olhar, o fruidor, em estado de expectativa apreenderia uma forma-imagem ainda indefinida, mas que estaria na iminência de vir a lume. É preciso

⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 129; 169.

⁷⁴ WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 291.

⁷⁵ Id.

⁷⁶ Id.

⁷⁷ DILLER, Elizabeth. Apud WISNIK, Guilherme. 2018, p. 291.

descer às névoas (ao ofuscamento) para então aceder, outra vez, à visão; ou seja, para ver as coisas, novamente, como se elas fossem vistas pela primeira vez. As névoas são assim a negatividade (o informe) que antecipa a imagem (a forma), ou ainda, a pré-imagem que está na origem da ordem das coisas visíveis. Nesse sentido é que essa “arquitetura como atmosfera” ao produzir a “obstrução forçada da visão” adquire uma dimensão crítica, na medida em que ela se opõe ao “rápido consumo visual”, ou seja, ao pronto reconhecimento dos signos, na sociedade do espetáculo (na qual “a imagem [clichê] é a forma final da reificação da mercadoria”, como dizia Guy Debord).⁷⁸

O *Blur Building*, uma “arquitetura *in absentia*”, visava a produzir, segundo o próprio arquiteto Ricardo Scofidio, um “sublime tecnológico” (que é preciso diferenciar das noções de “sublime digital”, “sublime capitalista” ou “sublime imanente”, que foram apresentadas acima).⁷⁹ Para o crítico Mario Costa, em sintonia com os estudos de Lyotard sobre a “Crítica do Juízo” de Kant, seria as novas tecnologias o lugar privilegiado para a produção de “sentimentos contrastantes”: “o sentimento negativo de terror ou de impotência” e o “sentimento contrário de maravilha, admiração e estima”.⁸⁰ Seriam as novas tecnologias que poderiam revelar “à nossa natureza física seus próprios limites”, ao mesmo tempo em que a “nossa natureza racional perceberia a própria superioridade”.⁸¹ Produziriam “uma experiência negativa e apavorante” – continua Costa em ambiência kantiana – “o esforço ingente de superação de nossos limites” – revelando, paradoxalmente, “o caráter ilimitado e infinito de nossa finitude”.⁸² As brumas microprocessadas realçariam, em outros termos, a experiência comum de se ser finito e ao mesmo tempo possuidor, na expressão de Kant, de um “pensamento infinito”.⁸³ Elas aludiriam ao que existe de irrepresentável, àquilo que ultrapassa a representação possível. A “faculdade de julgar reflexionante” ativaria, enfim, a imaginação “em direção a um progresso infinito”, “à pretensão à totalidade que não pode ser

⁷⁸ RENDELL, Jane. Apud WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 293.

⁷⁹ WISNIK, op. cit., p. 301.

⁸⁰ COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Experimento, 1995, p. 22.

⁸¹ Id.

⁸² Id.

⁸³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 139; 142.

objeto dos sentidos” (em efetuação análoga a dos polens de luz dourada na Turbine Hall em *The weather project* de Eliasson).⁸⁴ Esse novo universo técnico do sublime tecnológico que é deslocado por “Diller + Scofidio” em *Blur Building*, das instalações no interior de galerias de arte ou de museus para a arquitetura em seu entorno, no seio da cidade, opõe-se, assim, ao grande número de imagens ocas, imagens sem presença, que nada representam além do vazio, como a dos filmes *blockbusters* que tomam a virtuosidade técnica como efeito obrigatório; assim como às imagens dos videogames, que estimulam a interatividade, aqui entendida como interação com o vazio, ou como convivialidade fantasma: a modalidade hoje hegemônica de passividade.

Estes são alguns exemplos da poética do nublamento, na arte e na arquitetura amalhadas de *Dentro do nevoeiro* de Wisnik, que aqui comentamos livremente, assumindo o risco de infidelidade ao autor. Nesta poética, a névoa opera como forma de resistência à “hipervisibilidade que embasa o sistema de falsas transparências” da sociedade atual.⁸⁵ Nas obras que analisa, o autor aproximando-se de Hal Foster relaciona a arquitetura contemporânea ao minimalismo nas artes, embora haja uma distância no modo como os dois autores concebem a arte minimal. Na recuperação do debate que remonta aos anos 1960, sobre a fruição de uma obra minimalista, Foster afirma que diante dos objetos de artistas como Donald Judd ou Dan Flavin, o fruidor desloca-se incessantemente da “forma objetivada” às suas “configurações sensíveis” e vice-versa; o que não ocorreria na percepção das instalações “imersivas”, “tecnossublimes” dos minimalistas James Turrell e Robert Irwin, porque nestas vigoraria um “abuso sensorial”.⁸⁶ “Contra as tendências contemporâneas de apagamento e sublimação da tectônica e da materialidade na arte e na arquitetura”, Hal Foster acentuava, assim, a necessidade de se preservar “a tensão entre o literal e o fenomênico”, ou, como dizíamos, “entre forma objetiva e forma percebida”.⁸⁷

Cabe lembrar que a insistência de Hal Foster na evidência do material e da estrutura – índices da velha ordem industrial capitalista – operava como resistência

⁸⁴ Ibid., p. 17; 19; 40.

⁸⁵ WISNIK, Guilherme. 2018, p. 273.

⁸⁶ FOSTER, Hal. 2015, p. 230-243.

⁸⁷ WISNIK, Guilherme, op. cit., p. 33; 85.

à atrofia generalizada do tectônico, bem como ao triunfo da pele ou da imagem edulcorada, na arquitetura do projeto digital, autogerado por *softwares* de alta tecnologia cegos à presença do fruidor. Foster especificava sua concepção de fruição mostrando, por exemplo, como a megaescultura de Serra, *The matter of time*, no *Museu Guggenheim* de Bilbao, de Frank O’Gehry, possibilita ao fruidor uma experiência de tempo e lugar, perceptiva e cognitiva, alterando sua percepção de peso, escala, ou duração à medida que ele escolhe, dentre as alternativas abertas pelas placas autoportantes, que direção tomar, para então a cada novo passo no interior dessas espirais de aço criar um novo “lugar”; enquanto a fachada cenográfica deste *Museu*, que abriga esta megaescultura, seria um efeito-fátuo de peles de titânio, cuja “produção é mitificada”: um “fetiche forma-mercadoria em grande escala”, nos termos do autor.⁸⁸

A arquitetura “mais fenomênica do que literal”, como a da poética do evanescente, que coloca em crise a dialética entre a tectônica (a estrutura, ou literal) e a pele (a imagem, ou superfície), defendida por Hal Foster (que segue a linhagem da tradição dominante da arquitetura moderna e de certa arquitetura brutalista contemporânea) não neutraliza, segundo Wisnik, o poder de negatividade da forma, até porque – pode-se supor, reforçando sua posição – sempre haverá alguma tensão, ainda que residual, entre a materialidade da *forma* e a imaterialidade da névoa. De todo modo, é preciso distinguir o sentimento do sublime, vivido pelo fruidor, em face de *The weather project* de Olafur Eliasson; ou o sentimento do sublime tecnológico, frente ao *Blur Building* de Diller + Scofidio; ou ainda, o “*páthos* de suspensão das faculdades”, perante a plataforma de Sejima e Nishizawa; da distração tecnossublime *light* da sociedade do espetáculo. É preciso contrapor, em outros termos, uma efetuação estética disruptiva, situada entre a arte e a arquitetura, que opera como índice de alteridade, do efetismo tecnológico, pirotécnico e decorativo, do eletroentretenimento, que apenas reafirma a realidade existente.

As formas da poética do nublamento são, portanto, “espaços de expectância e indefinição”, que se opõem tanto ao espaço tecnocrático fundado na “ordem e eficiência” dos edifícios corporativos, sejam modernos ou contemporâneos, quanto ao espaço mais “abstrato e incomensurável” das nuvens da internet, próprias do “capitalismo globalizado, virtualizado”.⁸⁹ Essa arte/arquitetura da indetermina-

⁸⁸ Ibid., p. 152.

⁸⁹ Ibid., p. 21; 129; 223.

ção – assim como os terrenos vagos ou os “lotes mortos” ainda encontráveis nas cidades contemporâneas – são “reservatórios de possibilidades de uso [ainda] não confinados pelos instrumentos do poder e pela razão abstrata”.⁹⁰

Possivelmente essas rápidas considerações não fazem jus às nuances de *Dentro do nevoeiro*, mas se espera ao menos que elas tenham mostrado que esse é um livro que interpela prazerosamente o leitor, forçando seu pensamento para além do já sabido. Como ele ativa sua imaginação acionando a sirene de suas analogias, o que foi dito acima não traduz com exatidão a letra deste livro de prosa clara e urdidura rara, que se constituiu, desde seu lançamento, como referência obrigatória para a reflexão crítica sobre as práticas cruzadas da arte e da arquitetura no capitalismo digital-financeiro. Guilherme Wisnik não apenas evidencia a existência de formas artísticas e arquitetônicas de resistência, mas as toma como sintoma do drama vivido pela percepção em nossa época de estetização generalizada: “Enfim, o que está acontecendo com as imagens?”.⁹¹

Na poética do nublamento, na qual o efeito fenomênico triunfa sobre o literal, há a instauração de uma zona de indeterminação que pode ser aproximada do jogo que combina presença e ausência, o qual nos remete como vimos, à noção de figurabilidade, em Lyotard: “existe o desejo na medida em que o presente está

⁹⁰ Ibid., p. 129. É possível conjecturar se as noções de *terrain vague* ou “lote morto” – como os que foram ocupados pelo artista Gordon Matta-Clark, em Nova York, nos anos 1970 – ou seja, de espaços intersticiais ou vacúolos urbanos, de índole indefinida e metamórfica, e, portanto, de difícil representação, não poderiam ser aproximadas tanto das noções de “plataforma” ou “estação”, caracterizadas pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud, como “espaços de gestação de novos modos de vida”; quanto da noção de “heterotopia”, entendida por Michel Foucault, como “contraposicionamentos em lugares reais”; ou seja, como “lugares que paradoxalmente estariam fora de todos os lugares”, mas que encontraríamos no interior de espaços sociais já existentes. Cf. WISNIK, Guilherme. 2018, p. 129; BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 29; FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 415. Afinal, os fruidores na *Turbine Hall* na *Tate Modern*, em Londres; no *Museu de Arte Contemporânea* do SANAA em Kanazawa; ou no pavilhão *Blur Building* de *Diller+Scofidio* na “Expo 2002”, em Yverdon-les-Bains, não estariam habitando de *outro modo* o mundo existente, ainda que apenas por certo tempo, dando concretude a estas noções de Bourriaud e Foucault? Essa conjectura, no entanto, pode ser uma associação abusiva, alheia, portanto, à intenção do autor.

⁹¹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*, p. 105; 201.

ausente a si mesmo, ou o ausente presente”;⁹² ou ainda, à sua estética da “presença imaterial”, concebida a partir de sua interpretação da “analítica do sublime” de Kant.⁹³ A fruição das obras comentadas é um sentimento de assombro na espera, uma abertura fundamental para além de sua submissão ao paradigma comunicacional, haja vista que esses fruidores vivenciariam a experiência de uma linguagem que não comunica, ou antes, de uma “comunicação... sem comunicação”, posto que esta não expressa o sujeito nem se refere ao objeto (ou referente).⁹⁴ Seria pela translucidez ou bruxuleio das formas arquitetônicas, que essas se insurgiriam contra a imoderação da beleza (ao sublime imanente ou digital). Na forma da presença imaterial, esta arte/arquitetura, ao preservar um nível de opacidade, abriria um campo de indeterminação em relação ao devir, subtraindo-se à comunicação corriqueira e à imagem hegemônica que reforçam a realidade dada.

⁹² LYOTARD, Jean-François. *Por que filosofar?* São Paulo, Parábola, 2013, p. 61.

⁹³ LYOTARD, Jean-François, 1989, p. 90.

⁹⁴ Lyotard, Jean-François. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação”. In: Parente, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, p. 93.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total, mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 3ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Tradução de Dio Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Tradução de Angel González Garcia. 7ª. Edição. Madri: Akal, 2010.
- DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações: 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GILPIN, William. *Essay on prints*. Londres: Creative Media Partners, 2019.
- HANSEN, João Adolfo; “Pós-moderno & Cultura”. In: CHALUB, Samira. *Pós-moderno: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles & SEBASTIEN, Charles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vitela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

- LYOTARD, Jean-François. *Por que filosofar?* Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2013.
- _____. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Jacques Monory*. Pandin: Le Castor Astral, 1984.
- _____. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.
- _____. *Que peindre?: Adami, Arakawa e Buren*. Paris: Éditions de la Différence, 1987.
- PARENTE, André. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Tradução de Eugênio Luz et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu/Fapesp, 2018.
- _____. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- _____. & Julio Mariutti. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições SESC, 2018.



RESUMO: Este artigo trata da convergência entre arte e arquitetura em uma poética dos materiais. Partindo da reflexão de “Dentro do nevoeiro” (Ubu, 2018), de Guilherme Wisnik, investigamos em que medida certa arte e arquitetura ainda podem promover o sentimento de assombro em um mundo caracterizado pela dimensão global do espetáculo midiático e da tecnociência. É na *poética do nublamento* que localizamos formas residuais e emergentes de resistência à arte e arquitetura hegemônicas no capitalismo neoliberal, tais como as fotografias de Michael We-

ABSTRACT: This article is about the convergence between art and architecture in a poetics of materials. Starting from the reflection of “Dentro do nevoeiro” (Ubu, 2018), by Guilherme Wisnik, we investigate to what extent certain art and architecture can still promote a sense of amazement in a world characterized by the global dimension of media spectacle and technoscience. It is in the poetics of clouding that we locate residual and emerging forms of resistance to hegemonic art and architecture in neoliberal capitalism, such as the photographs by Mi-

sely; as instalações de Olafur Eliasson; e as construções do escritório SANAA de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa; e do escritório *Diller + Scofidio*. É na forma da presença imaterial da névoa que as obras destes artistas e arquitetos abrem um campo de indeterminação em relação ao devir, na medida em que elas se opõem à comunicação corriqueira e às imagens hegemônicas que apenas reforçam a realidade existente.

PALAVRAS-CHAVE: arte; arquitetura; contemporâneo; sublime; imaterial; resistência.

chael Wesely; the installations by Olafur Eliasson; and the buildings of Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa's SANAA office; and Diller + Scofidio office. It is in the form of the immaterial presence of mist that the works of these artists and architects open up a field of indetermination in relation to becoming, insofar as they are opposed to the usual communication and hegemonic images that only reinforce the existing reality.

KEYWORDS: art; architecture; contemporary; sublime; immaterial; resistance.

Corpo e duração – uma experimentação performativa

ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA

PROFESSORA DO CURSO DE TERAPIA OCUPACIONAL DA USP

ERIKA ALVAREZ INFORSATO

PROFESSORA DO CURSO DE TERAPIA OCUPACIONAL DA USP

ELIANE DIAS DE CASTRO

PROFESSORA DO PGEHA DA USP

Breve introdução

sobre a importância de corpos reunidos, o porquê de podermos pensar a performatividade não só como algo que uma pessoa faz, mas também como algo encenado no coletivo. Eu pretendo demonstrar que meu trabalho sobre performatividade de gênero está ligado à política de precariedade sobre a qual tenho pensado nos últimos anos. (...) temos que pensar o lugar de corpos atuantes e de corpos movendo-se livremente dentro de uma democracia. A meu ver, não existe democracia sem assembleia, e nenhuma assembleia sem uma forma plural e consubstancial de performatividade.
Judith Butler.¹

¹ BUTLER, Judith. “A performatividade de gênero e do político”. Entrevista com Judith Butler dada a Carla Rodrigues. *Revista Cult*, 14 set. 2015a.

A ideia de performatividade destaca que a constituição de algo (do corpo, da subjetividade, do gênero) se dá por atos, gestos, experiências e jogos de linguagem. Ela está presente nos experimentos artísticos dos anos 60, principalmente na ideia de escultura social de Joseph Beuys e prossegue nas performances e práticas artísticas contemporâneas que entretecem questionamentos estéticos, sociais e políticos; aparece também em formulações e reflexões filosóficas pós-estruturalistas e contemporâneas; mobiliza o campo clínico, com olhares e acompanhamentos de processos formativos que ativam a presentificação dos corpos nas ações, posturas, formas, imagens; e, potencializa a problematização e a produção do conhecimento coletivo.

Neste artigo, vamos retomar o processo criativo e conceitual elaborado para o minicurso “Corpo e duração”, realizado no IV Seminário de Estética e Crítica da Arte: políticas da recepção, ocorrido entre 3 e 6 de setembro de 2019, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Serão apresentados os eixos disparadores e mobilizadores da conexão corpo e duração, a partir de uma perspectiva da corporeidade, que aciona o domínio biológico em sua complexidade e toma a fisicalidade do corpo – tecidos, ossos, músculos, vísceras –, vinculada aos movimentos e à persistência do vivo, em sua inextrincável relação com a cultura, os afetos e os modos de existir. Sob o interesse de liberar a vida, de retirá-la da imobilidade, buscou-se na memória corporificada os materiais conceituais e as experiências práticas que poderiam compor a proposição do trabalho com os participantes. O acontecimento agenciou temporalidades distintas: uma corporal, com suas mobilizações e variações estéticas e clínicas, entretecida ao trabalho conceitual, instaurando aberturas críticas.

O convite da organização do seminário levou em consideração a experiência clínica, a partir da terapia ocupacional, que situava a proposta oferecida num território de efetuação do pensamento filosófico, manejo de conceitos e orientação às circunstâncias exigidas no trato direto com a vida das pessoas atendidas nesse campo.

Andamentos

Caminhe pela sala em diferentes direções com atenção – mas tentando não interferir nos ritmos que habitam seu corpo ou nele se

expressam: ritmo de seus passos, ritmo da respiração, ritmo das batidas do coração... Observe o ritmo dos outros que estão caminhando na sala com você.

Aos poucos procure encontrar/produzir um ritmo comum a todos que caminham pela sala.

Quando sentir que um ritmo comum foi encontrado, comece a aumentar a velocidade da caminhada em conjunto – mantendo a comunidade de ritmo; ao localizar, atingir o máximo dessa aceleração comece a retornar, desacelerando, coletivamente, até a parada total.

No momento da realização do minicurso, à medida que os participantes chegavam, lhes foram entregues tiras de papel impressas com o enunciado acima. Esse foi o primeiro movimento proposto. Prontamente, os presentes se mobilizaram. E ao final, foram retornando aos diferentes lugares da sala, orientados para que permanecessem por um momento parados e voltassem sua atenção ao ritmo da respiração e dos batimentos cardíacos; localizassem movimentos mínimos no corpo e partes onde houvesse vibração ou variação da temperatura. Dessa posição atenta, começaram as conversas, privilegiando temas da própria experimentação corporal, referenciados em alguns conceitos: de corpo, bomba pulsátil, excitação e intensidade, construídos a partir do trabalho de Regina Favre (2004; 2010; 2014; 2016) e Stanley Keleman (1992; 1994), para expressarmos as mobilizações da proposição apresentada.

Aportes para a Experimentação

Algumas noções orientaram a formulação dessa proposta e o interesse em sua experimentação.

Corpo vivo: parte-se da embriogênese das células, porque não é com a anatomia fragmentada que vamos poder sintonizar com o sentimento ecológico de sermos parte dos ambientes, produtores e produzidos (...) experienciamos princípios que fazem os corpos funcionarem em concerto, respondendo com formas e comportamentos, pulsando, absorvendo e assimilando o acontecimento,

expressando-se nos ambientes.² O corpo é trabalho vivo, feito de multiplicidades e devires, expressão e cooperação, portanto construção material de mundo e história, de lutas e movimentos, de desejos de transformação.³

Bomba Pulsátil: o corpo funciona como uma bomba pulsátil, de acordo com Keleman,⁴ e o pulso é o princípio fundamental na organização do organismo e na manutenção da vida.⁵ Pode ser compreendido como uma bomba pulsátil de protoplasma (matéria viva) capaz de criar as mais sofisticadas maneiras de estar na biosfera e na alteridade, criando modos de funcionar desde os processos vegetativos e comportamento reflexo até modos de existir altamente singularizados e corticalizados. O corpo expande e recolhe sua forma num contínuo movimento respiratório e metabólico: ar, pulso, sangue, circulação, transportam a excitação pelos tecidos, bolsas, tubos, superfícies ... a forma que bombeia dá experiência ao presente. Pode-se lentificar, observar, ouvir, sentir e perceber o auto-bombeamento. Deslocar-se é bombear-se no espaço, alterar ritmos e criar variações nas qualidades de presença de si no ambiente.⁶

Excitação: referenciada na física, a noção de excitação aponta para aquilo que nos move, que está em fluxo. Sob a ideia da imantação, um metal atrai e é atraído pelo imã, o que gera um fluxo de excitação e cria um campo eletromagnético, com atração e repulsão. No vivo, a excitação é biológica e parte dela é elétrica, eletroquímica. O vivo cria realidades por sua capacidade de gerar uma excitação no encontro com outros corpos. Excitação é citoplasma em movimento, marés de citoplasma. Como reconhecemos excitação e membranas? Como podemos incorporar a excitação? Como regular a própria excitação ou como se aproximar do que está se passando conosco? Vamos sintonizando, captando respostas ao

² FAVRE, Regina. "O corpo hoje e sempre. Laboratório do Processo Formativo". São Paulo, 2016. In: *O corpo hoje*. SESC/SP. *Revistas – on-line*, 2006.

³ CASTRO, Eliane Dias de. "de Notas". In: *Corporificando a experiência*. Grupo de estudos e pesquisa do Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, arquivo pessoal, 2013.

⁴ KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional*. São Paulo, Summus, 1992. In: LIBERMAN, Flávia. *O corpo como pulso*. *Revista Interface*. Comunicação, Saúde, Educação. v. 14, número 33, pág. 449-460, abr.-jun., 2010.

⁵ Id.

⁶ FAVRE, Regina. Apresentação. 1993. In: KELEMAN, Stanley. *Realidade somática: experiência corporal e verdade emocional*. São Paulo, Summus, 1994.

acontecimento. A excitação pode chegar a um ponto que se torna expressão, um modo de captar postura, forma, comportamento, ação, pensamento, imagens, condensadas no presente.⁷

Intensidade: diante de experiências inassimiláveis, tais como as ameaças à existência, disparadas nos processos de produção e modelagem de mundo no capitalismo atual, a bomba pulsátil distorce seu pulso, imobiliza-se, desorganiza-se, amortece, explode, isola-se, enrijece, incha, perde ou reduz a capacidade de gerar novas imagens de si organizadoras de ações e ligações. A atenção vira pânico. As ligações tornam-se desesperadas, desesperançadas, pouco discriminadas, reduzidas. A imitação torna-se maciça e não digerida. Frente ao excessivo, não maturamos potência formativa, de ligação e de sustentação de territórios existenciais com força de troca e mistura com outros territórios. Sofremos. Tememos pela nossa continuidade. A noção de intensidade permite pensar uma clínica que trate da subjetividade somática, hoje, compreendida como um nicho, uma ecologia relacional, onde o processo formativo pode retomar sua potência, maturando formas, desorganizando o que nos impede de receber o outro e formar a si mesmo, em nós, com a matéria dos afetos.⁸

Efetuação Conceitual – Entretecendo Clínica e Filosofia

Apresentar problemas

A contribuição proposta aqui para o minicurso “Corpo e duração”, com uma sensibilização a essa temática do coletivo presente, constela-se como tentativa de acionar problemas concernentes ao campo da filosofia e também da clínica, no contato entre suas fronteiras, e nos atravessamentos que podem efetuar. Clínica, em sua dimensão de cuidado e crítica, entendida como operação que se faz na crise, diante do choque, do trauma, das paradas nos processos do vivo – para que a vida possa encontrar novos caminhos para continuar.

⁷ FAVRE, Regina. *Exercitando a bomba pulsátil*. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, 2014.

⁸ FAVRE, Regina. “Viver, pensar e trabalhar o corpo como um processo de existencialização contínua”. In: *Revista Reichiana do Instituto Sedes Sapientiae*, São Paulo, v. 12, n. 13, p. 75-84, 2004.

O que a inflação e a aceleração no mundo contemporâneo, na circulação de imagens, de informações – e na celeridade dos próprios processos do vivo (pensamento, movimento, comunicação, relações, trocas...), o que toda essa inflação e aceleração produz nos corpos?

Se o corpo é aquele que é “violentado e/ou neutralizado favorecendo uma sensibilidade e um imaginário dóceis ao estágio atual do capitalismo”,⁹ se o corpo é também o corpo esgotado, aquele que não aguenta mais a aceleração e o excesso e que, por isso, se entristece, adoce e mingua; o corpo é também, e sobretudo, a usina onde essas experiências podem e serão maquinadas, produzindo modos de vida, ora mais enfraquecidos, ora mais potentes, a depender de como se faz no encontro com os outros corpos.

Essa discussão pode inscrever-se nesse seminário a partir da ideia de uma espécie de reparação, de reabilitação, de reanimação e de atenção à possibilidade de existir em frequências sensíveis, com corpos que possam perceber/receber aquilo que corrobora a emergência das diferenças para que haja comum.

A linha de enunciação, ou melhor, de experimentação, proposta sob essa temática do corpo e da duração, convoca uma espécie de reativação da dimensão circunscrita como biológica, ou da chamada “fiscalidade” ou materialidade do corpo, para pensá-la e experimentá-la para além dos contornos individuais/pessoais.

Então do que estamos falando quando dizemos *corpo*?

Ultrapassar dicotomias para pensar o corpo

Para falar de “Corpo e duração” é preciso atravessar e, de certo modo, combater, uma cisão produzida na modernidade sobre o corpo, que para Giorgio Agamben¹⁰ está no cerne do problema político do nosso tempo. A partir dos estudos de Foucault e Arendt, que o autor considera os estudiosos que pensaram talvez com mais acuidade o problema político do nosso tempo, Agamben quer

⁹ GEC – USP, Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP. IV Seminário Estética e Crítica de Arte – políticas de recepção [material de divulgação]. São Paulo, Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, 2019.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

problematizar o processo de naturalização da vida humana e mostrar que os regimes políticos contemporâneos reduziram a multiplicidade das *formas de vida* à unidade do *fato da vida*.

Agamben retoma, como Arendt¹¹ havia feito, a distinção grega entre *zoé* (o simples fato de viver) e *bios* (a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou grupo) para afirmar que a política ocidental teria se constituído numa fratura entre *bios* e *zoé*. Assim, o poder incide sobre a vida, separando o que nela é indissociável – a vida biológica da vida qualificada – e fazendo aparecer o que o autor chama de vida nua. Nesse sentido, aquilo que chamamos cotidianamente de corpo – e identificamos como corpo biológico – está reduzido a esta *vida nua*.¹² E cuidar do corpo está restrito ao exercitar músculos ou ingerir substâncias que compensem defasagens químicas. Como se o corpo, essa materialidade natural, fosse igual em todos os seres humanos e funcionasse de uma mesma forma.

A dissociação entre *bios* e *zoé*, feita por Hannah Arendt,¹³ cria a ideia de que haveria uma natureza humana independente do ambiente cultural e político que o homem cria, que o antecede e onde ele vive. Os objetos produzidos pelo *biopoder* – o corpo como realidade biológica e a população como espécie –, embora se pretendam “naturais”, operam uma artificialização ao tomar a vida e seus processos – natalidade, mortalidade, longevidade – em separado das condições da existência sob as quais o homem vive.

A vida que é alvo do poder, para Agamben,¹⁴ tem um sentido preciso: trata-se da *vida nua*, o simples fato do viver, comum a todos os seres vivos. O poder político que conhecemos se funda numa separação entre o fato da vida e as formas de vida, que indicam vidas que jamais podem ser separadas da sua forma. Essa cisão faz com que a vida no estado de exceção seja naturalizada e normalizada como forma de vida dominante, buscando impedir a emergência de outras formas-de-vida.

¹¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

¹² AGAMBEN, Giorgio, op. cit.

¹³ ARENDT, Hannah, op. cit.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

Fizemos esta digressão para dizer que quando falamos de corpo em sua materialidade, não estamos nos referindo a uma anatomia, uma fisiologia, um conjunto de processos bioquímicos que existiriam independentemente dos vínculos, afetos, histórias, ambientes e mundos que o constituíram.

Diante de uma vida humana, nunca estamos diante de um corpo biológico (pensado como *zoé*), mas sempre em face de uma forma de vida, um processo de individuação que singularizou certos modos de pensar, agir e viver.

Se muitas vezes somos levados a ver numa cama de hospital um corpo no seu limite, como um fato-da-vida, há que se considerar que aquele corpo ainda pulsa, respira, transpira. E neste pulsar há um ritmo. Um embrião de *si* que se arrisca. Uma música prestes a nascer. A vida ali lentificada, talvez, só seja nua para quem não quer ver suas roupagens; ali, naquela cama de hospital, está um corpo como potência de composição de relações, de amizade e de formas de vida. Como diz Peter Pelbart,¹⁵ “até o silêncio, a recusa de falar ou de se alimentar já pode ser expressão de uma riqueza de relações. A vida singularizada é sempre uma vida que em algum momento escapa ao poder e se faz vida qualificada”.¹⁶

Assim, a vida jamais pode ser separada de sua forma; dela e nela não se pode nunca isolar uma *vida nua*. *Forma-de-vida* “define uma vida – a vida humana – em que os modos singulares, atos e processos do viver nunca são simplesmente fatos, mas sempre e primeiramente possibilidade de vida, sempre e primeiramente potência”.¹⁷ É preciso nos libertar da ideia de que a vida é um mero fato para que ela possa tornar-se o que é: um conjunto de possibilidades e variações de formas de vida.

Para Regina Favre,¹⁸ através de um interjogo de forças biológicas e sociais, um corpo modela seu próprio processo. Os corpos são produzidos e têm a potência de agir sobre si mesmo, estabelecendo uma relação consigo. Essa relação ocorre na forma pela qual o corpo regula seu próprio metabolismo, seus movimentos e motilidades, o modo pelo qual altera e regula a forma de suas expressões e conversa

¹⁵ PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras, 2003.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. p. 14.

¹⁸ FAVRE, Regina. “Trabalhando pela biodiversidade subjetiva”. In: *Cadernos de subjetividade*, PUC, São Paulo, p. 108-23, 2010.

consigo. A preocupação central do corpo não é apenas sobreviver, mas viver através de uma relação consigo que organiza a experiência em formas somáticas. Essas formas assimilam os acontecimentos que lhe chegam de instâncias pré-pessoais – como sua herança filogenética e constitucional e o processo embriogenético – e de instâncias pós-pessoais – como os modos de vida e as figuras da subjetividade disponíveis num dado contexto social – para colocar em marcha um processo de individuação composto por múltiplas camadas.

Então queremos falar aqui de um corpo no qual o fato da vida não se separa das *formas de vida*. Esse corpo tem a capacidade muito complexa de se autoconstruir continuamente com as matérias que recolhe do encontro com o mundo e com os outros corpos. Os corpos são usinas, lugares de uma maquinaria onde os encontros se processam gerando novas formas e também novos ambientes. Corpos são formas somático-existenciais de ser, viver, sentir e agir que se produzem e se transformam constantemente na relação consigo mesmo e com o mundo.

Autopoiese

Os estudos de Francisco Varella e Humberto Maturana,¹⁹ que derivaram no livro *A árvore do conhecimento: as bases biológicas para a compreensão humana*, repropõem, através da composição com autores da biologia e da filosofia, o modo de constituição do vivo, opondo-se à perspectiva dominante da época em que foram produzidos (década de 70 do século XX). Essa perspectiva via e ainda vê o corpo, sobretudo do ponto de vista neurológico, mas também imunológico, como sistema de tratamento de informação, de entradas (*inputs*) e saídas (*outputs*), de estímulo e resposta.

Para responder à questão sobre os critérios que definem um ser como vivo, os autores divergiram do curso que enumera propriedades e busca suficiência na listagem, e apontaram para uma operação radicalmente diversa: admitir que essa questão se faz já na suposição de que aquele corpo tem uma organização tal que permite que seja indagado como vivo, colocado nessa categoria, nessa classe, sob um critério suposto comum. Eles chamam esse ato de distinção como um

¹⁹ VARELLA, Francisco; MATURANA, Humberto. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo, Palas Athena, 2001.

ato de cognição básica e o tratam como universal, afirmando que o processo de distinção, de classificação é sempre um ato a partir desse suposto comum que seria o vivo. Para os autores,

os seres vivos se caracterizam por – literalmente – se produzirem de modo contínuo a si próprios, o que indicamos quando chamamos a organização que os define de organização autopoietica.²⁰

Para os autores, a organização é algo muito simples, mas também potencialmente complicado, pois aponta para relações que têm que existir para que algo seja.²¹ Essa organização se dá a partir de um conjunto de relações, mais facilmente perceptíveis no plano celular (o metabolismo celular, a formação de membranas, fronteiras e clivagem no espaço). Uma “arquitetura da forma” e não um “sopão” indiscriminado, na qual importam as relações, não as propriedades dos componentes...

Os autores caracterizam essa organização como autônoma, no sentido de que definem a própria lei de seu funcionamento, sua legalidade, “um sistema que, ao funcionar, gere toda sua fenomenologia”,²² seres que produzem a si mesmos. A exemplo, eles mencionam:

(...) se uma célula interage com a molécula X, incorporando-a a seus processos, o que acontece como consequência da interação não está determinado pelas propriedades dessa molécula, e sim pela maneira como ela é “vista”, ou tomada pela célula, ao incorporá-la a sua dinâmica autopoietica.²³

A proposição de Maturana e Varela inscreve-se no campo da investigação biológica, mas interessou a vários domínios, além do próprio campo da biologia. No Brasil, a pesquisadora Virgínia Kastrup apresenta essa perspectiva em alguns

²⁰ Ibid., p. 52.

²¹ Ibid., p. 51.

²² Ibid., p. 56.

²³ Ibid., p. 61.

de seus textos, voltada ao estudo da cognição, e também ao da produção de subjetividade, a partir das operações que Deleuze e Guattari realizaram.

Ao refazer o percurso desses pesquisadores, Virgínia Kastrup²⁴ destaca a reativação de um criacionismo sem deus que, desafiando o evolucionismo que queria tê-lo exterminado, propõe a ideia de uma auto-criação, auto-posição, autopoiese, “autoprodução do vivo”. Tal processo pode ser dito incessante, mas não infinito, posto que é relativo à vida de cada sistema autopoietico. A suspensão de qualquer origem ou fundamento do vivo torna sua sobrevivência precária, sem garantia, incerta, mas não elimina sua condição de limite da criação, da autopoiese.²⁵

Virgínia Kastrup aponta que a emergência desse modo de pensar de Varella e Maturana é caudatária da filosofia de Henri Bergson,²⁶ que introduz na investigação contemporânea o problema do tempo no sentido da criação, invenção da natureza, o tempo que porta potência de transformação. Bergson é possivelmente o mais conhecido pensador da duração, elemento compositivo do corpo em seu processo de autocriação.

Diante dessa composição, é possível enunciar que a autopoiese é uma proposta de criação sem fundamento, sem predeterminações. A produção do vivo que advém de uma unidade autopoietica e que não se define por funcionalidade e/ou finalidade alguma.

A paradoxal ausência de deus no processo de criação é o que permite pensar a subjetividade a partir de um processo de produção, na formulação de Guattari, uma maquinação, que não se circunscreve à ação de um sujeito, mas a uma produção que explode com a circunscrição do ser vivo, e expande-se “para além dos limites biológicos, para fazê-la atravessar instâncias físicas, sociais, técnicas e psíquicas”.²⁷

A formulação de Virgínia Kastrup na composição entre o pensamento de Varella e Maturana e de Deleuze e Guattari vale a pena ser retomada, como uma

²⁴ KASTRUP, Virgínia. “Autopoiese e subjetividade – sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari”. In: *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, v. 7, n. 1, 1995, pp. 87-97.

²⁵ Id.

²⁶ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

²⁷ KASTRUP, op. cit., p. 95.

abertura para acentuarmos esse curso que propusemos, de reativação da vida do vivo, como estratégia clínica de acionamento da corporeidade.

(...) em Maturana e Varela existem elementos para pensar o vivo permanentemente confrontado não só com a morte biológica, mas com a morte em vida. A morte da vida no vivo aparece então como evitação do risco de toda experiência que abriria para a criação permanente da existência. Em certas formas de subjetividade (tal como ocorre quando a cibernética assume o estatuto de transcendental) a estrutura acaba por abolir o devir, ou seja, a autopoiese. São essas formas de subjetividade, onde a morte habita sem que a sobrevivência seja comprometida, que exigem, no entender de Deleuze e Guattari, uma nova clínica, com outras referências que aquelas tradicionalmente fornecidas pela psicologia e pela psicanálise. É, então, da obra desses biólogos contemporâneos que extraem elementos não só para o conceito de subjetividade autopoietica, mas também para o trabalho clínico de restauração da vida no vivo, de revitalização da potência criadora da existência.²⁸

Esta perspectiva da produção de subjetividade em Deleuze e Guattari faz convergir a proposição autopoietica de Varela e Maturana até a noção de um processo de individuação em Gilbert Simondon²⁹ que orienta um modo de pensar o corpo que também rompe com as unidades totalitárias, acabadas e finalistas, suspende a noção de indivíduo como ponto de chegada, elemento “não dividual”, suposto ponto de estabilidade e aporte da identidade, e propõe pensar num *continuum*, uma processualidade incessante de diferenciações e formalizações instáveis e temporárias. Essa perspectiva retoma a convergência com o pensamento de Bergson, o que nos permite aproximarmo-nos do elemento da duração tal como ele propõe:

²⁸ KASTRUP, op. cit., p. 96.

²⁹ SIMONDON, Gilbert. “A gênese do indivíduo”. Tradução de Ivana Medeiros. In: *Cadernos de subjetividade*, n. 11, 2003, pp. 97-118.

(...) um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afecção, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; caso um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir.

(...) é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna suficientemente grande para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma direção nova à atenção. Nesse momento preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos incessantemente e que o próprio estado já é mudança. (...) a aparente descontinuidade da vida psicológica prende-se, portanto, ao fato de que nossa atenção se fixa nela por uma série de atos descontínuos: ali onde há apenas um suave declive, cremos perceber, ao seguirmos a linha quebrada de nossos atos de atenção, os degraus de uma escada. (...) cada um deles não é mais que o ponto mais bem iluminado de uma zona movente que compreende tudo o que sentimos, pensamos, queremos, tudo aquilo, enfim, que somos em dado momento. (...) estados assim definidos, pode-se dizer que não são elementos distintos. Continuam-se uns aos outros num escoamento sem fim.³⁰

Vale dizer aqui, com a clínica da terapia ocupacional, da experiência de trabalho direto com vidas limiars, estados em risco de aniquilação e desaparecimento, que escancara essa instabilidade em imagens caricaturais por vezes, e simultaneamente sutis, da operação autopoietica, seus metabolismos e fronteiras. Essa perspectiva está presente na noção de “corpo como modo”, indicada por Deleuze³¹ em “Espinosa filosofia prática”, ao reiterar a suspensão das formas e funções na definição do corpo.

(...) um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento e é um poder de afetar e de ser

³⁰ BERGSON, op. cit., pp. 2-3.

³¹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo, Escuta, 2002.

afetado. (...) Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. Capacidade de afetos, com um limiar máximo e um limiar mínimo, é uma noção frequente no pensamento de Espinosa.³²

O louco, o esquizo, o autista, o demente, o retardado, o drogado, o aleijado – figuras frequentes da clínica –, explicitam a incongruência desses aportes que tentam fixar seus corpos em estruturas, numa operação de captura que exige violência para sustentar-se no tempo, para durar. Os processos de institucionalização se prestaram a essa função e, no entanto, muito dali escapou, afirmou-se como modos, e fez-se vivo. Ainda se faz. Isso é exemplar enquanto resistência, não volitiva. E aqui cabe uma torção mais radical, proposta por Deleuze e Guattari, a partir da noção de *corpo sem órgãos*, um corpo que se faz pelas brechas, num movimento de produção do desejo. A esse corpo cabe indagar:

- 1) que tipo é este, como ele é fabricado, por quê procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer?;
- 2) quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?³³

O modo, em Spinoza, aproximação que aparece no próprio texto de Deleuze,³⁴ seria a cartografia que localiza um corpo em relação a seus pontos de encontro, latitudes (proposição dinâmica – afetos que preenchem o corpo a cada momento, estados intensivos de uma força anônima) e longitudes (proposição cinética – relações de velocidade e lentidão entre elementos não formados). Considerando a tópica de “uma única substância para todos os atributos”, tudo é corpo, pois

não definiremos algo nem por sua forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou como sujeito. (...) Um corpo pode

³² Ibid., p. 129.

³³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 12.

³⁴ DELEUZE, 2002.

ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade.³⁵

Esse pensamento intensifica-se, no elemento da Ética, noção evidente e simultaneamente complicada. Em Deleuze,³⁶ ela emerge sob questões orientadoras:

Ética [de Espinosa] composição de que todas as partes são levadas pela maior velocidade e no mais amplo movimento.

(...)

Como um indivíduo se compõe para formar um indivíduo superior ao infinito?

Como um ser pode se apoderar de outro no seu mundo, conservando-lhe as relações e o mundo próprios?

(...)

quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes.³⁷

Com a apresentação desse conjunto, evidencia-se uma possibilidade de tramar diferentes elementos conceituais – corporeidade, processo de individuação, corpo-sem-órgãos, duração e ética – na tentativa de operar a noção de autopoiese, de auto-produção do vivo, para compor no enfrentamento das questões contemporâneas do corpo, incidentes na filosofia e na clínica.

³⁵ DELEUZE, 2002, p. 132.

³⁶ DELEUZE, 2002.

³⁷ DELEUZE, op. cit., pp. 25; 131.

Deambulações artísticas

No domínio das experiências culturais, a exposição *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre julho e outubro de 2019, mesclou algumas práticas artísticas nomeadas como experiências coletivas, que dialogavam com as proposições de Joseph Beuys, e expandiam a ideia de que a arte é um campo de conhecimento coletivo, de investigação e experimentação, transformador para o mundo e para a contemporaneidade.

Para o curador, Jochen Volz³⁸, três noções presentes na obra de Beuys norteiam esses experimentos: a) a noção de escultura social, que inclui toda a atividade humana que tem por objetivo estruturar e transformar a sociedade e o ambiente físico, social, socioeconômico e político; b) a sociedade como a matéria-prima das novas práticas, assim como a pedra, a madeira ou a argila o são, tradicionalmente para o escultor; c) a experiência artística em coletividade, lugar propício à imaginação de formas alternativas de sociedade e sociabilidade, como um espaço para a experimentação e investigação compartilhadas, instaurando um lugar e um tempo para a criação de novos mundos e novas formas éticas de interação humana.

Nesse contexto, a arte é tratada como uma prática coletiva que dissolve a autoria individual. As frases “todo mundo é um artista” e “toda atividade humana pode ser abordada artisticamente”, possivelmente as afirmações mais conhecidas de Beuys, exigem a compreensão de que a coletividade pode reunir e potencializar a vontade e a capacidade criativa de diversas pessoas... o artista propõe arriscar-se numa negociação no acaso e no desconhecido, sugere a expansão e o enriquecimento da esfera social, e mais do que isso, “sua intenção era modificar não apenas a lógica estética e até mesmo representativa que atuam nas mediações entre arte e política”, mas alterar morfologias ao compartilhar e construir conhecimento junto com outros.³⁹

³⁸ VOLZ, Jochen. *Somos muit+s: experimentos sobre a coletividade*. São Paulo, Pinacoteca, Catálogo, 2019, pp. 9-21.

³⁹ WEDEMEYER, Arnd. “Bombeando Mel – Joseph Beuys na Documenta 6”. In: *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo, Pinacoteca, Catálogo, 2019, p. 23.

Nesta exposição, foi possível ver partes da instalação *Bomba de mel*,⁴⁰ na qual o artista instalou tubos pelo museu por onde corriam 150 quilos de mel circulando com uma bomba motorizada. Para Beuys, o mel é o resultado de uma obra coletiva e remete à circulação do líquido à imagem do organismo humano (bomba e tubos) e das formas de sociabilidade, criando no interior da exposição um lugar de encontro e discussão permanente de temas como: criatividade, economia e democracia. Para o artista, “apenas no caso de uma expansão conceitual radical é que a arte e o trabalho artístico conseguem congrega a única força efetiva, evolutiva-revolucionária, capaz de de-formar os efeitos repressores de um sistema social decrépito”.⁴¹

Com os outros artistas em diálogo e em composição conceitual, novos ambientes, performances e ações participativas foram apresentadas no contexto da exposição: Hélio Oiticica, Tania Bruguera e a Escola de arte útil, Vivian Cauri, Maurício Ianês, Coletivo Legítima Defesa e Aliadxs, Mônica Nador e Jardim Miriam Arte Clube e Projeto Educativo Extramuros, e Rirkrit Tiravanija. Reexaminam-se as formas de expressão artística, e com elas, revisita-se um vocabulário e um conjunto de estratégias relevantes para pensar a vida coletiva, o momento atual e a construção de experiências comuns. Os artistas defendem uma definição radicalmente expandida de arte, com compromisso social, participação, infração e criação coletiva.

Todas essas proposições tornaram-se importantes para as gerações pós-anos 60 e tocam a contemporaneidade, com muitos experimentos sobre coletividade, com a visão do papel do artista como agente de mudanças. Elas apontam para práticas complexas de “desmantelamento das estruturas estéticas existentes, para então remontá-las de forma alterada ou subvertida, com o intuito de questionar ou criticar a sociedade, os valores tradicionais e o *status quo*”.⁴²

No processo de aproximar corpo e duração, estas e muitas outras visualidades artísticas repercutiram nas sensibilidades e colocaram em diálogo a expansão da noção de arte como um campo de conhecimento coletivo, de investigação e

⁴⁰ BEUYS, Joseph. Bomba de mel. s/d. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=acHt6zx074Y Acesso em: 3 jul. 2020.

⁴¹ WEDEMEYER, op. cit., p. 24.

⁴² VOLZ, op. cit., p. 17.

experimentação, com poderosa mudança de foco do objeto artístico para a ação ou estratégia, enfatizando o caráter relacional dos trabalhos artísticos, mobilizando deslocamentos sensíveis e transformações no mundo com a participação social, a troca, o encontro e o convívio.⁴³

Potências e vulnerabilidades

Com Spinoza⁴⁴ aprendemos que o corpo é potência e uma potência que não se pode determinar: “ninguém determinou até agora o que pode um corpo”. E não se pode determinar porque ela se faz no encontro com outros corpos: “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” e “precisa, para se conservar, de muitos outros corpos”. Embora indeterminada, essa “potência humana é, entretanto, bastante limitada, sendo infinitamente superada pela potência das causas exteriores. Por isso não temos o poder absoluto de adaptar as coisas exteriores ao nosso uso.”⁴⁵

Essa dependência dos outros corpos, esta capacidade de ser afetado, é nomeada por Judith Butler⁴⁶ de vulnerabilidade. A vulnerabilidade é constitutiva do corpo e pode ser pensada como ponto nodal que articula a rede relacional na qual todos vivemos. Não se pode compreender a vulnerabilidade corporal fora dessa rede de relações sociais e materiais: os seres humanos são essas relações, suas vidas dependem dessas relações. Butler propõe, assim, abandonar uma ideia de corpo humano completo, independente, autossuficiente, funcionando bem demais.⁴⁷ Para ela, uma narrativa feminista expõe a dependência rejeitada no coração da ideia masculina de corpo. A corporificação é performativa e relacional, e inclui,

⁴³ Durante a proposta do minicurso, seguindo um processo de sensibilização, o vídeo feito a partir do experimento performático *Vestígios*, de Marta Soares, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07VWH7-M144>, foi projetado aos presentes. Além dele, sugere-se outro material videográfico que pode adensar essa frequência sensível: Marina Abramovic. A artista está presente. s/d. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-live>. Acesso em 17 nov. 2020.

⁴⁴ SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

⁴⁵ SPINOZA, op. cit., pp. 99, 101, 183, 210.

⁴⁶ BUTLER, Judith. Conferência Magna. I Seminário Queer. São Paulo, 2015b.

⁴⁷ Id.

portanto, a dependência do ambiente, das relações sociais, das redes de suporte, através das quais se evidencia que os sujeitos corporificados não estão separados da natureza ou do mundo técnico.

Em consonância a esse pensamento, pode-se propor uma clínica que se ocupe do corpo enquanto rede de afetos, sem buscar combater essa vulnerabilidade – uma vez que se afastar da vulnerabilidade seria afastar-se da capacidade de ser afetado e de responder. Uma clínica desse tipo constitui-se num campo de jogo e experimentação dos encontros com outros corpos (humanos e não humanos) na busca por aumentar a potência de agir e de ser afetado. Uma clínica alegre “como um nicho, uma ecologia relacional”, pautada numa ética de organização dos encontros, “onde o processo formativo pode retomar sua potência, maturando formas, desorganizando o que nos impede de receber o outro e formar a si mesmo, em nós, com a matéria dos afetos”.⁴⁸

Para tanto, deve-se construir lugares nos quais seja possível afirmar a vulnerabilidade que nos é constitutiva, entrar em um estado de experimentação, de exploração do meio, criar formas e configurações a partir da sensibilidade de cada um e de seu processo, sem desmoronar ou cair em expressões mortíferas do desejo. A clínica é aqui um plano de composição, de invenção de formas que compreendem um exercício constante de avaliação daquilo que potencializa e daquilo que enfraquece a vida. Nele está em jogo suscetibilidade, abertura, indignação, ultraje, desejo, resistência.

Um corpo é sempre, em algum grau, dependente de um outro e de redes de apoio. Somente é possível compreender o sentido político de um corpo se considerarmos as relações nas quais ele vive e se sustenta e a maneira como ele é produzido performativamente nessa rede de relações, e em sua duração. A teoria da performatividade, para Butler,⁴⁹ descreve dois movimentos: o processo pelo qual o corpo sofre uma ação normatizadora, e as condições e possibilidades que o corpo tem de agir. Que as normas ajam sobre os corpos implica que eles são suscetíveis a suas ações, vulneráveis a uma certa normatização desde o princípio,

⁴⁸ FAVRE, Regina. “Viver, pensar e trabalhar o corpo como um processo de existencialização contínua”. *Revista Reichiana do Instituto Sedes Sapientiae*, São Paulo, v. 12, n. 13, p. 75-84, 2004, p. 77.

⁴⁹ BUTLER, Judith. “A performatividade de gênero e do político”. Entrevista concedida a Carla Rodrigues. *Revista Cult*, 14 set. 2015a.

expostos à linguagem e à ação do outro antes de qualquer possibilidade de falar ou agir. Mas, na dinâmica da existência, é possível desviar-se dessas normas e instaurar outras formas de vida. A existência ética se constitui através de atos de resistência a esses códigos de conduta, quando se operam estéticas da existência.

Pensar a possibilidade de resistência como agência, como prática de articulação e de ressignificação imanente ao poder de agir, Butler assim propõe, precisamente porque neste domínio o inesperado pode acontecer. A possibilidade da agência, entendida como capacidade de ação, insere-se na própria dinâmica do poder e é condicionada por um mundo que nos antecede, e também pode, em certa medida, alterar essas condições.

Estar submetido à norma implica uma relação afetiva, segundo Judith Butler, no sentido de que se é afetado por algo, e é exatamente por isso que se pode encontrar formas que quebrem padrões mecânicos de repetição – desviando de, redefinindo, às vezes enfaticamente, rompendo as correntes normativas, criando mais espaço para a vida.

Corpos plurais resistem e trabalham e mostram como estão submetidos a ações políticas, econômicas e sociais que dizimam vidas. Mas, ao expor suas precariedades, esses corpos estão resistindo a esses poderes. Eles atuam uma forma de resistência que pressupõe vulnerabilidade. Corpo e vulnerabilidade podem ser, e têm sido parte das práticas de resistência política que se fazem na produção de coletivos e redes que reivindicam o direito ao espaço público, à igualdade, à diferença, à mobilidade.

Sob outras constelações, convergentes a essas, Achile Mbembe, também em uma entrevista, fala de formas contemporâneas de resistência à necropolítica que se organizam a partir da ocupação dos espaços e que tem a ver com a luta dos corpos por se fazer presentes (corporal, física, visivelmente) frente à produção de ausência e de silêncio. As resistências na África do Sul, nos diz ele, passam por uma reabilitação da voz, pela presença dos corpos, pela expressão artística e simbólica. Segundo o autor, em muitos lugares, tanto na África como na América, os novos imaginários de luta buscam principalmente a reabilitação do corpo. São formas de luta que ele chama de *políticas da visceralidade*.

Há um surgimento de pequenas insurreições que tomam uma forma visceral, em resposta à brutalização do sistema nervoso típica do

capitalismo contemporâneo. Uma das formas de violência do capitalismo contemporâneo consiste em brutalizar os nervos. E como resposta, emergem novas formas de resistência ligadas à reabilitação dos afectos, às emoções, às paixões e que convergem no que chamo de “política da visceralidade”.⁵⁰

Para terminar

A enunciação de que dispõe a própria sensibilidade como o campo de batalha político da contemporaneidade, feita por Franco Berardi,⁵¹ ratifica a proposta desse minicurso, e se engendra numa paisagem de mundo em que a intensificação do ritmo de exploração dos corpos e das vidas põe em colapso a sensibilidade, produzindo esgotamento nervoso e sofrimento psíquico. Por isso, nos diz o autor, “a insurreição que vem será antes de tudo uma revolta dos corpos, num tipo de ação política capaz de tocar a esfera profunda da sensibilidade mesclando arte, ativismo e terapia”.⁵²

Assim, ações coletivas contemporâneas, que se constituem em práticas de resistência, encontram-se em comum na mobilização do corpo e na afirmação da vulnerabilidade. O acionamento da vulnerabilidade é parte das práticas de resistência política, que hoje passam inquestionavelmente pelo corpo. Como diz Butler, “às vezes sob certas condições, continuar a existir, se mover, respirar, já é uma forma de resistência”.⁵³

No conto “A primeira dor”, Kafka constrói uma imagem que marca sensivelmente a vulnerabilidade do corpo vivo, suas angústias e incertezas, diante de tempos sombrios, desejantes daquilo que perturba os perfeccionismos e traz luz às continuidades possíveis do viver.

⁵⁰ MBEMBE, Achile. “Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral”. Entrevista concedida a Amador Fernández-Savater, Pablo Lapuente Tiana e Amarela Varela. In: *Rebellion*, 31 out. 2016. Disponível em: <https://rebellion.org/cuando-el-poder-brutaliza-el-cuerpo-la-resistencia-asume-una-forma-visceral/> Acesso em 18 abr. 2020.

⁵¹ BERARDI, Franco. *A sensibilidade é hoje o campo de batalha político*. Boca do Mangue, 2011.

⁵² Id.

⁵³ BUTLER, Judith. Conferência Magna. I Seminário Queer. São Paulo, 2015b.

(...) De repente o artista do trapézio começou a chorar. Profundamente assustado, o empresário deu um salto e perguntou o que havia acontecido; por não receber resposta, subiu no assento, acariciou-o e apertou o rosto dele contra o seu, de tal modo que as lágrimas do trapezista lhe escorreram sobre a pele. Mas só depois de muitas perguntas e palavras de carinho o artista do trapézio disse soluçando: “Só com esta barra na mão, como é que posso viver?”. Agora era mais fácil para o empresário consolar o artista; prometeu telegrafar da primeira estação para o lugar da apresentação seguinte, pedindo o segundo trapézio; censurou-se por ter deixado o trapezista trabalhar tanto tempo com apenas um trapézio, agradeceu-lhe e elogiou-o muito por ter afinal chamado a sua atenção para o erro. Foi assim que o empresário pôde aos poucos acalmar o artista e voltar ao seu canto. Mas ele mesmo não estava tranquilo e com grave preocupação examinava secretamente o trapezista por cima do livro. Se pensamentos como esse comessem a atormentá-lo, poderiam cessar por completo? Não continuariam aumentando sempre? Não ameaçariam sua existência? E de fato o empresário acreditou ver, no sono aparentemente calmo em que o choro tinha terminado, como as primeiras rugas começavam a se desenhar na lisa testa de criança do artista do trapézio.⁵⁴

⁵⁴ KAFKA, Franz. “A primeira dor”. In: *Um artista da fome / A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 12.

Referências bibliográficas

- GEC – USP, Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP. IV Seminário de estética e crítica de arte – políticas de recepção [material de divulgação]. São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, 2019. Disponível em: <https://ivseminarioestetic.wixsite.com/seminario>. Acesso em: 05 mar. 2020.
- ABRAMOVIC, Marina. *A artista está presente*. s/d. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-live> Acesso em: 2 set. 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Homo sacer I: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- BERARDI, Franco. *A sensibilidade é hoje o campo de batalha político*. Disponível em: <https://bocadomangue.wordpress.com/2011/01/30%E2%80%99Ca-sensibilidade-e-hoje-o-campo-de-batalha-politico%E2%80%99D>. Acesso em: 10 abril. 2020.
- BEUYS, Joseph. *Bomba de mel*. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=acHt6zx074Y>. Acesso em: 2 set. 2019
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUTLER, Judith. “A performatividade de gênero e do político”. Entrevista concedida a Carla Rodrigues. Revista Cult, 14 set. 2015a.
- _____. Conferência Magna. I Seminário Queer. São Paulo, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IkLS0xMo-ZM>. Acesso em: 15 maio 2017.
- CASTRO, Eliane Dias de. “Caderno de notas”. In: *Corporificando a experiência*. Grupo de Estudos e Pesquisa do Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, arquivo pessoal, 2013.

- DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____.; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FAVRE, Regina. “O corpo hoje e sempre”. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, 2016. In: *O corpo hoje*. SESC/SP. *Revistas on-line*. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10510_0+CORPO+HOJE Acesso em: 28 ago. 2019.
- _____. “Trabalhando pela biodiversidade subjetiva”. In: *Cadernos de subjetividade*, PUC-SP, p. 108-23, 2010.
- _____. “Viver, pensar e trabalhar o corpo como um processo de existencialização contínua”. In: *Revista Reichiana do Instituto Sedes Sapientiae*, São Paulo, v. 12, n. 13, p. 75-84, 2004.
- _____. “Apresentação”. 1993. In: KELEMAN, Stanley. *Realidade somática: experiência corporal e verdade emocional*. São Paulo: Summus, 1994.
- _____. *Exercitando a bomba pulsátil*. Laboratório do Processo Formativo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2014/05/exercitando-a-bomba-pulsatil/>. Acesso em: 28 ago. 2019.
- KAFKA, Franz. “A primeira dor”. In: _____. In: *Um artista da fome/A construção*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 9-12.
- KASTRUP, Virgínia. “Autopoiese e subjetividade – sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari”. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, v.7, n.1, 1995.
- KELEMAN, Stanley. “Anatomia Emocional”. São Paulo, Summus, 1992. Apud LIBERMAN, Flávia. “O corpo como pulso”. In: *Revista interface. Comunicação, saúde, educação*, v. 14, n. 33, pág. 449-460, abr.-jun., 2010.
- _____. *Realidade somática: experiência corporal e verdade emocional*. São Paulo, Summus, 1994.
- LIBERMAN, Flávia. “O corpo como pulso”. *Revista Interface. Comunicação, saúde, educação*, v. 14, n. 33, pág. 449-60, abr.-jun., 2010.
- MBEMBE, Achile. “Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral”. Entrevista concedida a Amador Fernández-Savater, Pa-

- blo Lapuente Tiana e Amarela Varela. In: *Rebellion*, 31 out. 2016. Disponível em: <https://rebellion.org/cuando-el-poder-brutaliza-el-cuerpo-la-resistencia-asume-una-forma-visceral>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- SIMONDON, Gilbert. “A gênese do indivíduo”. Tradução Ivana Medeiros. In: *Cadernos de subjetividade*, n.11, 2003, pp.97-118.
- SOARES, Marta. *Vestígios*. s/d. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=07WVH7-M144. Acesso em: 3 set. 2019.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- VARELLA, Francisco; MATURANA, Humberto. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- VOLZ, Jochen. *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo, Pinacoteca, Catálogo, 2019, pp. 9-21.
- WEDEMEYER, Arnd. “Bombeando o mel – Joseph Beuys na Documenta 6”. In: *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo, Pinacoteca, Catálogo, 2019, pp. 23-39.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.



RESUMO: Retomamos o processo criativo e conceitual proposto para o minicurso *Corpo e duração*, realizado no IV Seminário de estética e crítica da arte: políticas da recepção, ocorrido em setembro de 2019, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São apresentados os eixos disparadores e mobilizadores da conexão corpo e duração, vinculados aos movimentos e à persistência do vivo, em sua relação com a cultura, os afetos e os modos

ABSTRACT: We resume the creative and conceptual processes proposed at the short-course *Body and duration*, held at the IV Seminar on Aesthetics and Art Criticism: reception policies, which took place in September 2019, at the School of Philosophy, Literature and Human Science of USP. The triggering and mobilizing axes of the body and duration connection are presented, linked to the movements and the persistence of living, in their relationship

de existir. O acontecimento agenciou temporalidades distintas: uma corporal, com suas mobilizações e variações estéticas e clínicas, entretecida ao trabalho conceitual, instaurando aberturas críticas. Considerou-se a experiência clínica, a partir da terapia ocupacional, que situa a proposta oferecida num território de efetuação do pensamento filosófico, manejo de conceitos e orientação às circunstâncias exigidas no trato direto com a vida das pessoas atendidas nesse campo. Trabalhou-se performativamente, destacando que a constituição de algo (do corpo, da subjetividade, do gênero) se dá por atos, gestos, experiências e jogos de linguagem, – em diálogo com experimentos artísticos dos anos 60, e prosseguindo nas performances e práticas artísticas contemporâneas que entretecem questionamentos estéticos, sociais e políticos. Essas práticas, ligadas às formulações e reflexões filosóficas pós-estruturalistas e contemporâneas e às inserções no campo clínico, problematizam a produção do conhecimento coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; arte e clínica; performatividade; filosofia pós-estruturalista.

with culture, affections and ways of existence. The event articulated two distinct temporalities: a corporal one, with its mobilizations and aesthetic-clinical variations, interwoven with the conceptual work, generating critical openings. Clinical experience was considered, based on occupational therapy, which places the proposal on a territory that promotes philosophical thinking and concepts management while considering the life circumstances of the people treated on this field. Performativity was considered while highlighting that the constitution of something (of the body, subjectivity, gender) occurs through acts, gestures, experiences and language, – in dialogue with artistic experiments from the 60's and continuing in contemporary performances and artistic practices that interweave aesthetic, social and political questions. These practices and reflections, linked to poststructuralist and contemporary philosophical formulations inserted in the clinical field, problematize the production of collective knowledge.

KEYWORDS: body; art and clinic; performativity; poststructuralist philosophy.

Dançando contra o organismo: o *butôh* de Hijikata Tatsumi¹

CÍNTIA VIEIRA DA SILVA

PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFOP

Ankoku butôh nasce da constatação de uma grave crise. É uma forma de regressão para dentro das sombras, uma recusa da luz. E mais importante ainda, *ankoku butôh*, sempre diz “não”: prefere formas negativas, e seus dançarinos confrontam seus corpos com o medo de testemunhar a desintegração do corpo. HIJIKATA, citado por BARBER.²

Minha pesquisa em torno da dança começou pelo trabalho de Merce Cunningham (1919-2006), por ser um marco na pesquisa das possibilidades expressivas do corpo por si mesmo, independentemente de qualquer função narrativa ou representativa de modo geral. Nas coreografias de Cunningham, os gestos e movimentos valem por si, não por representarem sentimentos ou por constituírem peças de uma estória. Gostaria de voltar a atenção aqui para um dançarino e

¹Agradeço a Ramon Mazzini, que, atualmente, desenvolve sua pesquisa de mestrado tendo a mim como sua orientadora. Suas observações sagazes expostas de maneira delicada contribuiram imensamente para a finalização deste artigo.

² HIJIKATA Apud BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres, Creation Books, 2006, pp. 93-94.

coreógrafo um pouco posterior a Cunningham e cujo trabalho tem também um papel fundador no campo da dança e das artes do corpo em geral: Tatsumi Hijikata (nascido 9 anos depois de Cunningham). Hijikata, nome artístico de Kunio Motofuji (1928-1986), foi o criador do *ankoku butôh*, ou dança da escuridão, mais tarde conhecido apenas como *butôh*, um estilo em dança reivindicado como fonte de inspiração de inúmeros trabalhos em dança e teatro até os dias de hoje.

Assim como no trabalho de Cunningham, a dança de Hijikata se constrói em ruptura com relação aos códigos da dança, neste caso, tanto ocidental quanto oriental. Apesar de romper com a tradição japonesa, o *butôh* de Hijikata se nutre desta mesma tradição em vários aspectos. A relação do *butôh* com a tradição passa menos por uma incorporação de gestos de dança ou teatro tradicionais japoneses do que por sua relação com a cultura tradicional em sentido mais amplo. Hijikata retorna periodicamente a sua terra natal, no norte do Japão, em busca de inspiração. Máscaras do teatro *nô*, sobretudo as *benshimi* ou *o-benshimi*, usadas para figurar divindades ou demônios, estão na base da maquiagem que se tornou típica do *butôh*.

A relação com a tradição vai se intensificando na obra final de Hijikata, composta por performances reunidas sob o título de *O espelho da grande dança sacrificial* e pela série que dirige, chamada *Tohoku kabuki* (kabuki de Tohoku, região nordeste do Japão, terra natal de Hijikata). Mas não se trata meramente de um retorno à origem, mas a exploração de elementos de uma memória corporal para a construção de uma corporeidade nova. Por um lado, segundo Kuniichi Uno, Hijikata

acentuou visivelmente todas as formas ancestrais do corpo japonês (as costas curvadas, os membros arqueados, a postura torcida, todas as dobras e nós sobre o corpo e seus gestos). Ele ficou mais e mais obcecado pelas lembranças das doenças, dos loucos, dos cegos que lhe haviam impressionado desde a infância,³

³UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo, n-1 edições, 2014, 2ª edição, p. 47.

retomando seus gestos, assim como os de sua mãe e de suas irmãs. Contudo, a incorporação desses gestos não é mera imitação, mas produção de uma nova corporeidade a partir do corpo dado.

Para Uno, o livro final de Hijikata, *A dançarina doente (Yameru Maihime)*, registra os devires que atravessam o corpo dançante do criador do *butôh*, numa experimentação com a linguagem que faz dele “um livro de dança em devir”.⁴ O estudioso do *butôh* Édén Peretta afirma que, para Hijikata, “o corpo era uma metáfora das palavras e as palavras eram uma metáfora do corpo”,⁵ salientando o intercâmbio entre dança e escrita na criação artística de Hijikata. A conexão entre dança e escrita se fazia não apenas na medida em que Hijikata escrevia e publicava textos, como também enquanto registrava elementos imagéticos que compunham suas coreografias e o processo de composição das mesmas. Esse conjunto de anotações ficou conhecido como *butôh-fu* e permaneceu inédito, podendo apenas ser acessado nos arquivos de Hijikata. Nessas anotações, percebe-se o quanto a pintura, mas também a literatura, sobretudo a francesa, e a filosofia (Sartre e Marcuse, mas também Sade), eram apropriadas pela dança de Hijikata.

Para Kuniichi Uno,

desde o começo, a dança de Hijikata colocou em questão o movimento da dança em si, mas não só; de uma só vez, ele colocava tudo em questão: a vida, a sociedade, o espírito, o corpo, a sexualidade e também a dança, mas, a despeito de tudo, ele precisava de uma forma de dança para lançar suas questões.⁶

O pensamento em arte de Hijikata não se restringia à dança, mas passava necessariamente por ela. Talvez por possibilitar a criação de uma corporeidade liberada de fins ou funções. Para Hijikata, a dança era “o uso da carne sem objetivo”, contraposto tanto à “natureza primitiva” quanto à “sociedade produtiva”.⁷

⁴ Ibid., p. 48.

⁵ PERETTA, Édén. “L’anticorpo di Hijikata Tatsumi”. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studio, scrittura, visioni*, n.3, pp. 125-168, 2012, p. 134.

⁶ UNO, op. cit., p. 43.

⁷ HIJIKATA citado por UNO, op. cit., p. 44.

Essa dança e esse corpo combativos requeriam pesquisa e invenção, não se acomodando às formas de expressão disponíveis, embora pudessem dialogar com elas. Como afirma Kuniichi Uno, para Hijikata,

a dança não existia por antecipação, nem as danças ocidentais, nem as danças tradicionais do Japão constituíam dados imediatos. Não existia uma disciplina previamente ou uma aquisição sobre a qual se apoiar. A dança estava por ser descoberta, por ser encontrada, talvez reencontrada ou reinventada, mas, no final, ele estava sempre nas bordas das formas disciplinares de dança. Como a dança era apenas um meio de investigação para qualquer coisa de mais essencial, ele podia ficar sem dançar durante muito tempo se tivesse algo mais importante.⁸

A ruptura operada pelo *butôh* pode ser aproximada à transformação que ocorre no cinema posterior à Segunda Guerra, na medida em que nas duas expressões artísticas a crise da narrativa (ou ao menos da narrativa linear) deixa-se analisar como o caso do paradigma da ação. É o que faz Kuniichi Uno, com base nas análises propostas por Deleuze em *Imagem-tempo*.⁹ O ponto de partida dessas análises era a ruptura com o que Deleuze chama de esquema sensório-motor, a saber, um funcionamento do corpo em que suas ações motoras são engendradas a partir da recepção de estímulos sensoriais numa dada situação. A ação empreendida gera uma nova situação que pode deflagrar outra ação, de modo que as situações e ações vão se encadeando e produzindo uma linha narrativa. Essa cadeia ou a possibilidade mesma de tal encadeamento é arruinada com a falência do esquema sensório-motor, ou seja, com a ampliação do intervalo entre estímulo e resposta a um ponto tal que não se possa mais considerar um dado movimento como resposta a determinado estímulo. Nas palavras de Uno:

o corpo que dança recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação. Esse corpo

⁸ UNO, op. cit., pp. 43-44.

⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

se constrói a despeito da ação, de acordo com uma outra unidade, distinta daquela que se submete à exigência de uma ação sensório-motora, coerente com todos os fluxos e as vibrações que atravessam o corpo.¹⁰

A aproximação entre *butôh* e o cinema do pós-guerra passa não apenas pela recusa do modelo da ação, mas também pela modalidade corporal a que os dois dão ensejo. A produção dessa corporeidade é contemporânea de um movimento de emancipação do tempo em relação ao movimento e ao espaço, ou de radicalização dessa emancipação, que atravessa o pensamento em distintas modalidades: várias artes, ciências e filosofias. Deleuze dedica um dos volumes dos dois que escreve sobre cinema para caracterizar a produção de imagens que dão acesso direto ao tempo, nomeadas por ele como imagens-tempo. O novo modo de acessar o tempo é acompanhado do surgimento de uma nova corporeidade. Nas palavras de Deleuze:

se o cinema não nos dá a presença do corpo e não nos pode dar, talvez seja porque também se propõe a outro objetivo: estende sobre nós uma “noite experimental” ou um espaço em branco, opera com “grãos dançantes” e “poeira luminosa”, afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um “corpo desconhecido”, que temos atrás da cabeça, como um impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se esconde à vista.¹¹

A expressão “um impensado no pensamento” remete à proposta de um pensamento diferencial, contraposto ao que Deleuze classifica como pensamento da representação, desenvolvida em *Diferença e repetição*.¹² Nesse livro de 1968, Deleuze sustenta que o pensamento do novo, daquilo que é efetivamente novo, ocorre quando algo toma de assalto as faculdades, perturbando seu funcionamento costumeiro. Cada faculdade é, então, impulsionada para além de seus

¹⁰ Op. cit., p. 46.

¹¹ DELEUZE, *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, p. 241.

¹² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz & Terra, 2018.

limites, e o funcionamento conjunto das faculdades previamente existente entra em colapso, devendo ser engendrado a cada ocorrência do antes insensível e impensado que surge para ser sentido e pensado por elas. Aquilo que se constitui como objeto de cada faculdade nesse uso que Deleuze chama de diferencial ou disjuntivo, o uso envolvido pelo pensamento efetivamente novo, é inapreensível do ponto de vista do uso em pauta no pensamento da representação. A sensibilidade, no pensamento do novo, opera de modo a sentir o que seria insensível na perspectiva da representação. A imaginação torna-se capaz de imaginar o inimaginável segundo o uso concordante, previamente dado, das faculdades. O pensamento, de modo geral, dedica-se a pensar o que seria impensável nos moldes representativos. Assim, o inapreensível na perspectiva da representação é precisamente o que mais importa apreender na perspectiva diferencial, pois é o que pode levar as faculdades para além do já visto, imaginado, conhecido. Por isso, o novo corpo descortinado pelo cinema da imagem-tempo, corpo que constitui o impensado no pensamento, pode ser tomado como aquilo que mais importa ser pensado.

Esse corpo que deve ser urgentemente pensado e engendrado no pensamento diferencial (como faz o pensamento cinematográfico da imagem-tempo) atinge uma vitalidade superior à vida ou sobrevivência do organismo. Com o acirramento da disjunção entre som e imagem, ou entre imagem ótica e sonora, como às vezes prefere Deleuze, “a imagem-movimento revela a imagem-tempo e conduz a uma nova dimensão da vida e da vitalidade que incorporam o inorgânico. No fundo, todas essas reflexões sinuosas, cheias de dobras e camadas, servem para redescobrir, no *Cinema* de Deleuze”, afirma Uno, “uma dupla dimensão na qual a imagem se iguala à vida, a imagem não passa de imagem da vida, mas essa vida pode se unir a um cosmos inorgânico que surge nos interstícios das imagens. Esses pensamentos estão sempre em busca da imagem exata e precisa da vida, estendida até a dimensão inorgânica, o corpo sem órgãos”.¹³

Voltando à ruptura do esquema sensorio-motor, a aniquilação da unidade tranquila entre o sensorial e o motor se faz paralelamente à ruptura da harmonia prévia entre as palavras e a dimensão da significação, ou o aspecto representativo da linguagem. A ruptura com a significação, no entanto, faz-se em proveito de

¹³ UNO, op. cit., p. 127.

uma expressividade não narrativa, não orgânica, fragmentada, em que o sentido e o não-sentido paradoxalmente se entrecem. Nas palavras de Uno:

O corpo pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências. Mas a realidade dada através do corpo rompe com a significação. O corpo é essa ruptura inqualificável. Ele é esse estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui.¹⁴

A expressão empregada acima, “não orgânica”, foi escolhida para frisar a aproximação dessa corporeidade dançante que enfrenta os limites da expressão com o conceito que Deleuze cria a partir da expressão cunhada por Artaud: corpo sem órgãos. Mas também porque a metáfora do organismo teve seu uso consagrado para definir a unidade harmoniosa de uma obra de arte, remetendo à sua vitalidade – seu vigor, sua intensidade, seu frescor – mas também à impressão de vínculo necessário entre suas partes, além da confluência funcional entre elas. É dito orgânico um indivíduo cujas partes operam conjuntamente visando à consecução de um fim comum. Compreender a corporeidade produzida no *butôh*, como faz Kuniichi Uno, com ajuda da noção de corpo sem órgãos, parece-me acertado primeiramente pela contraposição a uma corporeidade finalizada. Como vimos, Hijikata ressalta o papel da ausência de objetivo no que caracteriza a corporeidade própria da dança.

Entretanto, o corpo do *butôh* pode ser descrito nos termos que definem a noção de corpo sem órgãos não apenas por se liberar do cumprimento de funções. Outro aspecto do corpo sem órgãos presente no *butôh* é seu caráter experimental, o fato de ser um corpo que precisa ser produzido por meio da experimentação, um corpo que não está dado. Hijikata escreve: “As danças do mundo começam por se colocar de pé. Mas eu começo pelo fato de não conseguir me colocar de pé”.¹⁵ Esse corpo precário, vacilante, trêmulo e recurvado dá a ver as forças que

¹⁴ Ibid., p. 51.

¹⁵ HIJIKATA citado em UNO, op. cit., p. 55.

atuam sobre ele e os diversos modos pelos quais é por elas afetado, o que é mais um componente da noção de corpo sem órgãos, corpo definido, à maneira de Espinosa, como capacidade de afetar e ser afetado e como superfície de circulação de intensidades – que eu definiria brevemente aqui como as unidades mínimas do sensível e, portanto, do que pode ser registrado, no que concerne ao âmbito material, pela percepção.

A experimentação, no *butôh*, passava pela desarticulação, pela tentativa de desfazer articulações de movimento habituais, características do corpo social. Nas palavras de Éden Peretta:

A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano tem um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata porque era através da sua indução que dava a seus dançarinos a experimentação de diversos possíveis estados do corpo de carne. Confrontando-se com a crua fisicalidade do corpo, o *butôhka* [dançarino de *butôh*] podia experimentar os interstícios do próprio *ankoku*, os estratos profundos da memória que compõem o peso e a obscuridade de sua matéria. Explorar e desdobrar esse *ankoku* tornava-se o epicentro de sua investigação, permitindo-lhe ampliar seu corpo acerca de novas experiências.¹⁶

Contudo, o antifuncionalismo do corpo sem órgãos, e do corpo do *butôh*, o fato de que é produzido por meio da subtração aos usos não apenas corriqueiros, mas próprios ao organismo, coloca-o em face de um limite potencialmente mortal. A fala, por exemplo, e mais ainda o canto, envolvem a apropriação de partes da fisiologia humana ordinariamente utilizadas para a respiração e alimentação para a produção de efeitos que nada têm a ver com tais fins. Desde que o corpo cantante faça intervalos para respirar e comer, a sobrevivência do organismo estará assegurada, mas não há garantia alguma de que esse corpo não seja inteiramente tomado pelo processo expressivo que se produz por meio dele e que o extrapola.

Se o corpo sem órgãos é atravessado pela extrema vitalidade do desejo que impulsiona sua produção e das intensidades que nele circulam e que ele produz,

¹⁶ PERETTA, op. cit., p. 160.

por outro lado, guarda uma tenebrosa relação com a morte, pois sua tendência a fugir do organismo como corpo finalizado, se empreendida de modo radical, pode levar à extinção da vida mesma em favor da qual o corpo sem órgãos procurava atuar como libertador. Essa corporeidade constituída no esforço para levar o corpo a explorar territórios desconhecidos (ou criar novos), para fazê-lo ultrapassar os limites dados pelo cumprimento de funções fisiológicas ou sociais – para além dos corpos dóceis, produtivos e disciplinados – em proveito de mais vida, produzida nas novas possibilidades afetivas e expressivas, pode terminar na morte do organismo, na extinção do suporte físico de toda a experimentação. Os termos com que Hijikata define sua dança – “o cadáver que se coloca de pé, arriscando a vida” –¹⁷ evocam a relação dessa corporeidade com a morte. Parece-me que o corpo em estado de *butôh* é dito cadáver por se contrapor ao organismo. Talvez também para ressaltar que é um corpo esvaziado de alma, um corpo que não é comandado por um princípio ou entidade incorporeal.

Há ainda outro aspecto que aproxima o corpo do *butôh* da noção de corpo sem órgãos. Hijikata pergunta: “o que aconteceria se descêssemos no corpo, colocando uma escada até sua profundidade?”¹⁸ Em *Lógica do sentido*, primeiro texto de Deleuze¹⁹ em que aparece a expressão “corpo sem órgãos”, esta remete a uma dimensão em que os corpos não têm limites ou contornos precisamente definidos, a um caos povoado por um excesso de determinações que, por seu caráter excessivo mesmo, não se configuram em indivíduos ou corpos bem delimitados. Deleuze nomeia essa dimensão como profundidade, descrevendo-a como lugar em que os corpos se absorvem uns aos outros ou se entredevoram. Essa formulação surge em meio à elaboração de uma gênese da linguagem e, posteriormente, do sentido, a partir dos corpos. Deleuze se vale da teoria de Melanie Klein para criar uma maneira de compreender a produção do sentido a partir de uma vida psíquica, baseada em e originada de afetos corporais. O sentido, assim como a linguagem, dependeria de uma superfície incorporeal engendradora na vida dos corpos. Mas essa superfície não está assegurada uma vez que é produzida, sendo uma conquista precária, ameaçada pela profundidade de corpos indiferenciados que subsiste.

¹⁷ HIJIKATA, apud UNO, op. cit., p. 55.

¹⁸ Ibid., p. 56.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

O pensamento de Artaud, criador da expressão “corpo sem órgãos”, busca manter algo da força dessa profundidade de corpos que podem se devorar, o que envolve o risco de nela se afundar. Pode-se descrever a temporada de Artaud em Rodez, suas crises psíquicas, como episódios de naufrágio nessa tentativa. Contudo, se não temos acesso aos experimentos artaudianos em torno do teatro da crueldade, Artaud deixou um volume massivo de textos. Uno fala da relação com a linguagem presente nesses textos nos seguintes termos:

A linguagem é o corpo do pensamento, mas, em relação ao corpo orgânico, ela pertence ao incorpóreo. Para Artaud, ela está, portanto, sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo. Sua escrita poética constitui uma operação difícil sobre esse limiar, no qual o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco.²⁰

De maneira semelhante, a experimentação corporal de Hijikata tem paralelo, ou, na fase final de sua vida, é substituída por uma experimentação com a linguagem. O mergulho na experimentação desse corpo desorganizado na dança, no entanto, depara-se com o limite dado pelo risco de dissolução total do organismo. Uno supõe que o abandono progressivo da dança em proveito da escrita por parte de Hijikata tem a ver com a maior amplitude de experimentação facultada pela escrita: “na sua escrita, ele podia ser mais livre do que na dança, uma vez que podia deformar e distorcer as palavras, fragilizando sempre seus limites. Não se pode arriscar o corpo da mesma maneira”.²¹ A leitura da correspondência entre Artaud e Jacques Rivière, contudo, mostra que a latitude usufruída por Hijikata na experimentação da escrita está longe de ser garantida a todos, e pode levar ao enfrentamento dos limites da afasia e da loucura.

Mantendo-se aquém do limite mortal ou daquele de um enlouquecimento que viesse impedir o processo de pensar, de criar, Hijikata deseja subverter a ordem social e a padronização que ela impõe, daí sua atração por aquilo que é considerado marginal em relação a esse padrão. Segundo Éden Peretta, com o propósito

²⁰ UNO, op. cit., p. 35.

²¹ Ibid., p. 58.

de realizar seu “projeto estético-artístico”, permeado por um posicionamento “político e ideológico”, Hijikata “colocou em ação um processo de subversão do *shintai* (“corpo cultural”) através de uma exploração profunda das diferentes qualidades da matéria que definem o *nikutai* (‘corpo de carne’). Para tanto,

instaurava um processo de investigação de identidade polimórfico, no qual os indivíduos envolvidos procuravam esvaziar-se dos próprios automatismos cotidianos para poder se reconstruir, de um certo ponto em diante, através de contínuas metamorfoses.²²

A produção desse corpo em constante metamorfose constitui um “*ethos* do devir”, segundo a expressão de Fraleigh e Namura. A instabilidade e a precariedade das formas configuram uma espécie de método paradoxal do *butôh*, um método tomado como percurso, mas não como protocolo a ser seguido. Na descrição de Peretta,

o *ankoku butôh* de Hijikata apresenta como matriz metodológica a necessidade de destruir e deformar o equilíbrio do corpo, torturando-o e forçando-o para submetê-lo a transformações desfigurantes. Concretizava-se, assim, seu desejo de demolição do organismo social – ou da sociedade – através da ruptura das estruturas de seu microcosmo simbólico, seu organismo individual, ou seja, o corpo humano.²³

Por meio da quebra dos automatismos constituintes do corpo social, da descoberta de movimentos e gestos que emergem da materialidade da carne, independente da intervenção racional, inúmeras possibilidades corporais vêm a surgir, e essa criação mesma é a contribuição política e subversiva almejada por Hijikata. Numa imagem simples, Hijikata resume o combate a uma racionalidade que anseia dominar o corpo para adestrá-lo e torná-lo eficaz: “Pernas retas são engendradas por um mundo dominado pela razão. Pernas arqueadas nascem de um mundo que não pode ser expresso em palavras”.²⁴

²² PERETTA, op. cit, p. 127.

²³ Ibid, p. 157.

²⁴ VIALA & MASSON-SEKINE. *Butoh. Shades of Darkness*. Tóquio, Shufunotomo, 1988,

Referências bibliográficas

- BARBER, Stephen. *Hijikata: revolt of the body*. Londres: Creation Books, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- PERETTA, Édén. “L’anticorpo di Hijikata Tatsumi”. In: *Danza e ricerca. Laboratorio di studio, scrittura, visioni*, Bolonha, n. 3, pp. 125-168, 2012.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- VIALA, Jean & MASSON-SEKINE, Nourit. *Butoh. Shades of darkness*. Tóquio: Shufunotomo, 1988.



RESUMO: O presente artigo arqueia-se sobre o *corpus* criador do *ankoku butôh*, ou *dança da escuridão*. A dança *butôh* de Hijikata Tatsumi arranca, com a tensão de seus movimentos, a finalidade dos corpos que a encarnam. Como cadáver arriscado, nas experimentações mais exaustivas, transmuta-se em escrita para o contínuo engendramento de corporeidades. Tal processo será aqui trazido à luz com o auxílio, sobretudo, do “corpo sem órgãos”, conceito trazido à baila por Antonin Artaud e Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: dança; corpo; corpo sem órgãos; *butôh*; Hijikata Tatsumi.

ABSTRACT: This article addresses the *ankoku butôh* creative *corpus*, or the *dance of darkness*. Hijikata Tatsumi’s *butôh*, with the tension of its movements, pulls off the purpose out of the bodies which incarnate the dance. As a cadaver risking its life, in the most exhausting experimentations, it transmutes itself into writing for the sake of the continuous engendering of corporealities. Such a process will be brought to light here with the assistance, above all, of the “body without organs” – a concept brought up by Antonin Artaud and Gilles Deleuze.

KEYWORDS: dance; body; body without organs; *butôh*; Hijikata Tatsumi.

A poética da história: Letícia Pumar e a produção artística como pesquisa

PEDRO HUSSAK

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFRJ

Recortar é um ato tipicamente infantil. Trata-se de um gesto que contém sempre uma inquietação. Quem corta, corta porque incomoda-se com o que está constituído, formado, totalizado em uma unidade supostamente harmônica. Cortar significa rejeitar o “feito”, o “dado” para recolocar ali um horizonte de possibilidade: “um” deve tornar-se “dois”, ou mais.... Os fragmentos cortados podem sempre ser recombinados a partir de diversas montagens e remontagens. Por isso, cortar significa, no seu sentido mais profundo, uma *experiência*, ou seja, o conhecimento (*entia*) de algo fora (*ex*) do limite (*peri*). Nesse sentido, experimentar-cortar consiste em percorrer caminhos ainda não trilhados, viajar por novos países e paisagens.

Movido por inquietações, o trabalho da artista Letícia Pumar é atravessado pelo gesto de cortar. Ela recorta livros, fotografias, telas de pintura, em um movimento violento de separação, mas que busca sempre uma recomposição que, ao contrário do que é comumente associado como o que se segue ao ato de “cortar”, não vem do ato de “colar” o que fora cortado. Letícia não “cola”, mas “costura” o que foi inicialmente separado. Assim, se há um novo gesto no sentido de restaurar uma unidade cindida, trata-se de uma unidade fragilmente constituída a partir da costura dos elementos antes separados de modo que o todo

inicial nunca é refeito na sua completude, mas reconstituído fragilmente em uma amarração. Essa costura faz-se por fitas que perpassam os cortes, como a sutura de uma ferida que permanece como uma cicatriz.

Mas o que leva Letícia a cortar? Ela mesma responde: “o desejo corta e borda”. O desejo, assim ensina a psicanálise, é motor da vida, o que leva o sujeito a realizar e realizar-se. Cortando e bordando, ele desestabiliza o que está estabelecido e propõe uma vida mais rica em possibilidades.

Foi o desejo que levou a jovem pesquisadora em história das ciências, que na época fazia estágio “sanduíche” de seu doutorado na Fundação Oswaldo Cruz, a questionar os métodos e procedimentos da historiografia. Tal questionamento nasceu do encontro com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, graças à exposição *Nouvelles histoires de fantômes*, com curadoria de Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger, no Palais de Tokio, em Paris, em 2014. Ao tomar a história da arte como história da imagem, Warburg propunha novas formas e procedimentos de abordar os métodos de pesquisa. Um conjunto de painéis nos quais ele operava, a partir de temas recorrentes da história da arte, uma montagem de fotografias, por meio da qual ele relacionava expressões culturais de diferentes contextos espaço-temporais. A montagem desses painéis também era a ocasião para que ele desse suas aulas, verdadeiras performances que visavam ao esclarecimento das temáticas.¹ Nessas aulas, Warburg modificava a posição das imagens, propondo novas formas de relação entre elas, o que proporcionava novos questionamentos e abordagens, colocando o conhecimento em movimento. Tomado a história da arte e da cultura *ao mesmo tempo* artística e cientificamente, Warburg trabalha em uma zona não determinada entre ambas esferas, a fim de mostrar em que medida o processo artístico poderia colaborar, para enriquecer os procedimentos científicos.

O encontro com o *Atlas* foi o motivo para uma transformação na historiadora duplamente envolvida pelas questões do método científico: por um lado, como

¹ Na palestra *Retórica visual: A história comparada da arte de Aby Warburg entre experimentação científica e artística (Visuelle Rhetorik Aby Warburgs vergleichende Kunstgeschichte zwischen wissenschaftlichem Atlas und künstlerischem Experiment)*, proferida no MAC-Niterói, dia 3 de junho de 2013, o professor de história da arte da Universidade de Hamburgo e diretor da Casa Warburg, Uwe Fleckner, tratou desse tema a propósito das aulas de Aby Warburg, a partir dos painéis que compõem o *Atlas*.

pesquisadora, ela estava imbuída dos procedimentos da pesquisa historiográfica, particularmente nos procedimentos para lidar com fontes primárias; por outro, na própria relação com o objeto que ela estuda, nomeadamente a história da ciência no Brasil. A questão que lhe acomete é pensar em que medida os procedimentos estéticos podem justamente operar no seu trabalho como historiadora.

Portanto, a novidade no seu percurso não está propriamente no fato de promover uma aproximação entre arte e ciência, pois no amplo universo da arte contemporânea, encontramos diversas obras que propõem essa relação. A esse respeito, muitas obras e procedimentos artísticos poderiam ser citados: formas de classificação que escapam às regras científicas ou então obras que propõem cartografias poéticas, mapas que podem ser produzidos através de uma relação com o espaço não-geometrizante, mas afetivo-simbólica. Letícia, por sua vez, apresenta uma pretensão que ultrapassa a mera reconfiguração de procedimentos científicos pela arte na medida em que almeja contribuir não apenas para esse campo, como também para o da ciência. Em outras palavras, ela não deixou de ser historiadora para tornar-se artista, mas optou por trabalhar a pesquisa em história *como* artista.

Disso nasce uma reflexão sobre o próprio trabalho em arquivo que, como bem assevera Jacques Derrida, consiste basicamente em uma relação de poder: as formas de classificação implicam na construção de hierarquias que definem ordens de importância, pois quem detém o poder do arquivo, detém igualmente o poder de *mostrar* e o de *esconder*.² Nessa linha de raciocínio, uma política do arquivo deveria operar nessa tensão entre o oculto e o visível para permitir que a memória apareça não como uma totalidade, mas através de vestígios, traços, fragmentos cuja fragilidade revela a força de um acontecimento.

Notadamente, para a artista, trata-se de colocar em jogo o estatuto da imagem na pesquisa historiográfica, pois ela frequentemente é tomada ou como um documento no sentido de registrar algo ou como um elemento que serve para “ilustrar” a pesquisa. Em ambos os casos, toma-se a imagem a partir de sua visualidade;

² “É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo essa memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p. 12.

busca-se na imagem de algo que ela possa mostrar para “enriquecer” a pesquisa. No entanto, laborar a imagem para que ela revele algo sobre a memória requer uma operação paradoxal: a imagem deve revelar algo não pelo o que ela *mostra*, mas ao contrário pelo que ela *não mostra*, ao menos não no que ela não mostra imediatamente. A imagem toca o real, assim argumenta Georges Didi-Huberman, por meio dos vestígios, traços, fragmentos que só podem aparecer na medida em que se trabalha a imagem, por meio de uma montagem.³

Trabalhar a imagem, a partir de arquivos, foi o que ela fez na exposição *Rural em imagens: para além dos clichês*, em 2018, resultado de um trabalho com alunos do curso de graduação de história da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no qual são conjugadas fotos antigas encontradas no arquivo da universidade com fotografias retiradas pelos próprios alunos no *campus* da universidade. Trabalhando sem hierarquia entre o passado e o presente, Letícia e seus alunos produzem imagens, criando faixas intercaladas entre uma foto antiga e uma nova, fazendo uma confusão intencional na percepção da figura-fundo.⁴

No entanto, a produção de Letícia não consiste (apenas) em associar imagens. O fato de que se trata de uma historiadora trabalhando artisticamente o arquivo não deve enganar sobre a base do seu processo artístico, nomeadamente a pintura. Seguindo as aulas do professor João Magalhães, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, a partir de 2016, ela rapidamente encontra um caminho próprio uma vez que escolhe trabalhar com várias técnicas conjuntamente. Ao associar a pintura a dois outros elementos, a fotografia e o texto, a artista elabora seu trabalho agregando vários elementos à pintura que, assim, não funciona autonomamente, mas em relação a outros elementos. Por isso, não é difícil supor que suas pinceladas entram na lógica da montagem.

Ela trabalha a pintura como um processo de intervenção sobre outros suportes, visando ao tensionamento, por meio de um gesto violento, do seu sentido

³ “O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu”. DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4 p. 204-2019, nov. 2012.

⁴ Sobre a exposição *Rural em imagens: para além dos clichês*, cf. HUSSAK, Pedro; OLIVEIRA, Flávia. *Imagem-clichê, imagem-abertura*, o texto de apresentação da exposição.



Figura 1 – Sem título, 2017. Acrílica, tecido, fotografia e papel sobre tela sem chassi. 1,65 x 1,17 cm.

original. Por isso, em seus primeiros trabalhos, ela pinta sobre jornal usando uma pincelada “expressionista” na qual sobressai-se a tinta preta. Nesse trabalho, já se percebe claramente essa relação supramencionada entre a pintura, a fotografia e o texto, que será uma constante nas suas obras posteriores, particularmente as intervenções sobre livros, como veremos adiante.

Essa relação surge no trabalho *Sem título* de 2017 (Figura 1), em que sobre um tecido, Letícia faz pinceladas em preto e amarelo, pinceladas fortes que são como vetores apontando para vários lados. Também os cortes no tecido são vetores através dos quais perpassam fitas entrelaçando-os. Nessas fitas, é possível ler trechos de letras da cantora *funk* Ludmilla, como a de *Cheguei*, de 2016. Assim, o trabalho perfaz a conexão entre o *texto* e a trama. Dependuradas sobre tela, polaroides da própria pintura, um registro do processo da pintura que é incorporado ao trabalho final.

Sobre o amarelo na parte inferior do tecido, lê-se: “O que conta não é mais

o enunciado do vento, mas o vento”,⁵ uma frase de Georges Bataille⁶ que diz respeito ao problema da comunicação. Crítico do racionalismo, o escritor francês defende que a comunicação real não acontece por meio de enunciados frios, mas sobretudo através de um elemento estético, sensível. A percepção direta do mundo, o contato com a materialidade das coisas do mundo como uma alternativa ao trabalho dos conceitos da ciência e da Razão.

Se, como foi dito, Letícia, em seu trabalho artístico, pretende dar uma contribuição para a pesquisa historiográfica, essa ocorre justamente em trazer à tona o elemento sensível do trabalho historiográfico tão esquecido por pesquisadores impregnados de “métodos” e “procedimentos”. A pesquisa historiográfica faz-se, entre outras coisas, lidando com documentos, portanto com uma materialidade que muitas vezes é esquecida ou tomada como irrelevante, mas cuja importância revela como atua o elemento sensível na produção do conhecimento historiográfico.

No entanto, não apenas por expor a materialidade do trabalho, como também por acentuar a dimensão do “eros do conhecimento” que Letícia quer destacar a relevância da sensibilidade para trabalho científico. Se é verdade que uma análise para ser reputada como “séria” e “rigorosa”, precisa afastar os “desejos” e “paixões” e ater-se à frieza dos argumentos racionais, é igualmente verdade que para que se conheça, é necessário primeiro a “paixão” e o “desejo” pelo conhecimento. O desejo por aquilo que se estuda é o que deve mover o pesquisador em seu processo. Letícia diz-nos que “o desejo corta na borda”. O desejo pela pesquisa implica em trabalhar nas margens, tentando descobrir os detalhes, as sutilezas, as singularidades dos seus objetos de estudo.

Selecionada no edital *Novíssimos* (Figura 2), ela expõe uma série com três trabalhos, intitulada *Operando cortes* em uma exposição coletiva, com curadoria de Cesar Kiraly, na galeria do IBEU, no Rio de Janeiro, entre julho e agosto de 2018. A relação fotografia, pintura, texto acontece não apenas nas próprias obras, como também na montagem da exposição dos trabalhos. Junto a duas obras, *Livro-obra* em dois volumes e *Sem título*, está um poema, intitulado *Operando cortes: poema-ato*.

⁵ “ce qui compte n’est plus l’énoncé du vent, c’est le vent” (BATAILLE, Georges. *L’expérience intérieure*. Tel. Paris, Gallimard, 2009, p. 25.)

⁶ Id., *ibid.*



Figura 2 – Exposição *Novísimos*, 2018. Galeria IBEU, Rio de Janeiro.

Nos dois volumes de *Livro-obra* (Figura 3 e 4), Leticia coloca em jogo sua própria trajetória como pesquisadora em história da ciência e expressa sua inquietação como o modo pelo qual ela realizava esse processo. Ela diz-nos que o trabalho

diz respeito a publicações da *Revista história, saúde, ciência – Mangueiros* que sofreram intervenções pictóricas. Utiliza-se a publicação como suporte para um trabalho de pintura e colagem, apropriando-se dos elementos de escrita e articulando diferentes linguagens.⁷

Trata-se de uma intervenção sobre uma revista científica da Fundação Oswaldo Cruz – instituição onde ela cursou o mestrado e o doutorado em história da ciência –, na qual ela mesma contribuía em outros números com um artigo e uma resenha e como parecerista. Ela faz uma série de operações: pinta sobre os artigos com uma tinta preta com pinceladas fortes que lhe são características; apaga determinadas palavras com a mesma tinta, construindo assim um novo texto; apaga duas páginas com tinta branca, deixando apenas uma frase; faz cortes

⁷ Material enviado pela artista para a seleção do Edital *Novísimos*, 2018. IBEU.



Figura 3: *Livro-obra*, 2017. Técnica mista sobre dois volumes da revista *História, saúde, ciência – Manguinhos*. 34 x 26 cm (cada).

em diagonal no mesmo estilo em que ela corta suas telas; recorta os textos e cola novamente, reescrevendo assim os artigos; insere novos textos, dialogando com o título de um dos artigos.

Letícia *profana* este que é um espaço fundamental de todo o sistema da pesquisa científica – a difusão dos resultados das pesquisas. Intervindo na apresentação visual da revista, ela vale-se da sensibilidade não apenas para estabelecer um diálogo com o próprio saber exposto ali, como também para deixar surgir outras possibilidades, outros elementos que podem esconder-se atrás da rigidez dos artigos publicados. As operações de Letícia intervêm nessa rigidez, a fim de propor uma forma de pesquisa que aceite a instabilidade desse objeto de estudo que é a história. Sim, porque o passado não é um *dado* fixo, imóvel. Como diria Walter Benjamin, quanto mais o historiador, tal qual um arqueólogo, *escava* o passado, mais camadas vão surgindo dessa pesquisa:

Quem pretende aproximar-se do próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem que escava. Sobretudo, ele não deve



Figura 4: *Livro-obra*, 2017. Técnica mista sobre dois volumes da revista *História, saúde, ciência – Manguinhos*. 34 x 26 cm (cada).

temer retornar sempre novamente à mesma matéria [*Sachverhalt*]; espalhá-la como se espalha a terra para revolvê-la, como se revolve a terra.⁸

Nesse sentido, introduzir o processo artístico na pesquisa historiográfica significa abrir mão de uma certa segurança que o método científico poderia oferecer. Trata-se, portanto, de aceitar o lugar da dúvida e da incerteza, a fim de que novos questionamentos sempre possam surgir, abrindo assim novas possibilidades a partir do que fora previamente construído. Nesse sentido, Letícia propõe que esse conhecimento seja colocado em movimento de modo a lutar contra toda sua petrificação e mumificação que, por sua vez, é a base de toda arrogância daquele que se atribui uma autoridade supostamente adquirida graças ao “conhecimento”.

⁸ BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPE-NHÄUSER, Hermann. (Orgs.). Walter Benjamin – *Gesammelte Schriften*, v. VI. *Fragmente, Autobiographische Schriften*, Frankfurt am Main, 1984, p. 486. Tradução nossa.



Figura 5: *Rauschenberg*, 2018 (Técnica mista sobre livro de arte, 62 x 29 cm)

Ao reconfigurar as operações e funções que organizam a apresentação da pesquisa historiográfica, a artista trabalha a *poética* da apresentação do saber histórico, e nisso entra em jogo o princípio da montagem com o qual a artista dialoga com o saber antes realizado. Essa dimensão dialógica naturalmente pode ser sempre atualizada em novos diálogos, dando uma dimensão que em princípio poderia ser considerada absurda: que o trabalho de pesquisa em historiografia seja *infinito*.

A intervenção em livros será uma constante no trabalho da artista seja na intervenção em um livro do autor Rodrigo Naves em que ela dialoga plasticamente com as posições sobre história e teoria da arte ali expostas, seja nas interferências sobre um livro de arte de Robert Rauschenberg após uma visita ao seu arquivo em Nova Iorque cujo resultado não foi a publicação de artigos científicos, mas um trabalho artístico (Figura 5) *a partir da* obra do artista estadunidense.⁹

⁹ A partir da pesquisa nos arquivos de Rauschenberg, Letícia fez também um segundo trabalho usando como suporte um caderno que funcionou como um “diário de pesquisa” com

Intervenção em um livro também aparece no trabalho, que embora estivesse no projeto inicial não entrou na exposição do IBEU, chamado *Hoje é dia de vermelho (os sentidos da história)* (Figura 6), em que “uma tela pintada de vermelho é utilizada para operar cortes e costuras num livro de história”.¹⁰ Letícia secciona as duas primeiras páginas do livro, criando caminhos através dos quais fitas vermelhas atravessam, criando um jogo “dentro-fora” entre o branco das páginas e o vermelho das fitas que ultrapassam o limite das páginas, saindo do espaço delimitado do livro. As fitas são vetores que vão em várias direções, desafiando o título do livro *O sentido da história*, no singular. Sensivelmente, ela propõe um debate teórico com o autor do livro: em vez de um sentido único, teleológico, da história, os vetores provocam o espectador a pensar nos *sentidos* da história, no plural. A história, assim, para Letícia, não é feita de *uma* temporalidade homogênea, mas de várias temporalidades que se entrecruzam e apontam para diferentes direções. Ao apresentar o trabalho nas redes sociais a artista diz: “Em tempos sombrios, o vermelho é um gesto, um gesto que vem de longe”.

Chama a atenção a recuperação do vermelho, tão importante para a arte contemporânea brasileira quer pensemos em Cildo Meireles ou em Tunga, por exemplo. O jogo entre o vermelho e o branco vai aparecer em outros trabalhos, feitos em um registro mais acentuadamente ligado à pintura: em uma tela redonda vermelha monocromática, cortes *à la* Fontana, mas que indicam os mesmos vetores que apontam para vários sentidos; uma tela totalmente branca retangular e exposta de forma vertical em que uma fita vermelha perpassa em curva os cortes; uma tela quadrada vermelha, com muitos cortes na qual perpassa uma fita branca; e finalmente uma tela totalmente branca quadrada na qual a fita que perpassa os cortes está no canto direito.¹¹

No entanto, se essa relação com a pintura pode sugerir uma adesão a um abstracionismo formalista, essa produção reflete, por outro lado, as preocupações da artista em torno do problema da pesquisa historiográfica. Assim, as pinturas de

fotos, colagens, anotações, etc. Este último foi exposto no Ateliê Oriente. (Rauschenberg (*short stories*) na exposição coletiva *Livro inventado II – Gestos experimentais*, organizado por Marcos Bonisson, na Galeria Oriente, Glória, Rio de Janeiro, nov. 2018).

¹⁰ Material enviado pela artista para a seleção do Edital *Novíssimos* 2018. IBEU.

¹¹ Esse último foi exposto na exposição coletiva *Patifaria!*, na Escola de Belas Artes (UFRJ), em 2019, e no Espaço Poético Titocar, em 2020.

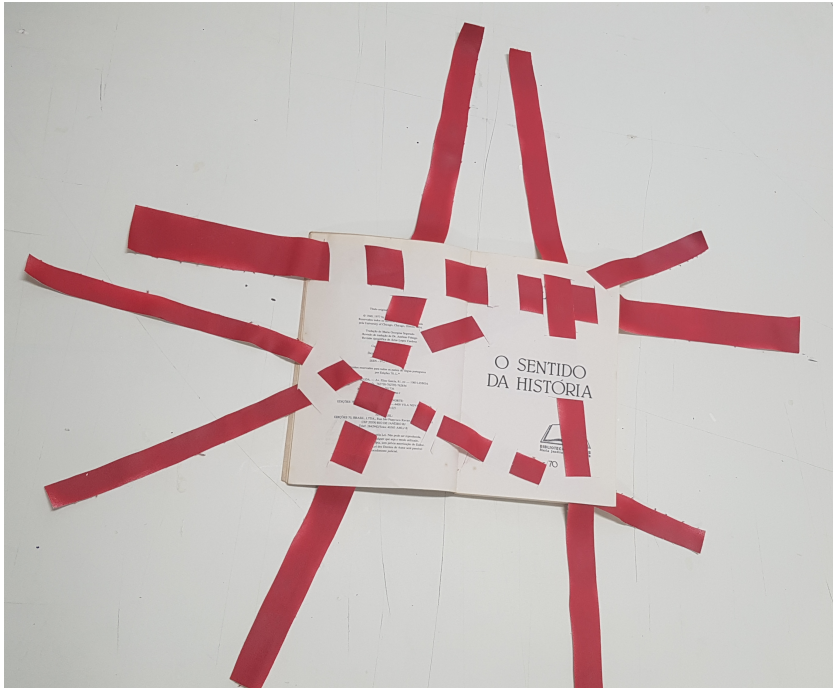


Figura 6: *Hoje é dia de vermelho (Os sentidos da história)*, 2018. Acrílica sobre tela e tela sobre livro. Dimensões variáveis.

Letícia devem ser lidas sobretudo a partir das intervenções nos livros que buscam problematizar os sentidos da história.

Por isso, a terceira obra da exposição no IBEU, *Sem título* (2018), que “sublinha as potencialidades plásticas dos elementos da escrita”¹² em princípio pode induzir a uma relação com o concretismo. No entanto, ela busca estabelecer uma relação entre imagem e palavra tão cara para a artista. Duas telas retangulares, na vertical, são colocadas lado a lado: na tela da direita são feitos cortes que retiram tiras na horizontal que penetram os cortes feitos na outra tela, estabelecendo aqui um jogo entre o preto e o branco. As fitas fazem a “costura” entre uma tela e outra, estabelecendo uma união precária entre ambas.

¹² Material enviado pela artista para a seleção do Edital *Novíssimos*, 2018 – IBEU.

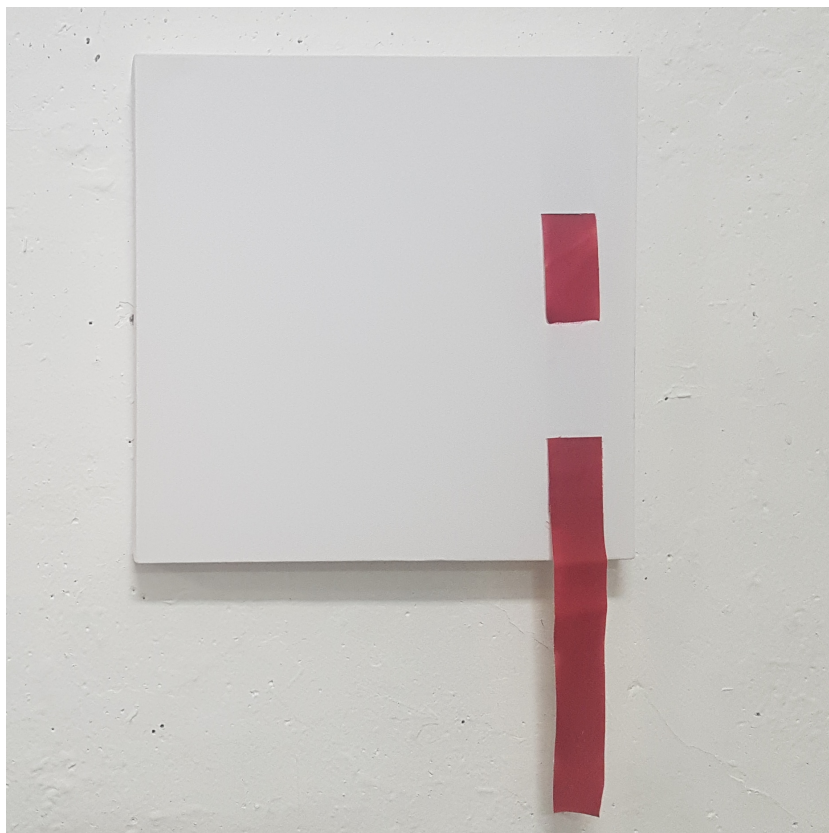


Figura 7: *Desejo*, 2019. Acrílica e tela sobre tela. 40 x 40 cm.

Esse trabalho dialoga imediatamente com o poema *Operando cortes: poema-ato* em que ela reflete sobre as questões que são igualmente pensadas imagetivamente. Trata-se de um poema em que ela “corta” citações de outros autores e as “costura” com frases e formulações dela mesma. Ali pode-se ler: “vive de experiência sensível e não de explicação lógica e que vive de experiência lógica e não de explicação sensível”; diz também que o “desejo corta e borda” ou ainda que “parece que é o não saber que costura o tempo”.

Escrever poesias, para Letícia, não é, portanto, uma atividade distanciada do seu processo como artista plástica. Muito pelo contrário, o poema, a imagem,

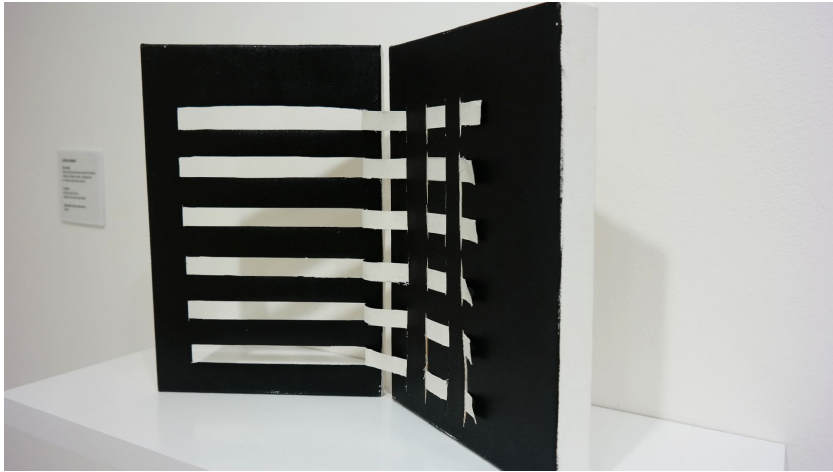


Figura 8: Sem título, 2018. Acrílica e tela sobre tela, díptico. 30 x 20 cm (cada).

a pintura estão entrelaçados na construção de uma poética. Desafiando lugares estabelecidos, ela coloca-se *entre* a pesquisadora, a artista plástica e a poeta. Esse lugar indefinido, por sua vez, é o que dá a potência criativa de uma realizadora que almeja encontrar novas possibilidades no campo da historiografia.

Pintura, fotografia, texto, meios pelos quais Letícia *pensa* um problema e propõe um diálogo com o modo de apresentação tradicional do conhecimento. Trata-se, portanto, de um trabalho que só se compreende por meio de um tensionamento, o qual pode ser bastante frutífero para a produção do saber.

A exposição *Novíssimos* permitiu o desabrochar de uma artista talentosa que apesar de jovem apresenta plasticamente seus questionamentos já com grande maturidade. No entanto, há ainda um grande caminho a ser percorrido que vai render ainda muitos frutos e abrir diálogos sobre o sentido da pesquisa historiográfica. Fica o desejo de que esses questionamentos tenham repercussão não apenas no campo da arte, mas também na esfera acadêmica e que os centros de pesquisa em História possam se abrir para novas possibilidades de pesquisa, tal como propõe Letícia Pumar.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Tel. Paris: Gallimard, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: TIEDEMANN, Rolf & SCHWEP-
PENHÄUSER, Hermann. (Orgs.). Walter Benjamin – Gesammelte Schriften,
v. VI. *Fragmente, Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: impressão freudiana*. Tradução de Clau-
dia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Tradução
de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *PÓS Revista do Programa de Pós-
graduação em Artes da Escola de Belas-Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, p. 204-219,
nov. 2012.



RESUMO: Este artigo consiste em uma análise do trabalho da artista plástica Letícia Pumar, ressaltando como ele reflete em grande medida a sua própria trajetória. Ao tomar contato com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, cujo procedimento situa-se entre a ciência e a arte, a pesquisadora em história da ciência passa a incorporar procedimentos do campo artístico para a pesquisa historiográfica. Trata-se de acentuar os elementos sensíveis da pesquisa historiográfica, como a materialidade dos documentos e o trabalho com as imagens a fim de elaborar uma poética da historiografia, ou seja, outras possibilidades de apresentação dos resultados de uma pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: pesquisa; historiografia; arte contemporânea; *Atlas*.

ABSTRACT: This article consists of an analysis of the work of the artist Letícia Pumar, highlighting how it largely reflects her own trajectory. Upon contact with Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, whose procedure lies between science and art, the researcher in the History of Science begins to incorporate procedures from the artistic field to historiographic research. It is a question of emphasizing the sensitive elements of historiographic research, such as the materiality of documents and the work with images in order to elaborate a poetics of historiography, that is, other possibilities of presentation of the results of a research.

KEYWORDS: research; historiography; contemporary art; *Atlas*.

Fantasmas, visões, estática: metáforas em sentido literal

EDUARDO PELLEJERO

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFRN

Bem-vindos, sonhadores acordados!
VARDA, Agnès.¹

Sabemos que, assim como não existe uma teoria da imagem, também não existe um método para olhar. A proliferação incomparável do sensível encontra no caráter polimorfo da atenção um suplemento inesperado. E, contudo, *conduzir uma experiência* no sensível não é uma expressão vazia. Conhecemos práticas e procedimentos, casos que merecem a nossa atenção e aconselham o estudo – digamos: modos de ver e dar a ver.

O deslocamento da atenção é seguramente o procedimento mais simples, o mais imediato, o mais comum de todos. Não o único passo em direção à experiência estética, mas sem lugar para dúvidas um passo seguro. Os gregos cunharam um conceito para ele, um conceito que perpassaria toda a história da arte ocidental: a *metáfora*. Colocar fora de lugar aquilo que de ordinário damos por assente ou instalar o extraordinário no âmbito do familiar são modos exemplares desse procedimento que por vezes parece confundir-se com a atividade

¹ Varda, Agnès. “Un minuto para una imagen”. In: *L’Atalante*, jul.-dez., 2011, p. 75.

poética como um todo. A metáfora, nesse sentido, opera um espaçamento do olhar – abrindo “um parêntese para sonhar”.²

Tomemos o caso de uma espectadora comum. Estamos em 1954 e, em Paris, celebra-se um novo aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial, que coincide, por acaso, com a tomada de Dien Bien Phu pelas tropas francesas. Os olhos de todo o mundo estão fixos nisso. As notícias se comprazem em façanhas militares e prestam homenagem aos caídos no Vietnã: imagens de atos patrióticos se sobrepõem ao inimaginável. Longe de Paris, perto de Calais, junto ao mar, Agnès Varda olha para outro lado. O faz através de uma câmara de placas, pelo que deixará um registo perene da sua visão.³ Acima, à direita, de costas para nós, dividido pela linha da costa, com os braços caídos aos lados, um homem contempla o mar. Está nu, como a criança que, a seus pés, sentada sobre a areia, olha na direção contrária, onde jaz uma cabra morta. Nós a vemos em primeiro plano, ocupando a esquina inferior direita: grávida de decomposição, os ossos desconjuntados numa postura impossível, a boca suspirando uma queixa surda, os olhos ainda abertos (“é curioso, quando você morre os seus olhos estão abertos”).⁴

Como, de resto, com qualquer imagem, não se trata de uma alegoria.⁵ Antes de qualquer leitura simbólica (e Varda é pródiga em sugestões nesse sentido,⁶ a imagem revela um gesto elementar, porque desviando a nossa atenção das imagens

² “Quando digo sonhar, refiro-me tanto às emoções como ao horror, a fascinação, a simpatia, a admiração, o prazer, a nostalgia, a cumplicidade no humor, em resumo, um sonhar ativo, o pequeno cinema dentro da cabeça de cada quem”. (VARDA, Agnès. “Un minuto para una imagen”. In: *L’Atalante*, jul.-dez., 2011).

³ A fotografia encontra-se disponível em numerosas versões na internet. Disponível em: www.a-n.co.uk/media/52525323. Acesso em: 19 nov. 2020.

⁴ Tal é o comentário de uma das crianças que falam da foto no final do filme de Varda.

⁵ Inclusive perante a fotografia de Fontcuberta, Varda (VARDA, Agnès. *Une minute pour une image*. França, 1982b) afirma não achar que se trate “de uma fábula, ou mesmo de uma alegoria”. O curta onde Varda fala da foto de Fontcuberta, assim como os outros curtas da série, encontra-se disponível na internet; por exemplo: <https://www.revistazum.com.br/radar/agnes-varda-um-minuto-para-uma-imagem/>.

⁶ “O outro dia vi nela os clichês da infância, desgarrada entre a imagem do pai direito e a imagem da mãe com seu enorme ventre, caída. Que pensa o menino? Vejo-o como um d’ *Os esquecidos*, ou *O pequeno príncipe*, *O pobre Blaise*, *Oliver Twist*, ou qualquer outro menino, lendário e triste. Uma vez vi na imagem o enigma da esfinge, resolvido em três versões, as três idades da vida. Mitologia, me fazes sonhar!” (VARDA, Agnès. *Ulysse*. França, 1982.)

que ocupavam as primeiras páginas dos jornais e os horários de maior audiência da televisão naquele momento, põe em questão toda a ordem das imagens ao mesmo tempo que renova o nosso olhar.

Trata-se de uma operação poética. O deslocamento é uma metáfora. Não porque *simbolicamente* a imagem seja cifra visível de coisas invisíveis, mas porque, *literalmente*, coloca uma coisa no lugar de outra coisa, tornando visível o que de outra maneira permaneceria invisível. E isso, evidentemente, dá muito que pensar.

Com efeito, inclusive quando não suponha nenhum interesse particular para nós, e, nessa medida, não tenhamos *a priori* categorias para a enquadrar ou compreender (sempre que nos comportemos como espectadores comuns, e não, por exemplo, como intérpretes ou críticos), a foto de Varda suscita uma ingente atividade entre as nossas faculdades (sem propósito definido) – os nossos sentidos se aguçam, o sentido se prolifera.

É algo que podemos apreciar de forma clara quando, mais tarde, em 1982, a própria Varda regressa sobre a imagem para lhe dedicar mais uma vez a sua atenção.⁷ Passaram 28 anos, ou 50.000 anos. Varda não lembra o que tinha em mente quando tomara a fotografia.⁸ As personagens da fotografia também não lembram bem ou simplesmente preferem não lembrar o que acontecia a elas. Porém, acolhendo a imagem, instalando-a no palco das suas histórias pessoais, uns e outros repetem mais uma vez a operação poética que lhe dera lugar: a imagem desloca-se, o nosso olhar desloca-se com ela.

Talvez esse seja o único mistério das imagens – que agitam fantasmas, agitando a nossa fantasia. E, no caso da foto em questão, não apenas o fantasma de uma cabra morta, mas todos os fantasmas que assombram a imagem: o espectro da juventude de Fouli, a assombração da doença de Ulysse, as recorrências do passado de Bienvenida. Esses fantasmas, é necessário insistir, não são invisíveis: nenhum fantasma é invisível. Está na essência dos fantasmas certa obstinação em não

⁷ O filme de Varda encontra-se disponível em vários lugares. Entre eles, disponível em: <https://mubi.com/pt/films/ulysses>. Acesso em 18 dez. 2020.

⁸ “(...) uma das minhas fotografias levava vinte anos no atelier, sobre a porta de um armário. Estava claro que era muito importante mas me perguntava porquê. E essa pergunta converte-se no tema de um curta.” (VARDA, Agnès. *Un minuto para una imagen*. In: *L’Atalante*, jul.-dez 2011, p. 73).

abandonar nunca o reino do visível. Trata-se apenas de imagens. São objeto – *o objeto* – da experiência. E de uma experiência conduzida sem ideias de um fim a alcançar, na qual “abre-se um espaço e um tempo para sonhar”.⁹

Fotos de animais mortos numa praia, cenas surreais, desenhos infantis, obras primas da pintura, retratos de família – tudo conjugado sobre um mesmo suporte cinematográfico, agenciado numa nova instância do visível, isto é, *metaforizado*. Não transformado em algo mais interessante ou mais nobre: apenas deslocado.

Se com a fotografia Varda punha em ação o procedimento sob a sua forma mais elementar, com o filme opera o seu desenvolvimento conceptual. Metáfora de uma metáfora, e, contudo, nem um pouco afastada da realidade da ideia, a imagem descobre nas novas proximidades propostas todo o jogo do que é capaz, provocando o nosso olhar, convocando-nos mais uma vez a olhar, “a olhar de novo” –¹⁰ e também a nos questionar sobre o normal e o extraordinário, o real e o imaginário, a verdade e seus simulacros, o humano e sua sombra.



A inexistência de um método para olhar não se deve apenas à multiplicidade de procedimentos que os grandes observadores nos legaram e sempre estão em vias de reinventar. Em certa medida, a própria ideia de um método é um sem-sentido se temos em conta que ver é sempre, também, uma aventura do involuntário. Se, por um lado, somos capazes de realizar uma observação, por outro lado, bem podemos ser tomados por uma visão.

Consideremos o caso mais extraordinário de todos. Em 1979, Werner Herzog começa a ser visitado por uma imagem que o assombra. Nada ao seu alcance pode libertá-lo dela: “Com a fúria enlouquecida de um cão que cravou os dentes na perna de um veado já morto, e puxa do animal caído de tal maneira que o caçador

⁹ VARDA, Agnès. *Une minute pour une image*. França, 1982b.

¹⁰ “É preciso, por isso, uma espécie de coragem: coragem de olhar, olhar também (...). Não há imagens que, em si, nos deixem mudos, impotentes. Uma imagem da qual não podemos dizer nada é em geral uma imagem à qual não dedicamos o tempo (...) de olhar atentamente.” (DIDI-HUBERMAN, Georges. “Inquietar-se diante de cada imagem” (Entrevista realizada por Mathieu Potte- Bonneville & Pierre Zaoui). In: *Vacarme*, Paris, nº37, 2006).

abandona qualquer tentativa de acalmá-lo, se apoderou de mim uma visão: *a imagem de um enorme barco a vapor numa montanha*”.¹¹

Herzog acaba de filmar *Nosferatu* e *Woyzeck*, filmes aclamados pela crítica, com os quais se consagrou, e seguramente preferiria olhar noutra direção, mas a visão que tomou conta dele o obriga a embarcar numa empresa enlouquecedora. Toda a sua percepção foi alterada. De repente, vê algo que os outros não veem.¹² *Fitzcarraldo*¹³ é a história de um aventureiro que sonha construir um teatro no meio da selva, mas isso é apenas uma desculpa, um elaborado MacGuffin, porque *Fitzcarraldo* é no fundo o recurso excessivo de um cineasta exaltado para dar corpo a essa visão: improvável, surreal, doentia – porém, perfeitamente diferenciada na imaginação de Herzog.

Produtores e assistentes insistirão em ver na visão uma metáfora, quero dizer, uma alegoria, capaz de ser articulada por outras imagens, menos incômodas, menos dispendiosas, menos inconvenientes, mas Herzog defenderá sempre que se trata de uma imagem e não de um símbolo.

Exemplo (5/6/81):

O que tentavam me dizer? Queriam dissuadir-me de arrastar o barco por cima da montanha, me proteger da minha própria... a palavra loucura apenas foi eludida: não poderia reescrever o roteiro de forma a que Fitzcarraldo não tivesse que arrastar o barco pela montanha?¹⁴

Exemplo (29/4/1981):

Há um grande problema com Laplace: ele chamou-me à parte e me disse que W. discutia constantemente com ele e que assim não podia seguir trabalhando, que queria ir embora. L. diz que quer aplanar tanto a pendente que só restaria uma inclinação de doze graus, mas isso faria com que parecesse a brecha de um istmo.¹⁵

¹¹ HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2018, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 293.

¹³ O filme se encontra disponível em vários formatos e plataformas. Disponível em: <https://yts.mx/movie/fitzcarraldo-1982>.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 312.

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

Em última instância, se a visão de Herzog, como de resto qualquer imagem incisiva, pode chegar a funcionar como metáfora, o fará – eventualmente – *a posteriori*, com total indiferença às ilações que possa vir a suscitar (é sempre dessa forma que funcionam as imagens que são objeto de uma experiência estética):

Disse-lhe [a Laplace] que não permitirei isso, porque perderíamos a metáfora central do filme. Metáfora do quê, me perguntou. Disse que isso não sabia, só que era uma grande metáfora. Que quiçá não era senão uma imagem que dormita em todos nós, e que eu sou só aquele que a coloca em contato com um irmão a quem ainda não conheceu.¹⁶

Metáfora em sentido literal, portanto, que no seu vazio problematiza as fronteiras entre o possível e o impossível, entre o real e o imaginário. Isso significa que a imagem de um barco a vapor numa montanha não é síntese de nada, não é símbolo de coisa nenhuma, mesmo quando aspire a constituir um espaço de encontro para os olhares e peça “consumação, fraternidade”.¹⁷

No fundo, nem o próprio Herzog domina o sentido da sua visão. Ao contrário do capitão holandês do *Molly Aida*, que diz ter aprendido a diferenciar a realidade das alucinações, Herzog parece dominado por certa exaltação estética,¹⁸ da qual não parece querer curar-se, vendo na realidade cotidiana apenas uma ilusão detrás da qual se oculta a realidade dos sonhos.¹⁹

Exemplo (28/5/81):

K. gritou que eu era um demente, e que aquilo que pretendia fazer era um crime, e eu lhe respondi que se o barco chegava a soltar-se ninguém estaria em perigo, que o barco se destruiria num belo

¹⁶ Id.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta” (1952). In: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974, p. 80.

¹⁸ EY, Henri: *Tratado de las alucinaciones*. Buenos Aires, Polemos, 2010, p. 110.

¹⁹ “Nós não somos capazes de curá-los da ideia de que nossa vida ordinária é só uma ilusão detrás da qual se encontra a realidade dos sonhos.” (HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo*. Peru/Alemanha, 1982, 1; 5; 55).

cataclismo e aí acabaria tudo. Mas esse não era o objetivo do exercício, eu estava aí a serviço de outra visão.²⁰

Desta disposição, que para a sua equipe ronda o delírio,²¹ dá mostras o diário que Herzog escreve durante os longos anos da rodagem do filme. Carregado de imagens intensas e insensatas, que interrompem continuamente a narração do difícil processo de produção, as suas páginas revelam o modo em que, como dizia Éluard, “para *aquele que vê*, o infortúnio desfaz e refaz sem cessar um mundo banal, vulgar, insuportável, impossível”.²²

Mais profundamente, em virtude dessas imagens, a natureza das coisas reais demonstra não estar longe da natureza das coisas imaginadas, “assim como, graças ao pássaro, a nuvem não está longe do homem”.²³ *Literalidade*: as imagens não remetem a um espaço simbólico, mas revelam o modo em que a imaginação sonda e trabalha perfis impensados da realidade.

Em todo o caso, Herzog não se sente dono dessas imagens (pelo contrário). Também não as coloca em jogo com intenção alguma. Digamos, antes, que são simplesmente conjuradas pela sua escrita através do exercício de *uma linguagem sem entendimento*.²⁴ Entre o que compreendemos e o restante (quer o compreendamos, quer não), a sua visão nos convida a adentrar-nos na selva das coisas e dos

²⁰ HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo*. Peru/Alemanha, 1982, p. 300.

²¹ “Laplace acha que o terreno é empinado demais, Kinski completamente impossível, ditado pela loucura. Se está convertendo no epicentro do desânimo. Bem visto, é evidente que já ninguém está do meu lado, ninguém, nem um, nem um só. No meio de centenas de extras indígenas, dúzias de trabalhadores florestais, a gente dos barcos, o pessoal da cozinha, a equipe técnica e os atores, a solidão me bateu como um animal gigante e enfurecido. Mas eu vejo algo que os outros não veem.” (HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2018, p. 293) “Hoje foi embora Laplace. Lhe ofereci a mão sem mediar palavra, ele me respondeu com um abraço rápido e forte, em silêncio; nos seus olhos, que olharam-me como se estivesse perdido, notei que me desejava sorte.” (HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona, Blackie Books, 2018, p. 301).

²² ÉLUARD, Paul. *Dar a ver*. Madri, Árdora Ediciones, 2019, p. 105. Cf. Também: “Estou a tal ponto habituado a submergir-me no desconhecido que em qualquer outro entorno o modo de existência parece-me exótico e inumano.” (Ibid., p. 306). “A minha existência reduziu-se a uma dimensão: um carril e diante dele um barco. Um pouco mais acima, um poste de apoio, ainda não completamente instalado, do qual por assim dizer pendem barco e vida.” (Ibid., p. 308.).

²³ Ibid, p. 126.

²⁴ BLANCHOT, *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 301.

signos ao mesmo tempo em que ele se adentra no labirinto vegetal no qual rodará o seu filme. Tendida como “uma ponte sem pilares sobre um abismo”,²⁵ assalta a nossa sensibilidade e a nossa imaginação, conduzindo o nosso olhar além da realidade insensível à que parecemos resignados e nos faz penetrar num mundo onde aceitamos o que se nos oferece, sem ideias preconcebidas nem objetivos determinados, deixando que o nosso pensamento vagueie pelas veredas que as suas imagens abrem nesse território sem desbravar.²⁶

A conquista do inútil, com toda a sua carga de exploração e sofrimento, coloca em causa os fins da sociedade e a conservação da vida, mas não é apenas um monumento da barbárie,²⁷ nem uma metáfora mais do delírio capitalista, porque, opondo-se à razão calculadora, que é própria da vida gregária e afirmando a soberania dos movimentos impulsivos do desejo,²⁸ interrompe a lógica dos meios

²⁵ HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona, Blackie Books, 2018, p. 9.

²⁶ “Visão” não quer dizer fantasia. A razão vidente mantém um profundo compromisso com o real. O que se afirma na visão não é algo que não é real – não se trata de um simples devaneio, nem de um erro, nem muito menos uma confusão. O que se afirma na visão é que o real não se esgota nas totalizações estratégicas do sistema da representação – trazendo à luz algo que é negligenciado ou depreciado, omitido ou descartado. A visão não corresponde simplesmente ao real, mas produz ou mobiliza o real, excedendo os limites do possível e do realizável, do verdadeiro e do consensual.

²⁷ “A luta de classes”, – escreveu Walter Benjamin –, “que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores.” BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 223.

²⁸ Se damos primazia à literatura, devemos confessar ao mesmo tempo que nos desentendemos do incremento dos recursos da sociedade. Quem quer que dirija a atividade útil – no sentido de um incremento geral das forças – assume interesses opostos aos da literatura. Numa família tradicional, um poeta dilapida o patrimônio e é maldito por isso (BATAILLE, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 147) “Acho que nunca assinalaremos o bastante uma primeira incompatibilidade dessa vida sem medida (...), que é o único que conta e é o único sentido de toda a humanidade – em consequência da mesma ação sem medida. (...). Essa incompatibilidade entre a vida sem medida e a ação desmesurada é decisiva para mim” (Ibid., p. 139).

para os fins, dando tempo para pensar, abrindo espaço para imaginar e para ver – o que sempre esteve aí, *de outras maneiras*.²⁹



Existe uma terceira razão pela qual não existe um método para olhar. É que as imagens não se dirigem apenas – nem em primeiro lugar – às nossas faculdades intelectuais, mas ao nosso corpo como um todo. E o corpo, como sabemos, é um meio sujo, não apenas porque conduz processos digestivos e gera dejetos, mas porque comporta uma enorme quantidade de ruído branco.

Ora, sejamos assaltados por uma visão, ou dirijamos o nosso olhar sobre algo, é todo o nosso corpo que entra em jogo, dando lugar a processos complexos, fenômenos sinestésicos e picos de intensidade. Daí que, não apenas as imagens não possam reduzir-se ao domínio do simbólico, mas devam inclusive estender-se do terreno do visível ao mais amplo âmbito do sensível.³⁰

Em 1969, em Woodstock, Jimi Hendrix é o último artista que sobe ao cenário. É segunda pela manhã; das quatrocentas mil pessoas que estiveram no festival restam pouco mais de cinquenta mil. Hendrix, que praticamente não dormiu, está acompanhado por um novo grupo de músicos, entre os quais se encontram Billy Cox (baixo) Larry Lee (guitarra),³¹ Mitch Mitchell (bateria), Juma Sultan e Gerardo “Jerry” Velez (percussão). Trata-se de uma experiência – de uma nova experiência.³² Os ensaios foram penosos, mas a atuação – de quase duas horas – ficará para sempre na memória como uma das melhores do festival.

²⁹ “Vale a pena viver fora, num mundo descodificado e habitado por pessoas cujos costumes foram descodificados?” (Herzog, 2018, p. 166).

³⁰ Sabemos que não é imprescindível ter olhos para ver. Da mesma forma, não é necessário restringir-se ao visível para dar lugar a uma imagem.

³¹ “Foi a única banda de Hendrix que incluiu um segundo guitarrista. Larry Lee apoiava Hendrix numa série de músicas, assumia a guitarra principal em outras, e chegou a cantar numa ou duas.” (BRATTIN, Joel. *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the '60s*. Worcester, 2019. Disponível em: <https://www.wpi.edu/news/woodstock>.)

³² Hendrix acabara de dissolver *The experience*. A nova banda *Gypsy, Sun and Rainbows*, que daria lugar a *Band of Gypsies*.

Depois de tocar extensas versões de *Message to Love*, *Hear My Train A Comin'*, *Spanish Castle Magic*, *Foxy Lady*, *Jam Back at the House* e *Izabella*, como parte de um longo medley de mais de meia hora, que começa com *Voodoo Child* e termina com *Purple Haze*, Hendrix encara solo *Star Spangled Banner*.³³ Mesmo não sendo a primeira vez que Hendrix tocava o hino norte-americano,³⁴ essa versão seria registrada na história como *icônica*. É curioso que para falar de música se recorra a um adjetivo cuja origem encontra-se na pintura; mas é ainda mais curioso (é sintomático) que, perante as arrepiantes imagens que Hendrix constrói nos intervalos da melodia, se apele ao simbólico para pensá-las.

Em realidade, e muito antes de converter-se no símbolo de uma época, a interpretação de Hendrix contrapõe as imagens da guerra ao mais emblemático dos símbolos pátrios. O tema, composto para ser cantado em uníssono, é interrompido por passagens de improvisação, dando lugar aos uivos da guitarra e o *feedback* do amplificador, que de forma intensa e imediata, sem elaboração alguma, nos colocam no meio das bombas de *napalm* e das sirenes das ambulâncias, dos voos rasantes dos aviões e das salvas funerárias.

Ashley Wadleigh lembra que, durante os três minutos e quarenta e três segundos que durou a interpretação de Hendrix, as pessoas agarravam a cabeça, comovidas, atordoadas, contendo a respiração. O hino não estava na lista, confessaria muito mais tarde Billy Cox. Hendrix estava *viajando*. Nas conferências de imprensa que oferecera a seguir, tentando justificar-se perante os ataques dos quais era vítima, chegaria a dizer que fora uma espécie de *flashback*.

E era um *flashback*, certamente, mas não apenas para ele nem apenas da canção que sendo criança era obrigado a cantar na escola. Independentemente das suas intenções, tratando-se ou não de uma forma de protesto, Hendrix *dava a ver* a todos, através de sons nunca antes escutados numa guitarra,³⁵ em incendiárias

³³ Existem numerosas versões disponíveis na internet; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKAwPA14Ni4>. Acesso em: 20 nov. 2020.

³⁴ “Há perto de 50 gravações ao vivo de Hendrix tocando o hino, 28 anteriores a Woodstock. A sua extensão vai de um minuto a mais de seis minutos.” (BRATTIN, Joel. *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the '60s*. Worcester, 2019. Disponível em: <https://www.wpi.edu/news/woodstock>.)

³⁵ “Ninguém tinha ouvido isso nunca. Pegou a todos de surpresa.” (MOORES, Sean. *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the 'most electrifying moment' at Woodstock*.

fulgurações sinestésicas, parte do que acontecia no Vietnã nesse momento. Sem necessidade de palavras, *recriava literalmente* a paisagem sonora da guerra.³⁶ Não havia nada de simbólico nisso. Muito pelo contrário. Distorcendo o simbólico, Hendrix deixava entrever a deflagração do real que tinha lugar sob sua bandeira.

A distorção, no sentido do deslocamento inarmônico – incontrolado e praticamente incontrolável – de uma figura sonora, também é uma forma de abordar a metáfora em sentido literal. O seu objeto (uma nota isolada ou uma passagem complexa) é deslocado (dilacerado) para dar lugar a uma imagem (um conglomerado de perceptos e afetos), nos obrigando a abandonar o plano da representação (dando lugar a um desarranjo dos sentidos e a uma suspensão do sentido).

No lugar do intelecto, o corpo – meio sujo, cheio de ruído branco. No lugar da representação, o mundo – objeto opaco, carregado de estática.³⁷ Simples deslocamentos.

Quando voltamos ao registo daquele concerto legendário, resulta comovedor ver o modo em que Hendrix se abandona durante os momentos mais arrebatadores da sua improvisação. Com os olhos fechados, o seu corpo treme freneticamente e relaxa, uma e outra vez, ante os embates das imagens que povoam a sua memória e sobrecarregam a sua sensibilidade. Sem nenhum esforço, atento à estática que

New York, 2019. Disponível em: <https://www.stripes.com/news/special-reports/vietnam-stories/1969/patriotism-or-protest-army-vet-jimi-hendrix-had-the-most-electrifying-moment-at-woodstock-1.594315>)

³⁶MORELLO, Tom. *Tom Morello: This Is My Favorite Jimi Hendrix Song*. 2019. (Disponível em: https://www.ultimate-guitar.com/news/general_music_news/tom_morello_this_is_my_favorite_jimi_hendrix_song.html. Acesso em: 22 out. 2020.) “Em músicas como *Machine Gun* or *Voodoo Child* seu instrumento é como uma *divining rod* dos turbulentos anos sessenta – é possível ouvir os levantamentos nas ruas e as bombas de napalm caindo no seu *Star-Spangled Banner*. (...) E a música de Hendrix *Machine Gun* recria a paisagem sonora da guerra do Vietnã através do seu amplificador Marshall numa forma que transmite uma posição política tão claramente como qualquer coisa escrita por Bob Dylan”.

³⁷ “Hendrix foi perseguido para que explicasse as suas motivações. Numa conferência de imprensa algumas semanas depois de Woodstock, Hendrix disse: “Tocamos o hino no clima da América hoje. O ar está ligeiramente estático, né?” (MOORES, Sean. *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the 'most electrifying moment' at Woodstock*. New York, 2019. Disponível em: <https://www.stripes.com/news/special-reports/vietnam-stories/1969/patriotism-or-protest-army-vet-jimi-hendrix-had-the-most-electrifying-moment-at-woodstock-1.594315>).

há no ar, acompanha as modulações do som até o ponto em que tudo ameaça colapsar num uivo ensurdecedor e, sem perder intensidade, o traz de volta ao domínio da música.

Kafka escreveu em sonhos: “Sou o equilibrista que no ar caminha descalço sobre um arame farpado”.³⁸



Olhar não é nunca um movimento das imagens em direção ao simbólico, mas um processo, sempre imponderável, sempre singular, que vai do mundo ao mundo – através das imagens.

Nessa medida, é sempre, também, um exercício excessivo, no qual nos vemos ultrapassados por tudo aquilo que não tem lugar na ordem da representação. Daí que, quando uma imagem nos alcança com toda a sua carga de realidade, de memória e de utopia, não sabemos, em princípio, o que fazer com ela – como Fouli ao receber de Agnès as pedras e a foto.

Se por costume ou deformação profissional ainda tendemos a ver uma mera metáfora nesse gesto, é apenas porque não terminamos nunca de nos colocar no lugar do espectador que somos: não fora do mundo, mas imersos nele, expostos ao que se dá e aparece, sensíveis e finitos, mas também capazes de fazer pausas, de colocar as coisas no seu lugar e dirigir a vista para aquilo que solicita a nossa atenção – e, quiçá, de articular por metáforas, isto é, de dar a ver, *literalmente*, através de mil deslocamentos, as imagens capazes de abrir o mundo ao mundo, quero dizer, aos outros e ao tempo, à imaginação e à tarefa da liberdade.

³⁸ Trata-se de um poema conjetural de Kafka com o qual sonha Marconi em *Respiración artificial*, a novela de Ricardo Piglia. (PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980, p. 147)

Referências bibliográficas

- BATAILLE, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRATTIN, Joel. *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the '60s*. Worcester, 2019. Disponível em: <https://www.wpi.edu/news/woodstock>. Acesso em: 22 out. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Inquietar-se diante de cada imagem” (Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui). In: *Vacarme*, nº37, 2006.
- ÉLUARD, Paul. *Dar a ver*. Madri: Árdora Ediciones, 2019.
- EY, Henri. *Tratado de las alucinaciones*. Buenos Aires, 2010.
- HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books, 2018.
- HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo*. Peru/Alemanha, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta” (1952). In: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- MOORES, Sean. *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the 'most electrifying moment' at Woodstock*. New York, 2019. Disponível em: <https://www.stripes.com/news/special-reports/vietnam-stories/1969/patriotism-or-protest-army-vet-jimi-hendrix-had-the-most-electrifying-moment-at-woodstock-1.594315>. Acesso em: 22 out. 2020.
- MORELLO, Tom. *Tom Morello: This Is My Favorite Jimi Hendrix Song*. 2019. Disponível em: https://www.ultimate-guitar.com/news/general_music_news/tom_morello_this_is_my_favorite_jimi_hendrix_song.html. Acesso em: 22 out. 2020.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- VARDA, Agnès. “Un minuto para una imagen”. In: *L'Atalante*, jul.-dez. 2011.
- VARDA, Agnès. *Ulysse*. França, 1982.

VARDA, Agnès. *Une minute pour une image*. França, 1982b.



RESUMO: Colocar fora de lugar aquilo que de ordinário damos por assente, instalar o extraordinário no âmbito do familiar, dar corpo a imagens desfazem e refazem sem cessar um mundo banal, ou distorcer os símbolos sob os quais tende a ocultar-se a doação e a exigência do real, são procedimentos estéticos que devolvem o seu sentido literal à metáfora e, como tais, restituem uma potência própria da arte que passa despercebida quando pensada sob o horizonte do sistema da representação. Procurando ser fiel às experiências de Varda, Herzog e Hendrix, o presente ensaio procura articular elementos para repensar esse conceito chave da estética, ao mesmo tempo em que visa situar o labor artístico nesse cruzamento do dado e do imaginário, do involuntário e do voluntário, da realidade e do desejo.

PALAVRAS-CHAVE: metáfora; literalidade; Agnès Varda; Werner Herzog; Jimi Hendrix.

ABSTRACT: Staging out of the ordinary what we take for granted, installing the extraordinary within the familiar, giving body to images that undo and remake a banal world, or distorting the symbols under which the donation of the real tends to be hidden, are aesthetic procedures that restores its literal meaning to metaphor and, by that, the power art (power that goes unnoticed when thought in the context of the system of representation). Trying to be faithful to the experiences of Varda, Herzog and Hendrix, this essay seeks to articulate elements to rethink this key concept of aesthetics, at the same time that it aims to situate artistic work in this intersection of what is given and the imaginary, the involuntary and the voluntary, reality and desire.

KEYWORDS: metaphor; literality; Agnès Varda; Werner Herzog; Jimi Hendrix.

Pontos sem nós: o controle do acaso na era da algoritmização da vida e da hiperespetacularização da realidade

SILVIO R. MIELI

PROFESSOR DA FAFICLA DA PUC-SP

Quando do lançamento de seu livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, no Rio de Janeiro, em 2013, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman deu uma definição inusitada de imagem. Ele lembrou que, no passado, quando ainda não existia tecnologia apropriada, os canários eram usados nas minas de carvão para detectar a existência de gás metano e dióxido de carbono. Os mineiros soltavam canários no fundo das minas, antes de descerem. Os pássaros, caso existissem gases letais, ficavam logo sem oxigênio, tremiam, deixavam de cantar e morriam. Era o alarme para que os mineiros deixassem as minas rapidamente, antes que lhes faltasse o ar, ou que houvesse a possibilidade de explosões.

“Poderíamos nos perguntar”, disse Didi-Huberman no início da conferência, “Será que uma das funções da imagem, não seria, como a plumagem desses pássaros, de tremer e inchar diante do perigo?”¹ O historiador, o filósofo, o artista, o

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Conferência de Georges Didi-Huberman no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3auRJfH>. Acesso em: 23 abr. 2020.

fotógrafo, o cineasta seriam assim aqueles que avisam da catástrofe iminente.

Em seguida, na mesma conferência, Didi-Huberman passa a fazer uma análise do filme *La Rabbia (A raiva)*, documentário realizado como uma espécie de campo e contracampo entre as visões da direita e da esquerda, a partir dos escritores Giovannino Guareschi e Pier Paolo Pasolini, em 1963. O filme é uma colagem poética feita a partir do material dos cinejornais dos anos 1950. Na parte que ficou a cargo de Pasolini, há uma sequência de uma catástrofe numa mina de carvão da Umbria. Mulheres de preto se debatem diante do horror da morte dos filhos, irmãos, maridos. Elas choram, lamentam, lançam gestos de cólera contra as autoridades. Movimentos que já vimos em outros momentos, inclusive nos filmes neorrealistas, mas que se entrecruzam e se atualizam.

Os exemplos sugeridos por Didi-Huberman desdobram interfaces entre o passado e o futuro, entre o poético e o político. Eis aqui os fantasmas, as imagens, os pássaros que ao tremerem e incharem nos avisam que algo está no ar, às vezes incolor e inodoro como um gás letal, como esses grãos de instantes, *instagrãos* das imagens digitais contemporâneas que a tudo abarcam, e que, por vezes, também nos deixam sem ar.

A leitura de *A imagem sobrevivente* nos convence que o historiador Warburg deslocou por completo as noções de arte e de história. Algo que era imagem, mas também ato (corporal, social) e símbolo (psíquico, cultural). E abrindo o campo dos objetos de interesse à história da arte, Warburg acabou dilatando o tempo dessa história. Assim, uma aproximação do arquivo do Museo degli Uffizi, em Florença, pode significar o resgate do timbre de vozes inaudíveis, que emergem como que “de um diário íntimo do renascimento”. Didi-Huberman dirá sobre Warburg que a imagem deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação,

...o que sobrevive de uma população de fantasmas. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda a parte: num horóscopo de data de nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores (...), no detalhe de uma moda de vestuário, numa

fivela de cinto, numa circunvolução particular de um coque feminino...²

O cuidado de um autor como Didi-Huberman, ao ressaltar esse aspecto fantasmagórico, não deixa de remontar ao significado mesmo da palavra imagem. A filósofa Olgária Matos identifica uma origem comum para imagem e magia no persa antigo. O termo francês *magie* viria do grego *mageia* (*magéia*), a arte de produzir efeitos maravilhosos pelo emprego de meios sobrenaturais e, particularmente, pela intervenção de demônios.³

Demônios e fantasmas são, por vezes, incômodos, mas não há como deixá-los de lado. Ambos têm pleno estatuto de existência e pairam entre nós o tempo inteiro, como de resto as imagens que criamos e em torno das quais, ou pelas quais, cada vez mais vivemos e morremos. Parecem formar pares com o corpo. Corpo/fantasma, corpo/imagem, magia/corpo.

De certa forma é a partir de Warburg, ou pelo menos inspirado nele, que Didi-Huberman empreende um processo sofisticado que objetiva devolver ao *páthos* a dignidade diante do *logos*. Como veremos, eis uma tarefa prioritária nos dias que correm.

Para Didi-Huberman, é como se a história das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos, que Warburg denominava “fórmulas patéticas”, as famosas *Pathosformeln*.

Em outra palestra de Didi-Huberman,⁴ cuja adaptação redundou no texto *Que emoção! Que emoção?*, colocada assim mesmo, como uma afirmação e uma dúvida, ele resgata a velha disputa entre *páthos* e *logos*. Assim, Schopenhauer era do time de Kant, para quem a melhor medida seria banir, excluir os afetos da atividade intelectual. Darwin, apesar da sua importância, o grande teórico e biólogo da evolução, inclina-se para o time de Kant e Schopenhauer. Darwin

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 35.

³ NOVAES, Sylvia Caiuby. “Inovação curricular no ensino superior”. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, out., 2008.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo, Editora 34, 2016, p. 14-19.

pode ter descrito com precisão científica e empírica os gestos de terror, mas, para quem, a emoção é um estado primitivo, e a encontraríamos principalmente nos animais, nos chimpanzés, nas crianças, nas mulheres, nos velhos, e, por fim, nas raças humanas que têm poucas semelhanças com os europeus. Sim, para Darwin, os ingleses “não choram”, assim como os homens adultos. Ele via as emoções somente pelo viés da natureza, e não pela história da cultura, como etnólogos, antropólogos e sociólogos o fariam mais tarde. Do outro lado está Nietzsche, que recorre à arte, à poesia, à literatura. “(...) suprimir inteiramente as paixões – supondo que isso fosse possível – seria *castrar* a inteligência?, pergunta em *A genealogia da moral*.⁵

Então, seria o caso de reforçar a pergunta de Didi-Huberman e atualizá-la para os dias de hoje: quem devolverá “ao *páthos* a sua dignidade diante do *logos*”?⁶

Fixemo-nos no universo da comunicação. Entre os universais da comunicação prevalece um tipo muito particular de emoção. A emoção calculada. Em geral, são fórmulas muito bem pensadas para provocar tipos particulares de reações emotivas. Há um nome para isso no jargão jornalístico: é a fórmula “chora leitor”. Ela obedece a uma lógica, mas tem sérias dificuldades em *co-mover*, mobilizar efetivamente corações e mentes em alguma direção e sentido. Como sugere Giorgio Agamben: “As mídias adoram o cidadão indignado mas impotente”.⁷ Portanto, que lógica de sentido anima as fórmulas emocionais contemporâneas? Que relação entre razão e emoção prevalece nas imagens que produzimos, que também são formas de vida? É no campo emocional e afetivo que o jogo da produção das imagens está sendo jogado, e suponho que *páthos* esteja perdendo tempo e espaço para *logos*.

Pensemos em cada lance de empatia, afeto e solidariedade desperdiçados. Admitiríamos até um empate entre razão e emoção, entre *logos* e *páthos*. Empate, empatia, *páthos*. Até que não seria ruim ao menos empatarmos esse jogo. Mas a quantificação, a datificação, a algoritmização da vida cotidiana indica a prevalência de uma outra lógica, uma força que está levando a melhor e que urge analisar.

⁵ NIETZSCHE, Frederico. *A genealogia da moral*. 4a edição. Lisboa, Guimarães Editores, 1983, p. 117.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord”. In: *Image et mémoire*. Collection Arts & Esthétique. Genève, Éditions Hoëbeke, 1998.

Neuromarketing, sensores biométricos, *big data* emocional, economia comportamental, neuroeconomia, cibermarcadores somáticos, extensão do domínio da ação. São termos que talvez digam alguma coisa sobre a quantificação e comoditização do campo afetivo/emocional. Só nos resta ensaiar o contra-ataque para ver se empatamos o jogo. E comecemos por retornar à poesia.

Eis alguns versos de *Um lance de dados*, de Mallarmé,⁸ poema ideograma, poema constelação, quando uma palavra remete à outra, num jogo sem fim:

MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS
ETERNAS

DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO

UM LANCE DE DADOS
JAMAIS
JAMAIS ABOLIRÁ
O ACASO

o NÚMERO

EXISTIRIA

COMEÇARIA E CESSARIA

CIFRAR-SE-IA

ILUMINARIA

O ACASO

Pode não parecer, mas a nau (a nave dos vários níveis dos quais a realidade é constituída) é mesmo frágil. E, hoje, século XXI, singra, navega, percorre por

⁸ MALLARMÉ, Stéphan. *Um lance de dados*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 154-175.

mares de dados, de cifras, de códigos, de números, de meros números. Mesmo nessas condições, quando lançado em circunstâncias eternas, no dizer de Mallarmé, aqui e agora, será que um lance de dados jamais abolirá o acaso, ou o modo pelo qual nos relacionamos com os dados trama contra o próprio acaso?

Roland Barthes,⁹ na célebre aula inaugural da cadeira de semiologia do Collège de France, em 1977, afirma que a língua, assim que é proferida, entra a serviço de um poder. É como se no desenho da linguagem duas forças se delineassem: a autoridade da asserção e o gregarismo da repetição. Ou seja, por um lado, a língua é imediatamente assertiva, por outro lado, os signos da língua só existem na medida em que são reconhecidos. “Em cada signo dorme esse monstro: um estereótipo (...) não me contento em repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito”, escreve Barthes.¹⁰

Nessa dimensão, quando “servidão e poder se confundem inelutavelmente”,¹¹ o que se pode e o que se quer fazer?

Barthes diria que a nós,

que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapaçar com a língua, trapaçar a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem,¹²

que Barthes chama de *literatura*. Poderíamos também chamar de arte.

Ora, essa trapaça da língua assume hoje uma dimensão particularmente importante. Quando tudo vira código e algoritmo, e quando vivemos na sobre-codificação, a trapaça da língua é também contrabandear, hackear, passar conteúdos, sentidos e significados por baixo dos códigos.

Não se trata de uma figura de linguagem. Em *O pensamento nômade*, Gilles Deleuze demarca o “triplo meio de codificação: ou bem será a lei, e se não for a

⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1978.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 16.

lei será a relação contratual, e se não for a relação contratual será a instituição. E sobre estas codificações florescem nossas burocracias”.¹³

Pois é, vide a contra-operação *Vaza Jato*.¹⁴ Sem o hackerismo, de onde quer que ele tenha vindo, como chegar a outra interpretação dos fatos? Numa sociedade totalmente dominada e codificada, como chegar a outra realidade, outras narrativas, sem passar por baixo dos códigos? Sem subvertê-los? Por mais que os protagonistas não reconheçam a autenticidade das mensagens expostas pela *Vaza Jato*, eis que os dados foram lançados, muitos dados, *terabytes*, *exabytes*.

Não se trata de *passar o pano*, para usar expressão da moda, mas passar conteúdos *por baixo dos panos*. Eis um ato subversivo. Muitas das mais significativas obras de arte contemporâneas são obras de *hackers*, literais ou metafóricas, dos mais conhecidos e afamados aos mais obscuros. Os pixadores são *hackers* do tecido urbano. Os *rappers* também são *hackers* do discurso verbal oral. Os poetas dos saraus periféricos também. *Slams* são hackeamentos, formas de se embaralhar os códigos poéticos.

Trata-se, portanto, de atualizar o poema de Mallarmé diante da selva obscura de dados que nos cercam. *Um lance de dados* conjura para que a imprevisibilidade da linguagem nunca seja abolida, nunca elimine as suas infinitas perspectivas, com suas múltiplas imagens e surpresas. A linguagem enquanto um circuito aberto de criação e invenção, o contrário da entropia, conforme nos lembra a pesquisadora Rosie Mehoudar,¹⁵ estudiosa da obra de Mallarmé.

Os lances de dados jamais abolirão o *acaso*, ou será que a dataficação, a algoritmização da vida, não estão colocando em xeque exatamente essa possibilidade de abertura?

¹³ DELEUZE, Gilles. “O pensamento nômade”. In: MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 58.

¹⁴ A operação Lava Jato é uma força-tarefa, que foi comandada pelo então juiz Sérgio Moro. Ela surge em 2014 no Brasil, para “enfrentar a corrupção”, em vários níveis de atuação. “Vaza Jato” é o termo pelo qual ficou conhecido o vazamento de conversas (via aplicativo Telegram) entre Sérgio Moro e o então promotor Deltan Dallagnol, além de outros integrantes da Operação Lava Jato, quando várias irregularidades ficaram evidenciadas. A divulgação das conversas foi feita pelo jornalista Glenn Greenwald, do site *The Intercept*, a partir de junho de 2019.

¹⁵ MEHOUDAR, ROSIE. TV Cultura: *Literatura fundamental* 31. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2yDUa2i>. Acesso em: 29 mar. 2020.

Talvez seja o caso de precisar em que sentido aludo aqui ao termo acaso. Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze é claro ao dizer que o ensinamento prático de Nietzsche é o de que a diferença é feliz: que a multiplicidade, o devir e o acaso, são objetos adequados da alegria por eles mesmos, e que somente a alegria retorna.¹⁶ Michael Hardt, em *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*,¹⁷ lembra que, em Nietzsche, como em Espinosa, o *páthos* não envolve um corpo sofrendo *paixões*, ao contrário, o *páthos* envolve as afecções que marcam a atividade de um corpo, a criação, que é alegria. Nesta obra de Michael Hardt, na qual o autor aponta os vários avanços que Nietzsche proporciona a Deleuze, destacaria uma importante observação:

O lance de dados corresponde à afirmação do acaso e da multiplicidade, precisamente porque é a recusa do controle: exatamente como vimos nos estudos sobre Bergson, esta não é a multiplicidade da ordem; não há nada formado por antecipação na possibilidade desse momento – é o indeterminado, o imprevisível.¹⁸

Não estou usando acaso como sinônimo de diferença, mas aproximando estes dois conceitos. Sim, o lance de dados é a recusa do controle, ou, no dizer de Deleuze: trata-se para Nietzsche “de fazer passar algo que não se deixa e não se deixará codificar. Fazê-lo passar num novo corpo, inventar um corpo em que isto possa passar e fluir: um corpo que seria o nosso, o da terra, o do escrito (...)”.¹⁹

Quanto ao poder, onde quer que ele esteja, investe na sobrecodificação, recodificação e no impedimento dos acasos, limitando seus rearranjos e dificultando suas margens de indeterminação.

Tudo se passa como se vivêssemos dentro da seguinte máxima: surpreenda-me, desde que tudo seja e esteja calculado. As rotas, os percursos, as imagens. *Remakes* infinitos de filmes, séries, novelas poderiam nos dizer algo a respeito. Surprenda-me, desde que me desloque a uma zona de conforto emocional e

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, QUADRIGE/PUF, 1997, p. 217-218.

¹⁷ HARDT, Michael. *Gilles Deleuze um aprendizado em filosofia*. São Paulo, Editora 34, 1996.

¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹ DELEUZE, 1985, p. 57.

existencial, desde que eu não seja surpreendido com acasos desnecessários. Até os algoritmos dos aplicativos de encontros nos remetem ao semelhante, ao invés de nos oferecer possibilidades outras. O *match* é a prova da semelhança. Parece ter sido abolida a margem de indeterminação, esta grande chance dos encontros e desencontros disparatados. Pontos sem nós.

Ora, há muitos regimes de ataques à diferença. Esse fenômeno pode ser analisado e estudado sob múltiplas perspectivas. Sugiro aqui apenas mapeá-lo na fronteira entre algoritmização, datificação da vida e hiperespetacularização da realidade. Na verdade o casamento, o encontro ou a interface entre essas duas dimensões, tomando como ponto de partida o fato de que ambos, o algoritmo e o espetáculo, são formas de controle contemporâneas.

Quando expressões como viralização, da biologia e da medicina, migram para as redes, para a área da comunicação, em geral, e do jornalismo, em particular, como, por exemplo, nos memes, e quando palavras como edição, saem do campo da comunicação e passam a explicar fenômenos da biologia molecular – por exemplo na edição genética que recentemente veio à tona com as pesquisas de um grupo de chineses –, é porque há algo de novo no front. Convém enfrentá-lo. Refiro-me aqui à técnica conhecida como CRISPR (*crisper*), uma espécie de *software* molecular, aperfeiçoado nos últimos anos, que permite fazer modificações pontuais no genoma de qualquer organismo, de forma muito mais simples, rápida e precisa do que era possível até recentemente, com base nas técnicas anteriores. “Do mesmo jeito que você edita um texto, você pode editar o genoma de uma pessoa”,²⁰ comparou o químico Fernando Reinach.

De fato, a informação, assim como as imagens, pode ser pensada como *bios*, como vida, como energia vital, apontando para novas potencialidades, conforme sempre insiste Ivana Bentes,²¹ da Escola de Comunicação da UFRJ. Na mesma linha segue Didi-Huberman,²² para quem o importante é a potência e não o poder

²⁰ REINACH, Fernando. “Edição genética de humanos será rotina em 10 anos, dizem especialistas”. In: *Jornal da USP*, São Paulo, 10 de maio de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3eIkfxF>. Acesso em: 29 mar. 2020.

²¹ Pensar as imagens como modo de produção de uma nova sociabilidade. Entrevista com Ivana Bentes. Disponível em: <https://bit.ly/3deXH5C>. Acesso em: 21 abr. 2020.

²² *La noche de la filosofía: La imagen potente - Canal Encuentro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhGupq0>. Acesso em: 21 abr. 2020.

das imagens. O que significa dizer que frente a determinadas imagens podemos nos perguntar qual a sua energia potencial e não mais o que representariam, uma mudança importante de estatuto ontológico e epistemológico.

Mas ocorre que o poder contemporâneo manifesta-se exatamente através da sobrecodificação.

Tudo vira código porque tudo virou informação. Digamos que a sobrecodificação é uma etapa fundamental do que vem sendo já há algum tempo chamado de “virada cibernética” (termo cunhado pela socióloga australiana Catherine Waldby).²³

Por virada cibernética ou paradigma cibernético, entenda-se um modelo de compreensão da realidade que concebe os elementos orgânicos, inorgânicos e tecnológicos como se fossem um dado, uma cifra, uma pura informação quantificável, intercambiável e recombinável, portanto passível de apropriação e livre modificação. Graças à influência da cibernética, da própria teoria matemática da informação e, posteriormente, com os aportes da bioquímica (como o design da molécula de DNA, descoberto por Watson e Crick, em 1953) e da bioinformática, fomos educados a compreender a informação como um “número” (aquele mesmo *nú-mero* de Mallarmé) e a tratar a comunicação como um instrumento utilitário, uma espécie de “funil”, destinado a canalizar os “dados brutos”, para determinados interesses específicos (o utilitarismo em sua forma mais sofisticada e tecnológica).

Se hoje falamos em edição genética é porque damos por descontado que as nossas células operariam como uma espécie de computador, que gerencia não proteínas complexas que dependem da sua interação com o meio, mas dígitos (zeros e uns). Manipula-se a natureza como se todos os processos tivessem como pano de fundo um único mecanismo passível de intervenção e manipulação: a informação.

Resumindo: quando a nossa cultura conseguiu chegar a esse denominador comum (a noção de informação), reduzindo tudo e todos a este conceito, fica bem

²³ GARCIA DOS SANTOS, Laymert. “Quando o conhecimento tecnocientífico se torna predação *high-tech*: recursos genéticos e conhecimento tradicional no Brasil”. In: SOUSA SANTOS, Boaventura (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, cap. 1, p. 128.

mais fácil colocar um preço e estabelecer a necessidade de um controle absoluto sobre o produto (mesmo que ele seja a patente de um remédio, o princípio ativo de uma planta em território yanomami ou o código genético de um animal).

Quando tudo vira código e a tecnologia digital se casa com o neoliberalismo para criar uma estrutura global de vigilância total, a liberdade depende de uma tomada de consciência da técnica, em geral, e do uso da criptografia (comunicação em códigos secretos), em particular. É exatamente disso que trata o livro *Cyberpunks – cipher* do grego *escrita cifrada* – escrito em forma de diálogo entre Julian Assange e os ativistas Jacob Appelbaum, Andy Müller-Maguhn e Jérémie Zimmermann.²⁴ O livro mapeia o estado da arte da luta política na internet, além de oferecer um excelente resumo sobre a saga das batalhas digitais da rede *WikiLeaks*. Fica claro que sem mergulharmos na cultura técnica e, sem percebermos que a internet é sustentada por interações comerciais extremamente complexas e tribunais, para garantir a aplicação das leis relativas à propriedade privada, continuaremos achando que o *Google*, *Twitter* e *Facebook* são instrumentos de libertação social.

Para os *cyberpunks* (herdeiros dos *hackers*), a base para uma sociedade *on-line* soberana é o *software* livre, aliado a uma criptografia robusta, para nos certificar de que ninguém mais possa ter acesso a dados que desejamos manter privados. Além, é claro, de uma legislação nas mãos dos cidadãos, para sermos capazes de controlar a tecnologia digital com o mínimo de autonomia.²⁵

O ser humano sempre lidou com codificações e decodificações. Os computadores nasceram durante a Segunda Grande Guerra para construir bombas e para quebrar códigos dos países em conflito. A Segunda Guerra foi o conflito da quebra dos códigos, dos segredos, da necessidade de trocar informações secretas sem que o inimigo soubesse do que se tratava. Já era possível eliminar o inimigo à distância, mas era necessário controlá-lo antecipando os seus passos.

Depois do surgimento da internet, instrumento por excelência da sociedade de controle, passou a ser vital preservar o que ainda não foi codificado, assim como passar conteúdos por baixo dos códigos e, segundo o alerta dos *cyberpunks*, embaralhar os códigos.

²⁴ ASSANGE, Julian; APPELBAUM, Jacob; MÜLLER-MAGUHN, Andy; ZIMMERMANN, Jérémie. *Cyberpunks: liberdade e o futuro da internet*. São Paulo, Boitempo, 2013.

²⁵ Id.

Edward Snowden, o funcionário-espião da NSA, denunciou que em meio à maior crise de segurança de computadores da história, o governo dos EUA, juntamente com o Reino Unido e a Austrália, estão tentando minar o único método existente atualmente para proteger com segurança as informações do mundo: a criptografia. A criptografia ajuda a todos, de repórteres, dissidentes, ativistas, trabalhadores, ONGs e denunciantes, assim como médicos, advogados e políticos, a fazer seu trabalho – não apenas nos países mais perigosos e repressivos do mundo, mas em todos os países.²⁶

Deleuze tinha razão, os anéis da serpente (sociedade do controle) são bem mais complicados do que os buracos da toupeira (sociedade disciplinar).²⁷ Pois eis que um dos anéis da serpente atende pelo nome de espetáculo.

Talvez o brilho do entretenimento nos impeça de ver a sociedade do espetáculo como uma das formas contemporâneas de controle. Mas gostaria de enfatizar essa modalidade, que hoje se apresenta pelo momento no qual o código encontra o espetáculo. O casamento entre os dados e a sociedade do espetáculo. Diria que é a última fase de um processo que tem várias etapas. Desde a fase de acumulação primitiva, tão bem mapeada por Balzac no romance *Ilusões perdidas*, em meados do século XIX, passando pelos primórdios da comunicação de massa até chegar ao conceito propriamente dito de sociedade do espetáculo de Guy Debord. E finalmente, a sociedade do hiperespetáculo, caracterizada pela sua unidade mínima, o *hype*: a hiperização dos dados, e a datificação dos *hypes*.

“Não sou um filósofo, sou um estrategista”, disse certa vez Guy Debord numa conversa com Giorgio Agamben.²⁸ Estratégia parecida com a do desativador de minas, alguém que se arrisca para desarmar as bombas, e que, ao livrar o terreno dos dispositivos de poder e de controle, inventa e cria no território liberado, ou simplesmente o oferece desimpedido à comunidade que vem.

Digamos que Debord detectou em sintonia fina um tipo particular de combustível, no momento mesmo em que ela estava se armando. Refiro-me ao *hype*, palavra que já entrou no léxico global e que significa um exagero, amplificação

²⁶ SNOWDEN, Edward. “Without encryption, we will lose all privacy. This is our new battleground”. In: *The Guardian*, 15 outubro 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ayf9RC>. Acesso em: 29 mar. 2020.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, p. 226.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. 1998.

mediática, construção puramente espetacular de um problema que invade a cena social através dos circuitos da comunicação de massa. Ainda que Debord nunca tenha se referido ao espetáculo como *hype* – designação que no sentido a que me refiro remonta a meados dos anos 80 – ele foi o primeiro a se debruçar sobre os efeitos estéticos, políticos e psicossociais deste fenômeno, espécie de arma pesada de ilusão das massas, que atua diretamente no imaginário.

O *hype*, enquanto explosão pontual de espetacularização da realidade, poderia sugerir, pela sua carga hiperbólica, um excesso de comunicação, quando, na verdade, nada comunica. No terceiro filme de Debord, *Crítica da separação*, de 1961, ele afirma peremptoriamente tratar-se de “um depoimento sobre a condição da não comunicação”.²⁹ O *hype* é o vazio comunicacional, a despolitização total aliada à estetização mais devastadora. O *hype*, uma imagem sem tempo, sem memória, sem história.

Mas será preciso entender melhor o *hype* como um processo de anulação da comunicação, que está no centro de mira do estrategista Guy Debord. Portanto, estamos no núcleo duro da despolitização da sociedade do espetáculo, ou, se preferirmos, do processo de hiperização da vida cotidiana: a instrumentalização da linguagem, deslocada do seu conteúdo genérico, separada e atomizada em uma dimensão mercantil abstrata.

Agamben nos ajuda sobremaneira na compreensão do *hype* como uma espécie de explosão, mas ao mesmo tempo de *aclamação*, ao sugerir uma aproximação providencial entre Debord e o filósofo do direito Carl Schmitt. Debord constata a transformação da política e da economia capitalista em um imenso acúmulo de espetáculos, em que a mercadoria e o próprio capital assumem a forma midiática de imagem.³⁰ Por outro lado, Agamben ilumina a tese schmittiana de opinião pública como uma forma moderna de aclamação. Nas democracias contemporâneas, a aclamação sobrevive, segundo Schmitt, na esfera da opinião pública. Agamben junta as análises de Debord às de Schmitt da opinião pública como forma moderna de aclamação, indicando que todo o problema do atual domínio espetacular da mídia sobre qualquer outro aspecto da vida social aparecerá em uma nova dimensão. Para Agamben,

²⁹ Id.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória*. São Paulo, Boitempo, 2011, p. 278.

O que está em questão é nada menos que uma nova e inaudita concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político. O que ficava confinado às esferas da liturgia e dos cerimoniais concentra-se agora na mídia e, por meio dela, difunde-se e penetra em cada instante e em cada âmbito, tanto público quanto privado da sociedade.³¹

É exatamente isso que estou denominando de *hype*. A democracia contemporânea seria assim inteiramente fundada na glória, ou seja, na eficácia da aclamação, multiplicada e disseminada pela mídia além do que se possa imaginar. Agamben aponta que o fato de que o termo grego para glória (*doxa*) seja o mesmo que designa hoje a opinião pública é mais do que mera coincidência. E, como já havia ocorrido nas liturgias profanas e eclesiásticas, esse suposto “fenômeno democrático originário” é mais uma vez capturado, orientado e manipulado nas formas e segundo as estratégias do poder espetacular.

Esta espécie de teoria do *hype*, esboçada precária e embrionariamente aqui, tem desdobramentos vários. Assistimos com frequência, inclusive recentemente, a Suprema Corte brasileira curvar-se aos *hypes* da opinião pública. Ou seja, a glória quase religiosa da chamada *Operação Lava Jato* transformar-se em aclamação popular, com tudo o que isso possa significar política e socialmente (inclusive com o ápice, que culminou na eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república).

Mas agora aqui não conseguiria dar melhor exemplo de *hype* contemporâneo do que os *bots*, essas espécies de robôs, aplicações autônomas que rodam na internet para desempenharem algum tipo de tarefa predeterminada. Os *bots*, que tantos estragos vem causando nas eleições pelo mundo afora. Os *bots* são comparados a robôs porque são programas de computador criados para rodar pela internet, realizando tarefas automatizadas. Mas na verdade são como drones digitais que armam bombas linguísticas que são espalhadas nos cantos da rede. E estão prontas para explodir. Basta resvalar nelas e a explosão comunicacional acontece, o *hype* propriamente dito.

Como nos ensina Didi-Huberman,³² não há emoções ruins, mas maus usos das emoções. Pois então, a instrumentalização quantitativa das emoções ou, se

³¹ Id.

³² DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 58.

preferirmos, a codificação das emoções define a união entre *hype* e algoritmo numa espécie de biometria emocional. E eis que estamos às portas de um projeto que pretende utilizar a nossa frequência cardíaca como nova modalidade de biometria, ideia turbinada num dos maiores eventos mundiais do mundo digital, que aconteceu em Austin, no Texas, Estados Unidos. Relógios e celulares já captam a nossa frequência cardíaca, que como a nossa impressão digital, a íris dos olhos ou a forma do rosto, é única em cada ser humano. Diante de uma imagem, de uma notícia ou de um produto será fácil mapear a reação emocional dos consumidores.

E aqui, se me permitem, volto à linguística ou à sociolinguística, para abordar um outro exemplo de *hyperização*, só que em outro registro, não menos sintomático. Eis que de uns tempos para cá ouvimos emergir a palavra curadoria. Curadoria de um evento, curadoria da casa, curadoria dos investimentos, curadoria da informação, curadoria dos dados. Será que de repente despertamos o nosso lado cuidadoso, de cuidar de si e dos outros? Será que viramos todos curadores? Em caso positivo, em que sentido do termo? Sentimos as nossas fragilidades e passamos a cuidar uns dos outros ou será que a utilização excessiva deste termo, aplicado às mais variadas atividades (desde a educação ao empreendedorismo) indicaria outro caminho, menos edificante? Depois da era da parceria, eis que entramos na era da curadoria.

A saber, quando viramos objetos no âmbito de uma sociedade que valoriza a hipereposição, é preciso mesmo alguém que organize estes acervos viventes de pessoas coisificadas que se dão a ver continuamente. Alguém que faça a curadoria dessa mostra que se tornou a própria existência. Portanto, não se trata aqui necessariamente de cuidar, do cuidado de si do qual nos fala Foucault (em textos como *A história da sexualidade*, *Hermenêutica do sujeito*, *As tecnologias de si*, dentre outros). Ou seja, um percurso que vai desde as relações consigo mesmo, um trabalho ético sobre si mesmo, até a própria noção de governabilidade, mas, ao contrário, de selecionar os melhores objetos, ou subprodutos dos seres humanos melhor objetificados a partir de certos critérios curatoriais (daí a origem do termo oriunda do universo das artes).

Então, são dois processos que o uso excessivo deste termo nos aponta, ambos alimentados pelos aportes teóricos do conceito de sociedade do espetáculo. O primeiro é a perda de valores construídos socialmente, incluindo-se aqui formas de

vida tradicionais. Sociedades e valores, sequestrados do núcleo duro da realidade, são transferidos para os museus, como nos dioramas dos museus de história natural – aqueles modos de representação tridimensional de cenas da vida real para exposição com finalidades de instrução ou entretenimento. É um processo de museificação da realidade e da vida. Removemos os índios, ou simplesmente os eliminamos, como se fossem um acidente geográfico, mas montamos dioramas de sua vida cotidiana para, pedagogicamente, eternizá-los. O outro processo diz respeito à coisificação propriamente dita do ser humano. A objetificação de seu corpo e de sua alma. Em suma, sua transformação num objeto.

Ora, se viramos objetos de uma eterna exposição, nosso papel é de cuidarmos e protegermos o nosso patrimônio existencial (nosso valor de exposição), encontrando o nosso lugar na vitrine da melhor galeria possível, ou no diorama mais bem apresentado e melhor exposto das instituições por onde circulamos. Há redes sociais para isso, que fazem a curadoria algorítmica dos nossos grãos de instantes, além de influenciadores digitais que nos ajudam nesse processo.

Portanto, no reino da quantidade existe sim um valor maior que se levanta: o valor de exposição. O que está na base da crítica debordiana ao capitalismo é exatamente uma discussão da linguagem e da cultura. A superação das relações fetichistas e a construção de uma nova comunicação, liberada do seu jugo instrumental, são duas dimensões inseparáveis do seu projeto de retomada do comum. Mas poderíamos acrescentar que poderia estar na base também de uma retomada da dimensão do próprio corpo, o físico e o social.

Para o instigante ensaísta e ativista italiano Franco Berardi, hoje vivemos um momento de divergência profunda entre inteligência e consciência. Segundo ele, a organização do trabalho no capitalismo cognitivo é feita de tal maneira que os cérebros trabalham cada vez mais coletivamente, mas os corpos estão mais e mais separados. Este é o paradoxo essencial da subjetividade contemporânea. Ou seja, estamos sempre mais conectados no plano da produção informativa, da produção semiótica, que é fundamental, mas ao mesmo tempo nos encontramos cada vez mais isolados no plano da relação social. Portanto, o cérebro se enriquece, mas está cada vez mais desconectado do corpo e entra em pânico, sofre de depressão, de pânico, e de solidão. Por outro lado, o corpo está cada vez mais desconectado do cérebro o que, não raro, o faz enlouquecer, tornando-o um corpo demente, um

corpo racista, um corpo fascista, um corpo sexista, ou seja, um corpo que não é mais capaz de conectar-se intelectual e afetivamente com outros corpos.³³

Quando aludo a um campo minado, me refiro também a essa desconexão descrita por Franco Berardi e outros autores. E me pergunto se esta não seria uma das maneiras de se criar “mundos de morte”, na expressão de Achille Mbembe, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes confere o estatuto de “mortos-vivos”.³⁴

Como diz o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, corpo “não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas”.³⁵ Como ativar esse feixe, levantar-se e reconectar-se? Como não resvalar no campo minado no qual virou a realidade atual ou virtual, de códigos e *hypes*?

Trata-se, diz Berardi, de ativar o campo da afetividade. Quando o pânico e a depressão viram as formas de vida prevalentes, sobretudo no interior do trabalho cognitivo, é a partir do sofrimento mesmo que nós podemos reconstruir um tecido de solidariedade. É o sofrimento psíquico o sinal maior, até mais do que a política institucional. A regressão institucional que assistimos tem menos a ver com a política tal qual a conhecemos desde Maquiavel e mais com epidemia de depressão, de medo e de demência.³⁶

Esse é o ponto de partida para reativarmos um outro circuito, que nos coloque de pé, no sentido mesmo de um levante.

“A emoção não diz eu”, atesta Deleuze.³⁷ Sou transpassado por uma emoção, que é também um evento. Se a emoção diz nós é porque me mobilizou, de fato

³³ BERARDI, Franco. *Futurabilità: Franco “Bifo” Berardi*. Chiasso Letteraria, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2V3NPFF>. Acesso em: 23 abr. 2020.

³⁴ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, n-1 Edições, 2018, p. 71.

³⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 380.

³⁶ Id.

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo, Editora 34, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3fKNtLY>. Acesso em: 22 de abr. 2020.

me colocou na pele do outro ou até me transformou no outro. A fase posterior à mobilização é o gesto, o corpo que se move e se levanta. Aliás, George Didi-Huberman mostrou isso muito bem na exposição *Levantes*, da qual foi curador e que rodou o mundo inteiro.

Em sua edição paulistana (Sesc-Pinheiros, de outubro de 2017 a janeiro de 2018), a exposição *Levantes* traz um depoimento de Débora Silva, do coletivo Mães de Maio. Interessante notar que até alguns anos atrás, em quaisquer manifestações de rua, não se ousava gritar contra a polícia. Era um enfrentamento improvável. A polícia estava lá, no mais das vezes não para garantir a segurança dos manifestantes, mas para agredi-los, desqualificá-los e incriminá-los. E, até por uma correlação de forças, era difícil qualquer tipo de enfrentamento. A partir de 2006, com a emergência do movimento Mães de Maio, cujos filhos foram assassinados como reação da polícia aos ataques do PCC no mesmo ano, algo mudou. Essas mães se levantaram. Foram, como elas mesmas costumam definir, “do luto à luta”. A emoção, que se transforma em movimento e que se desdobra num levante. Resultado, a partir de meados da década passada, em qualquer manifestação de caráter progressista passou-se a gritar: “Não acabou, vai acabar, eu quero o fim da polícia militar”. Parece pouco, mas antes esse grito estava sufocado. O corpo individual e social não conseguia pronunciá-lo. Algo se mexeu, co-moveu.

Por fim, uma homenagem ao arquiteto urbanista, ensaísta e filósofo francês Paul Virilio, falecido em 18 de outubro de 2018. Ele que disse certa vez que era preciso colocar o enigma da tecnologia sobre a mesa exatamente como se fez antes com o enigma da natureza, uma vez que os dois se sobrepõem.³⁸ Ele que nos ajudou a entender os impactos da aceleração do mundo sobre a nossa percepção. Virilio que falava da prevalência de uma *informação-mundo*, antecipando o processo de transformação da realidade em dados. Ele que erigiu um Museu do Acidente porque, afinal de contas, alguém tinha que falar do lado acidental de toda tecnologia.

Paul Virilio começou sua trajetória pesquisando os *bunkers* situados na costa francesa, construídos depois do desembarque na Normandia. Foram construídos 15.000 *bunkers*, que compõem o chamado complexo de *Atlantic Wall*, uma

³⁸ VIRILIO, Paul; LOTRINGUER, Sylvere. *Guerra pura e a militarização do cotidiano*. Tradução de Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 36.

espécie de cinturão para proteção dos aliados. Entre o final dos anos 50 e início dos 60, o arquiteto Virilio visitou esses *bunkers* e os fotografou. O resultado final é a obra *Bunker Archeologie*, de 1975, acompanhada de uma exposição no Museu de Arte Decorativa em Paris. A partir desse trabalho, Virilio começa a articular a noção de dromologia, o estudo da velocidade e da aceleração.

Ele achava que a aceleração, não só da história, mas a aceleração do tempo real e da imediatez, possibilitados pelo progresso, inclusive o espacial, ao invés de nos franquear novos horizontes ou novos mundos, aqui ou no espaço sideral, acabam nos encarcerando nesse mundo mesmo e limitando a nossa visão. Digamos que o *insight* de que a velocidade pode ser um fator de encarceramento e não de libertação, Virilio percebeu ao circular pelos *bunkers*, muitos dos quais já tinham se transformado em imensos blocos de concreto às margens do Atlântico. Monolitos cuja função original era vigiar todos os planos do horizonte marítimo.

Parecia claro que a vigilância não era nada sem o controle de sua transmissão, uma premonição importante da sociedade da informação, essa na qual estamos hoje metidos. Ou, como termina Mallarmé em seu poema:

vigiando
 duvidando
 rolando
 brilhando e meditando,

 antes de se deter
 em algum ponto último que o sagre

Todo Pensamento emite um Lance de Dados³⁹

³⁹ MALLARMÉ, Stéphane. 1974.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord”. In: *Image et mémoire. Collection Arts & Esthétique*. Genève: Éditions Hoëbeke, 1998.
- _____. *O reino e a glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ASSANGE, Julien; APPELBAUM, Jacob; MÜLLER-MAGUHN, Andy; ZIMMERMANN, Jérémie. *Cyberpunks: liberdade e o futuro da internet*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BERARDI, Franco. *Futurabilità: Franco “Bifo” Berardi*. Chiasso Letteraria, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2V3NPFF>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. “O pensamento nômade”. In: MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche hoje?* Colóquio de Cerisy. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: QUADRIGE/PUF, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. Conferência de Georges Didi-Huberman no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3auRJfH>. Acesso em: 23 abr. 2020.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. “Quando o conhecimento tecnocientífico se torna predação *high-tech*: recursos genéticos e conhecimento tradicional no Brasil”. In: SOUSA SANTOS, Boaventura (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze um aprendizado em filosofia*. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphan. *Um lance de dados*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

- MEHOUDAR, ROSIE. *TV Cultura: Literatura Fundamental* 31. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2yDUa2i>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. 4ª edição. Lisboa: Guimarães & C.^a. Editores, 1983.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. “Inovação curricular no ensino superior”. In: *Mana*. v. 14, n. 2. Rio de Janeiro. out. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- REINACH, Fernando. “Edição genética de humanos será rotina em 10 anos, dizem especialistas”. In: *Jornal da USP*, São Paulo, 10 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3eIkfxF>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- SNOWDEN, Edward. “Without encryption, we will lose all privacy. This is our new battleground”. In: *The Guardian*, 15 out. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ayf9RC>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- VIRILIO, Paul; LOTRINGUER, Sylvere. *Guerra pura e a militarização do cotidiano*. Tradução de Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



RESUMO: Os lances de dados jamais abolirão o acaso, ou será que a datificação e a algoritmização não estão colocando em xeque exatamente a margem de indeterminação da própria vida, como máquina de invenção de novas realidades? As formas contemporâneas de poder e de controle (quantificação e espetacularização) tramam contra a biodiversidade informacional e a diferença, baseada na qualidade, na intensidade e na própria emoção humana. O artigo caracteriza e exemplifica o fenô-

ABSTRACT: A throw of the dice never will abolish chance, or aren't datification and algorithmization challenging exactly the margin of indeterminacy of life itself, as a machine for inventing new realities? Contemporary forms of power and control (quantification and spectacularization) plot against informational biodiversity and difference, based on quality, intensity and human emotion itself. This article characterizes and exemplifies the phenomenon through the current stage of

meno através do atual estágio da sociedade do espetáculo, definida pela união entre *hype* e algoritmo, numa espécie de biometria emocional (codificação das emoções).

PALAVRAS-CHAVE: acaso; diferença; informação; código; sobrecodificação; algoritmo; controle; emoção; espetáculo; *hype*.

the society of the spectacle, defined by the union between hype and algorithm, in a kind of emotional biometrics (coding of emotions).

KEYWORDS: chance; difference; information; code; overcoding; algorithm; control, emotion; spectacle; hype.

Sublime, sublimação e expressão: a ressonância de Kant e Freud na articulação adorniana entre arte e sociedade

FERNANDA PROENÇA
DOUTORANDA EM FILOSOFIA PELA UFMG

O burguês deseja que a arte seja voluptuosa
e a vida ascética; o contrário seria melhor.
Theodor W. Adorno.¹

I. Do caráter emancipatório da arte

Em *Minima moralia*, a crítica que Adorno apresenta a Freud é frontal, dizendo claramente, na abertura do aforismo 136: “Artistas não sublimam”.² Ainda que tal frase componha uma ampla análise realizada por Adorno nessa obra, interessa-nos aqui aquelas implicações que perpassam as relações entre arte e sociedade. Lembremos de início que, segundo Freud, a sublimação seria o motor para criação artística, tratando-se de um movimento de elaboração inerente à

¹ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 29.

²ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 186

economia pulsional dos artistas. A energia potencialmente desagregadora característica das pulsões seria canalizada, afastando-se de seu teor intrinsecamente sexual e desviando sua realização para a produção das obras de arte. Assim, o ponto de partida da crítica que Adorno apresenta na *Minima moralia* dá-se, então, em torno dessa premissa da aceitabilidade social da obra de arte, a seu ver, implícita na sublimação freudiana. Para ele, a adequação ao socialmente desejável torna-se essencial para que a obra de arte seja o vetor de realização das pulsões conforme proposto por Freud, uma vez que a realização direta (não sublimada) das mesmas é rechaçada pelo sujeito justamente em virtude de seu teor sexual incompatível com o princípio de realidade, ou seja, não-realizável no contexto social habitado pelo artista. Essa caracterização adorniana encontra respaldo em passagens dos textos de Freud desde a primeira utilização do termo, em uma carta de 1897 a Fliess, na qual, ainda que não designe propriamente um conceito psicanalítico, Freud recorre ao termo para referir-se a fantasias trazidas à análise pelas histéricas, descrevendo-as como “estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamento deles”.³ Nos textos que se seguem, Freud oferece uma via que permite a Adorno adensar sua interpretação da sublimação como mecanismo civilizatório, ou seja, de adequação do sujeito à sociedade, em consonância com a cultura.⁴ Em outras palavras, a sublimação seria a alternativa mais interessante disponível aos sujeitos frente às exigências civilizatórias de supressão das pulsões e constitutivas da cultura em seu sentido mais aproximado de um princípio de realidade opressor. Já no caso Dora, de 1905, Freud descreve o mecanismo de sublimação como ferramenta para “garantir um grande número de realizações culturais”⁵ e, posteriormente, aponta como o processo de sublimação pulsional seria capaz de “colocar à disposição da atividade civilizada uma extraordinária

³FREUD, Sigmund. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Imago, 1986, p. 342

⁴ Importante pontuar como o termo “cultura”, nesse contexto, pretende-se alinhado ao cultivo de uma conduta polida, agregadora, de diluição das vicissitudes do sujeito (encarnadas pelas pulsões) em prol de uma pasteurização dos comportamentos de acordo com aquilo que, como sociedade, julgamos adequado.

⁵FREUD, Sigmund. “Fragmentos da análise de um caso de histeria”. In: ESB. v. VII. Rio de Janeiro, Imago, 1969b, pp. 53-54.

quantidade de energia”,⁶ consolidando-se como via principal de constituição da cultura (Cf. GARCIA, 1998). Esse viés interpretativo encontra ainda mais respaldo na obra,⁷ de 1930, no qual Freud indicará a sublimação como “traço especialmente destacado do desenvolvimento cultural; ela possibilita que atividades psíquicas superiores – científicas, artísticas e ideológicas – representem um papel tão significativo na vida cultural”⁸.

Em *Minima moralia*, é esse o ponto chave de discordância de Adorno com a teoria freudiana, uma vez que a estética adorniana tem como um de seus pilares não o apaziguamento, mas a dissonância estabelecida pela arte com relação ao seu entorno, a potência emancipatória resguardada em sua alteridade. Neste sentido, Adorno pontua:

Crer que eles [os artistas] não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas transformam-nos em realizações socialmente desejáveis, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas.⁹

Adorno tem em mente, nessa passagem, os novos paradigmas que a arte do início do século XX estabeleceu especialmente através das vanguardas¹⁰ que, em sua agressividade, aproximam-se mais de um regime de colisão do que de sublimação. Posteriormente, na *Teoria estética*, Adorno dirá:

⁶FREUD, Sigmund. “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade”. In: ESB. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 80.

⁷Cf. GARCIA, Cláudia Amorim. “Sublimação e cultura de consumo”. In: RABELLO DE CASTRO, Lucia. (Org.) *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro, NAU, 1998.

⁸FREUD, Sigmund, *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2010, p. 101

⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 186.

¹⁰ Refiro-me aqui especialmente às vanguardas ditas “líricas”, ou “pulsionais”, como o surrealismo e o dadaísmo, que promoviam uma estetização do real que “resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche”. (Cf. FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas”. In: *Cadernos da pós-graduação*. Instituto de Arte/Unicamp, ano 8, n. 2, 2006, p. III).

À aceitação conformista da concepção corrente da obra de arte como bem cultural agradável, levada a cabo pela psicanálise, corresponde um hedonismo estético que expulsa da arte toda negatividade para os conflitos pulsionais da sua gênese, silenciando os resultados. Se da sublimação e da integração conseguidas se fizer o Uno e o Todo da obra de arte, esta perde a força pela qual ultrapassa o existente.¹¹

É possível que Adorno, no texto de 1968, tenha absorvido a leitura de Marcuse, segundo a qual é necessário diferenciar o princípio de desempenho, típico do capitalismo, do princípio de realidade.¹² Ainda que o princípio de realidade seja algo de inalienável na experiência do sujeito, sua formatação é contingente, passível de transformação; em virtude de seu caráter histórico, o princípio de realidade *em sua substancialidade* (conteúdo) não figura como algo de necessário e imutável. Assim, se assumimos a realidade como algo passível de transformação, a arte figura nesta como elemento conflitante. Essa visão difere do apaziguamento implícito no processo sublimatório – que, ainda que não exclua propriamente a possibilidade de uma obra apresentar-se como dissonante dos cânones tradicionais, não escapa à expectativa subjacente de conformidade com a realidade; apaziguamento este essencial para Freud, pois apenas ele justificaria o desvio da pulsão, conforme exemplificada nesta passagem do texto “O poeta e o fantasiar”:

O poeta suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e *nos suborna com o prazer puramente formal*, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas.¹³

¹¹ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 28.

¹²“Os vários modos de dominação (do homem e da natureza) resultam em várias formas históricas do princípio de realidade.” (MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1975, p. 51).

¹³FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneios”. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. In: ESB. v. IX. Rio de Janeiro, Imago, 2006, p. 142.

Notemos que Freud, na referida passagem, toma o ponto de vista do observador, que encontraria prazer na fruição da obra em decorrência do processo de sublimação liderado pelo artista, de forma que a pacificação das pulsões funcionaria em mão dupla. Em outras palavras, da mesma maneira que a feitura do objeto concretiza um desvio da realização de pulsões do artista, também o observador realiza algo da ordem do apaziguamento psíquico através da experiência de prazer oferecida pelo contato com a obra, estendendo o processo de adequação social da produção para a recepção e, assim, duplicando os pontos de entrada para a crítica adorniana: decorre do prazer experimentado, em ambos os casos, uma sensação de reconciliação com o mundo. A competência do objeto artístico para, através da beleza, restaurar a crença na coerência da natureza – essa ilusão de conformidade entre o sujeito e o mundo que ele habita – nos remete à terceira crítica kantiana. Nela, a representação do belo, através do juízo reflexionante, é o elo que permite a Kant atribuir coerência à natureza, em contiguidade com o sujeito: “Podemos considerar a beleza natural como exibição do conceito de idoneidade formal (meramente subjetiva) e os fins da natureza como exibição do conceito de uma idoneidade real (objetiva), julgando a primeira idoneidade com o gosto (esteticamente, mediante o sentimento de agrado) e a segunda com o entendimento e a razão (logicamente, por meio de conceitos)”¹⁴ Neste sentido, o sentimento do belo em Kant trata também da reconciliação, gerando prazer através da percepção da idoneidade da natureza expressa em harmonia, no prazer do livre jogo entre imaginação e entendimento, que, por sua vez, percebe consonâncias e não divergências.

No que tange ao belo artístico, sugiro que esse sentimento de reconciliação está aparentado à mimesis, pois a verossimilhança da arte representativa oferece-se justamente à contemplação da conformidade, insuflada pela valoração histórica da capacidade de subsumir o mundo à esfera da ação humana. “O que o espírito promete é o lugar do momento sensível na arte, não a satisfação do contemplador. – O romantismo queria simplesmente equiparar o que surge na *apparition* ao elemento artístico.”¹⁵ Em outras palavras, a arte mimética privilegia um sentimento

¹⁴KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo, Ícone, 2009, p. 38.

¹⁵ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 131.

de prazer oriundo da familiaridade, que tem um caráter afirmativo enquanto estandarte da primazia da técnica.¹⁶ A questão dilata-se quando a arte moderna a coloca em discussão, operando, em sua não-subserviência à realidade, uma passagem da representação à expressão como resposta a esse conflito histórico. Na sua tomada de autonomia e movimento autorreflexivo, privilegia a *expressão* como forma de afastar-se da proposta contemplativa em prol de uma projeção racional-imaginativa para além do construto. Conforme lemos em *Minima moralia*: “A modernidade é uma categoria qualitativa, e não cronológica. Do mesmo modo que ela não se deixa reduzir à forma abstrata, a ela é necessário recusar as conexões superficiais convencionais, a aparência da harmonia, a ordem corroborada pela mera cópia.”¹⁷ Podemos ler essa passagem como um afastamento de Adorno de algumas premissas atribuíveis ao belo kantiano. Se o modelo representativo da mimesis, em sua ilusão de harmonia, privilegia uma postura contemplativa do observador, torna-se inadequado à postura crítica inerente à nova arte. Ainda, se a obra de arte moderna exige uma postura quase combativa do observador, parece-me que o prazer desinteressado dá lugar ao desprazer denunciador da incompatibilidade das faculdades cognitivas com a arte, aproximando-se daquilo que Kant descreveu como sublime.

A experiência do sublime pode ser descrita como abalo, comoção.¹⁸ Nisso, ela revela uma dupla violência: a razão violenta a imaginação, forçando-a a representar o irrepresentável (suprassensível) enquanto a imaginação violenta a sensibilidade, dada a atração e repulsão dos objetos que despertam o sublime. Essa relação de agressão entre razão e sensibilidade parece muito mais aparentada à arte moderna do que a mera contemplação do dado sensível. O colapso do primado da representação liberta a imaginação do acordo – disciplinar – subjetivo

¹⁶ Para efeitos de argumentação, aqui entendemos por “arte mimética” as obras que repousam na verossimilhança, na cópia do real como objetivo final de sua feitura. No entanto, é importante salientar que Adorno percebe uma dimensão mimética em toda obra de arte, inalienável de sua realidade empírica.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 191.

¹⁸ Sobre o contraponto entre contemplação e abalo em Kant, ver: BARRETO, Marco. “A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 173-181.

com o entendimento. Tal interpretação encontra respaldo no pensamento de Lebrun:

O sentimento do belo outorgava ainda “à coisa e à natureza mesmas” suficiente presença para que o sujeito estético tivesse o direito de imputar-lhe a finalidade subjetiva que ele sentia: um *sujeito* encontrava o sentimento de reencontrar uma *natureza* magicamente acolhedora. Com o sublime, essa relação cessa.¹⁹

O sublime kantiano engendra uma autocrítica da imaginação, pois percebe a irrepresentabilidade das ideias de infinito, liberdade, totalidade. Assim, diferentemente do belo, o sublime refere-se ao suprassensível, às ideias da razão descoladas da forma e, dessa maneira, lança-se para além do construto. “Na experiência do sublime o espírito é incitado a abandonar a sensibilidade. A razão violenta a imaginação, alargando-a, obrigando-a a exprimir o informe da natureza”²⁰. É dessa superação momentânea da determinação natural (empírica, objetiva) pelo espírito que o sujeito experimenta uma “vitória momentânea do ideal sobre o natural”²¹. Entendo que é nesse ponto, no embate entre real e ideal, que a *expressão* adorniana encontra eco, pois ela privilegia justamente a alteridade do objeto artístico e sua capacidade de estimular a imaginação no sentido de oferecer um vislumbre utópico emancipatório. Enquanto o belo aproxima-se de uma idealidade reconciliatória, percipiente da conformidade a fins da natureza, o sublime move-se na arena do conflito, denunciador das insuficiências do entendimento frente à natureza. Da mesma forma, na arte não representativa a inadequação entre as expectativas da razão e a imanência do construto funciona como combustível para a expressão alçar-se àquilo que escapa ao dado imediato, através dos esforços da imaginação. No entanto, Adorno pontuará, de forma algo aparentada à sua crítica ao princípio

¹⁹LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 588.

²⁰BARRETO, Marco. “A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 173-181; p. 174.

²¹GARCIA-MORENTE, Manuel. 1975, p. 186. Apud BARRETO, Marco, op. cit., 2008, p. 174.

de realidade da psicanálise, que falta à experiência estética kantiana a percepção de sua historicidade implícita. Para ele, como o prazer oriundo da experiência estética traz relação com a intuição de uma coerência da natureza, a própria ideia de natureza precisa ser tratada como um conceito em devir. Se a natureza kantiana equivale ao mundo do qual a obra de arte se destaca, a natureza em questão para Adorno é o mundo da técnica, que difere daquela por sua artificialidade (uma natureza à segunda potência, pois criada pelo ser humano), contingência (pode e deve ser modificada através da desconstrução dos mecanismos de dominação) e incoerência (não resguarda uma expectativa ou intuição de racionalidade interna). Assim, a natureza “pura” kantiana é considerada insuficiente por Adorno, que percebe nessa aproximação, nessa crença na possibilidade de um retorno a algo de originário, uma certa *ingenuidade do gênio*. Porém, aceita essa correção, é ainda possível identificarmos o juízo estético kantiano com o caráter emancipatório da estética adorniana, no sentido de ambos atribuírem uma dimensão de liberdade à natureza: enquanto em Kant a imaginação é o elo que permite que os espaços de necessidade e liberdade se entremeiem,²² em Adorno é também ela que resguarda a esperança da liberdade frente à dominação.

A expressão entra em pauta também no debate com a psicanálise, quando Adorno propõe, ainda em *Minima moralia*, que seria esse o conceito adequado à compreensão tanto da dinâmica subjetiva do artista na produção da obra quanto na recepção da mesma.²³ O que a expressão tem em comum com a sublimação é o fato de serem ambas uma resposta ao princípio de realidade, impeditivo da realização da pulsão à qual está vedada a comunicação com o objeto. No entanto, a expressão prevê uma externalização imagética do conflito, uma objetividade sensível que carrega sua força desestabilizadora, e nisso difere da sublimação.

²² “This idea (...) serves as the sought-after ‘bridge’ between the theoretical and the practical, spanning the gulf previously created between the knowledge of objects according to the conditions of possible experience and the realization of freedom under the unconditional of moral law.” LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Transl. Elizabeth Rottenberg. Stanford, Stanford University Press, 2004., p. 1.

²³ Na *Teoria estética*, o conceito de *expressão* figura como polo do par dialético estabelecido com o conceito de *construção*. Nele encontra-se a tensão que perfaz o núcleo da obra, articulando, de um lado, o pulsional, afetivo, ebulitivo (referentes à expressão) e, do outro, o *métier*, saber fazer, planejamento (referentes à construção).

A expressão nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega; ela encara nos olhos o conflito, que resulta cegamente no sintoma. O que a expressão tem em comum com a repressão é que nela a emoção se encontra bloqueada pela realidade. (...) Ela substitui seu objetivo, assim como sua própria “elaboração” pela censura subjetiva, por uma elaboração objetiva: sua revelação polêmica. Isso a distingue da sublimação: toda expressão bem-sucedida do sujeito é, por assim dizer, um pequeno triunfo sobre o jogo de forças de sua própria psicologia. O *páthos* da arte está ligado ao fato de que ela, precisamente por retirar-se todavia à acomodação, sem dar prosseguimento à violência do exterior na deformação do interior.²⁴

O desenvolvimento dessa avaliação adorniana sobre a sublimação em Freud encontra novos contornos na *Teoria estética*. Mantendo ainda sua posição em favor da expressão como viés preferível à sublimação psicanalítica para o trato com a arte moderna, Adorno desdobra essa problemática para encontrar, então, a questão de tomarmos a obra como projeção do quadro psicanalítico do artista, como externalização psicossomática de patologias.²⁵ Adorno dirá claramente: “Quem compreende as obras de arte pela imanência da consciência nelas, não as compreende verdadeiramente.”²⁶ A crítica adorniana a essa abordagem tem seu cerne na irrelevância do construto sustentada por ela, nas limitações impostas à estética se esta for reduzida a um diagnóstico empírico das inadequações subjetivas ao princípio de realidade²⁷ Caminhando por essa via, tal abordagem implicaria

²⁴ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 187.

²⁵ Um exemplo clássico dessa abordagem encontra-se no texto de Freud *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, de 1910, sobre o qual Ana Maria Loffredo comenta: “Freud havia dito que, entre os caminhos seguidos pela curiosidade infantil, Leonardo teria conseguido se esquivar do caminho da neurose e se embrenhado nas trilhas da sublimação desde o início”. (LOFFREDO, Ana Maria. *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo, Escuta/Fapesp, 2014, p. 69.)

²⁶ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 188.

²⁷Cf. DUARTE, Rodrigo. “Sublimação ou expressão: um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno”. In: *Revista brasileira de psicanálise*, v. 32 (2), 1998, pp. 319-335; 331.

na aceitação de que qualquer realização sensível do estado psicanalítico do artista cumpriria os requisitos para ser considerado obra de arte, tornando irrelevante (ou mesmo irrealizável) uma pretensa graduação qualitativa da produção artística, algo impensável para Adorno, que pontua amplamente nas suas reflexões estéticas o papel central do teor de verdade das obras de arte autênticas que as separa das mercadorias culturais – diferença esta que é o fiel da balança entre estar à serviço de um esquema de dominação socioeconômico ou ser a potencialidade última na sua desarticulação.

Enquanto fundador da psicanálise, parece natural que Freud tenha direcionado suas investigações aos processos psíquicos dos indivíduos em detrimento da análise de obras de arte enquanto objetos da estética. Freud o dirá claramente em “O poeta e o fantasiar”, ao esclarecer seu objeto de estudo na relação entre o devaneio e a produção artística:

Vamos analisar esses [poetas], e, para nossos fins, não escolheremos os mais aplaudidos pelos críticos, mas os menos pretensiosos autores de novelas, romances e contos que gozam, entretanto, da estima de um grande número de leitores.²⁸

O que interessa a Freud é a maneira como o devaneio se materializa em obra de arte, sendo a qualidade estética dessa realização irrelevante. Ou, mais do que isso, as obras de ampla aceitação popular seriam melhores exemplos do processo de sublimação, por sua estrutura palatável que propicia ao leitor a experiência de identificação, de reconhecer-se ali na afinidade com suas “histórias egocêntricas”. Na *Teoria estética*, Adorno esclarece que, se a arte teve um momento no qual a sublimação fazia sentido, este era pautado na identificação do observador com a obra, não o contrário, conforme ocorre no mundo administrado:

A antiga afinidade de contemplador-contemplado é invertida. Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético,

²⁸FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneios”. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. In: *ESB*. v. IX. Rio de Janeiro, Imago, 2006, p. 139.

incompatível com toda a essência coisal. O consumidor pode à vontade projetar as suas emoções, os seus resquícios miméticos, no que lhe é apresentado.²⁹

2. Do caráter histórico-social da arte

É curioso notar como o enfoque freudiano alcança algo muito similar à estética kantiana no que tange à aproximação da obra de arte como objeto de manifestação de instâncias intrínsecas ao sujeito, à revelia da imanência do objeto, tão cara a Adorno. Ambas as aproximações não atentam para aquilo que a obra apresenta em sua dimensão sensível, de suas características formais pormenorizadas, reduzindo o universal inerente às obras de arte a algo da ordem do sujeito transcendental, no caso de Kant, ou da ordem da similitude da economia psíquica dos indivíduos, no caso de Freud. Para Adorno, a dificuldade que essa primazia do sujeito (abstrato) frente ao construto apresenta é que ela propicia que a arte seja cooptada pela indústria cultural. Como já vimos, a mimesis opõe-se à expressão que Adorno defende, pois esta se pauta na alteridade, encarando a realidade na qual se insere como negatividade à qual, ao mesmo tempo, se contrapõe. Desdobrando essa premissa no sentido de abarcar o debate sobre finalidade sem fim que Kant atribui à experiência estética, Adorno coloca:

Toda obra de arte possui uma contradição insolúvel naquela “finalidade sem fim”, pela qual Kant definia o estético; no fato de que ela representa uma apoteose do fazer, da capacidade de dominar a natureza, que, enquanto criação de uma segunda natureza, se põe como absoluta, sem fim e existindo em si mesma.³⁰

Na *Dialética do esclarecimento*, juntamente com Horkheimer, Adorno já pontuava como a indústria cultural toma o lugar do esquematismo kantiano ao usurpar ao sujeito a capacidade de ajuizamento.

²⁹ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 34.

³⁰ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009, p. 198.

Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. (...) Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção.³¹

O esquematismo transcendental, antes realizado pelo sujeito, é diluído em um sistema dentro do qual fenômenos se apresentam já conceitualizados, enquanto os conceitos já vêm ilustrados. Ou seja, a potencialidade do sujeito transcendental, que a crítica kantiana tem como alicerce da possibilidade da experiência estética, encontra-se em certa medida substituída pela indústria cultural, uma vez que esta atua na *produção dos desejos* da massa, oferecendo, em seguida, as mercadorias culturais para realização desses mesmos desejos inautênticos; um “idealismo sonhador” caricatural, manifesto nas mercadorias culturais enquanto “arte sem sonho”.³² Interessante que Adorno traga nessa passagem o sonho como algo que escapa à indústria cultural, o que nos remete novamente a Freud. Se o sonho – próximo ao devaneio pela identificação de ambos com processos sublimatórios – é o que falta à mercadoria cultural e aquilo que a diferencia da obra de arte autêntica, então fica resguardado o potencial subversivo do sonho. É este um dos pontos nos quais Adorno apoia-se em Freud: ainda que a sublimação não dê conta da experiência estética como um todo, ela figura como elemento constitutivo essencial da relação com a arte por ser oriunda de uma não subserviência à realidade, trincheira dos desejos do indivíduo que fazem dele único e potencialmente transformador do mundo extrassubjetivo. Quando essa competência é instrumentalizada pela indústria, o que temos é um processo de reificação da *promesse de bonheur* da arte:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o

³¹ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 103.

³²Id.

desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto.³³

Assim, a indústria cultural priva o sujeito de seu protagonismo no devanear ao tomar o lugar de sua imaginação na construção do desejo.

A mercadoria cultural, no que se refere ao desejo, conflita com a sublimação freudiana, pois subverte o princípio de prazer de que ela deriva; concomitantemente, conflita, por esse mesmo viés do desejo, com a estética kantiana, atribuindo a objetos pretensamente artísticos uma finalidade. Quando a esfera da cultura está para a sociedade como simulacro domador de consciências, ela torna-se peça na engrenagem do mundo administrado, com a finalidade última de exercer dominação em nome do lucro. No entanto, essa finalidade é articulada justamente sobre o prazer, em uma satisfação pretensamente desinteressada. É porque o observador percebe a mercadoria cultural como arte desinteressada que ele não atenta para sua potência de dominação, o que a torna mais perversa. É a isso que Adorno se refere quando diz que o sujeito transcendental kantiano teria sido substituído por uma universalidade dos juízos na modernidade: “porque todos, sem conflito, perseguem o interesse particular, este aparece, por sua vez, precisamente como universal e, por assim dizer, desinteressado”.³⁴ A versão de universalidade considerada legítima por Adorno vai por outro caminho: fundamenta-se na possibilidade de encarmos a obra como elemento cristalizador de sedimentações sócio-históricas que, por seu caráter compartilhado, alcançam na experiência do sujeito algo da ordem do coletivo. Esse ponto é crucial, pois adiciona uma dimensão histórica à universalidade, abarca seu caráter circunstancial e determina, para além do esquematismo kantiano ou da economia psíquica freudiana, uma universalidade pautada na cultura, *externada*. Adorno dirá que “não pode haver imagem sem imaginário”,³⁵ esse imaginário é o léxico que dá voz aos elementos formais e estabelece essa relação com o observador. Ao entrar em contato com uma obra de arte, o sujeito é convidado a elaborar algo que o supera enquanto

³³Id.

³⁴ADORNNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 138.

³⁵ADORNNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 136.

indivíduo, que o insere em um diálogo, senão universal, pelo menos referente a um grupo maior que si. Dizer que a obra de arte tem a potência de resgatar esse universal, ainda que se trate aqui de um universal em termos, temporalizado e recortado geográfica e culturalmente, e não um universal necessário e absoluto, é a via de escape de uma relação com a obra reduzida ao solipsismo – um trato ingênuo com a arte que muito se aproxima de uma caricatura da fruição romântica, baseado na catarse e conseqüente apaziguamento da consciência do sujeito através do processo identificatório de suas determinações individuais na obra.

Notemos, entretanto, que para que seja possível trabalharmos com uma universalidade construída culturalmente é indispensável que haja conhecimento (crítico) da história e da sociedade. Ainda, se a arte desenvolve também uma conversa consigo mesma, especialmente após a perda de sua evidência,³⁶ exige-se também um conhecimento da própria história da arte para que se possa participar desse universal/coletivo com a qual ela dialoga na dimensão intraestética. Esse trato não-ingênuo com a arte exige esforço por parte do observador – especialmente na fruição de obras de arte modernas e contemporâneas, por sua tendência à desartificação. Desartificação esta que, por sua vez, é também uma resposta da arte à relação contemplativa que a indústria cultural aprendeu a explorar, uma estratégia para tornar a arte menos consumível. Nas palavras de Adorno:

Mas isso [a arte] se torna difícil para eles [o público] por causa do esforço que é requerido deles pelo ato de receber. Embevecidos com a técnica, transferem seu ódio ao esforço desnecessário de sua existência para o dispêndio de energia que o prazer – enquanto uma dimensão que lhes é essencial – necessita até mesmo em todas as sublimações.³⁷

³⁶Cf. ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. II.

³⁷ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 190.

Assim, na estética adorniana a relação do observador com a obra é, em certo sentido, *mediada*, dependente de algo da ordem do conhecimento e que escapa à empiria.³⁸

Até aqui, procurei destacar o viés histórico que a estética adorniana atribui aos conceitos, especialmente o conceito de “universal” – o que se encontra em acordo com a fundamentação epistemológica da dialética negativa, que a embasa. No entanto, sendo a questão bastante complexa, seria reducionista traçar uma linha divisória, a partir desse conceito, separando Adorno de Kant e Freud. Uma análise mais pormenorizada permite sugerir que o elemento mediador da experiência estética adorniana sobre o qual o universal é articulado, pode encontrar paralelos no sublime kantiano e na sublimação freudiana, naquilo que trazem também de mediado. Primeiramente, quanto ao sublime kantiano, pode-se argumentar que ele traz em si um apelo extraestético que incorpora essa mediatidade adorniana, pois o sublime é um predicado que, por superar a representação em direção ao irrepresentável, pertence menos às coisas que o belo. A experiência do sublime logra superar o estado de terror inicialmente instaurado, o que só é possível com o auxílio das ideias morais, por sua capacidade de transformar o terror em prazer negativo. Na terceira crítica, Kant coloca essa questão da seguinte maneira: “na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de modo terrificante”³⁹ Neste sentido, podemos caracterizar o sublime kantiano como adornianamente não-ingênuo, leitura que se fortalece quando notamos que o sublime consegue também escapar ao positivismo típico da *Aufklärung*, encarnado na representatividade, justamente por sua inerente

³⁸ Notemos que Adorno não realizará um mero elogio ao homem culto e à cultura, por compreender as implicações dessa caracterização nos processos civilizatórios de dominação. Porém, é impossível escapar a certo elogio à erudição em Adorno, ainda que ele não o faça diretamente, mas negativamente, quando se manifesta contra o filisteísmo e a ignorância. De todo modo, o que procuro destacar é que a recepção da obra ocorre a partir de uma disrupção da forma na direção de uma elaboração crítica da realidade, que só seria possível quando o sujeito encontra-se em posse de elementos para tal. Sugiro que o conhecimento, nesse sentido, estaria idealmente a serviço da *crítica*, capaz de perceber e questionar as forças dialéticas evidenciadas de forma imanente na obra.

³⁹KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução de Valério Rohden; Antonio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012, p. 114.

disrupção da forma. Em decorrência disso, no lugar de estimular uma intuição da idoneidade da natureza, como faz o belo, o sublime inspira um encontro da razão com seus próprios limites, que nos permite sentir em nós uma finalidade não expressa na natureza.⁴⁰ É esse deslocamento que consegue, em um só movimento, privilegiar a imaginação (e denunciar os limites da razão) – em consonância com o caráter emancipatório do conceito de expressão adorniano –, e afastar-se do sentimento de idoneidade (necessidade) da natureza – no que se aproxima, então, do conceito adorniano de natureza em devir, passível de transformação, ou seja, do caráter emancipatório da arte. Ainda, para retomar rapidamente a questão supracitada da desartificação, parece viável traçar mais um paralelo entre esta e o sublime, conforme expresso na passagem em que Kant nos diz:

[no sublime] o espírito se sente movido, por oposição ao juízo estético sobre o belo, que é contemplação quieta. (...) é uma comoção, isto é, uma rápida alternância de repulsão e atração do mesmo objeto.⁴¹

Com esses elementos, gostaria de sugerir que a estética do sublime kantiano consegue, talvez à revelia das intenções do autor, resguardar um espaço para a arte não representativa⁴² e, conseqüentemente, oferecer ferramentas para pensarmos a arte moderna e contemporânea.⁴³

Passemos então à análise da sublimação freudiana, procurando investigar seu caráter mediado e as projeções históricas que Adorno lhe atribui. Daremos

⁴⁰ Sobre essa questão, Lyotard nos diz: “what is added to nature finalized aesthetically is, in short, the loss of its finality. Under the name of the Analytic of the Sublime, a denatured aesthetic, or, better, an aesthetic of denaturing, breaks the proper order of the natural esthetics and suspends the function it assumes in the project of unification.” (LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Transl. Elizabeth Rottenberg. Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 53).

⁴¹Id., p. 105

⁴² Lebrun dirá que é aí que Kant supera Hegel que, por não ter conseguido antever uma arte não representativa, teria postulado o fim da arte. (Cf. LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 593).

⁴³ Sobre o sublime como categoria estética indispensável à compreensão da arte contemporânea, ver: BARRETO, 1998.

prioridade aqui à *Teoria estética*, pois, diferentemente do que encontramos na *Minima moralia*, nela a leitura adorniana de Freud torna-se muito mais nuancada, permitindo ao autor atribuir relevância à sublimação na constituição do teor de verdade das obras de arte. A sublimação aparece nessa obra em articulação com o conceito de sedimentação sócio-histórica, sobre o qual atua como via de projeção do inconsciente. Isso se dá pois o teor de verdade da obra, naquilo que ela particulariza do universal, ecoa a cultura de forma não literal e inadvertida. Ou seja, quando o artista produz uma obra, os feixes históricos que o atravessam cristalizam-se empiricamente, mas sem que ele intencione fazê-lo,⁴⁴ em outras palavras, de maneira *inconsciente*. Nas palavras de Adorno:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia *inconsciente* de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior.⁴⁵

Na sublimação, a mediação aparece então na atribuição de um papel ao inconsciente no fazer artístico, uma vez que é através dele que emerge algo da dimensão sócio-histórica na qual o próprio artista está inserido, atribuindo à arte aquele viés universal (coletivo) a que me referia anteriormente. Assim, a teoria psicanalítica consegue trazer à luz algo de extraestético na arte que supera sua empiria, seu elemento mediador, decifrando o caráter social que ela exprime. Dessa forma, “fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social”.⁴⁶ No entanto, ao mesmo tempo em que atribui à sublimação

⁴⁴ Uma obra produzida com a intenção expressa de comunicar um momento histórico ou uma ideologia incorre na primazia do conteúdo sobre a forma, caracterizado por Adorno como obra de arte engajada, à qual ele tece duras críticas.

⁴⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 277.

⁴⁶ Id., p. 23

um papel na canalização do sócio-histórico, Adorno destacará, de forma algo paradoxal, a importância do eco mítico do inconsciente, um vestígio daquilo de arcaico que habita em nós. Aqui, interessa-nos perceber como esse elemento mítico abala a vertente histórica do universal adorniano, conferindo-lhe uma fissura através da qual podemos vislumbrar um pano de fundo estático, *necessário*, inerente ao ser humano em qualquer tempo. Essa aparente contradição conceitual é, no entanto, essencial para escapar àquela aproximação historicista que já pontuei como inadequada à leitura adorniana: ao garantir o espaço do mítico, afasta-se o positivismo histórico.

Mas, se a natureza só pode, por assim dizer, ver-se de um modo cego, então a percepção e a lembrança inconscientes são esteticamente inalteráveis e constituem ao mesmo tempo rudimentos arcaicos, inconciliáveis com a crescente maioria racional.⁴⁷

Assim, a figura do inconsciente freudiano é essencial para Adorno, pois é exatamente a não-intencionalidade da consciência que permite que a sedimentação do conteúdo no construto estético ocorra de forma legítima, escapando à falsa reconciliação pela presença de seu momento mítico. Através dessa leitura dialética do universal advindo do inconsciente, é possível sustentar que a sublimação freudiana é um elemento chave no estabelecimento da obra de arte autêntica, ferramenta que permite que o universal nela se cristalize sem torná-la arte engajada, mera evidência de uma narrativa historicista artificial.⁴⁸

3. Do caráter utópico da arte

Tanto a sublimação das pulsões, naquilo que elas apresentam de reconfortante para o sujeito, quanto a experiência do sublime, enquanto esta apresenta também um momento de prazer, trazem em si uma efêmera ilusão de reconciliação. Por ser um juízo reflexionante, o sublime passa pelo terror representado pela natureza

⁴⁷Id., p. 112.

⁴⁸ “A interação do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialética da arte.” (Id., p. 274).

para desembocar em uma harmonização das faculdades, que restaura a unidade ameaçada do sujeito. De maneira análoga, a sublimação busca o consolo das pulsões através de uma realização externa que resgate o equilíbrio psíquico. No entanto, por manterem um elemento de respeito⁴⁹ pelo desejo, conseguem, através da imaginação, afastar-se da ameaça de reificação do desejo. Em outras palavras, mais do que apagamento do desejo, ambos os processos privilegiam, de fato, um encontro com ele. São respostas a desejos já anunciados, que, por não encontrarem lugar no sujeito, suplicam à imaginação que desbrave uma via de alívio. Assim, a presença do desejo é a característica que une esses processos, através da clara enunciação da força exercida pela natureza (na figura do mundo administrado ou mesmo do princípio de realidade) que se contrapõe a ele. De fato, aquela ilusão de reconciliação que a arte pode oferecer é o elemento que a sociedade de controle tem por hábito instrumentalizar. Mas essa harmonização apaziguadora é ilusória frente à determinação da natureza, do mundo em desarmonia, que oprime o sujeito. E a arte não deixa de expressar, nesses termos, mesmo que de forma negativa, a consciência desse descompasso, dessa cisão. Como Adorno coloca, na *Teoria estética*: “No mundo falso, toda *hedoné* é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte”.⁵⁰

Essa linha interpretativa encontra respaldo em textos de Freud, por exemplo n’*O futuro de uma ilusão*, de 1927, no qual ele pontua a falta de compromisso da ilusão com a realidade, o que garante que aquela figure como trincheira do desejo:

O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos. (...) As ilusões não precisam ser necessariamente falsas, ou seja, irrealizáveis ou em contradição com a realidade. (...) Podemos, portanto, chamar uma crença de ilusão quando uma realização de desejo constitui fator proeminente em sua motivação e, assim

⁴⁹ Sobre o papel do “respeito” no sublime kantiano. (Ver LYOTARD, 2004, pp. 159-190.)

⁵⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 29.

procedendo, desprezamos suas relações com a realidade, tal como *a própria ilusão não dá valor à verificação*.⁵¹

A ilusão, da qual se serve a arte, implica uma dupla lucidez: ao mesmo tempo em que traz em si a aceitação da condição trágica da realidade, reitera a dimensão da imaginação (fantasia) como espaço privilegiado para o trato (e resguardo) do desejo.⁵² Fica, assim, preservada a *promesse de bonheur*. Pode-se argumentar que esse movimento só é possível graças à plasticidade das pulsões que permite sua adequação, mesmo que parcial, ao princípio de realidade. Sobre a distensão do vínculo com a realidade, Freud dirá em *O mal-estar na civilização*:

a satisfação é obtida através de ilusões, reconhecidas como tais, sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição. A região onde essas ilusões se originam é a vida da *imaginação*. (...) À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores.⁵³

Esse movimento pode ser caracterizado como uma disrupção da forma, um alargamento do objeto do desejo, o que nos remete ao sublime kantiano e seu ponto de partida sensível. É da necessidade de extrapolar a forma que advém o encontro com o campo da imaginação, que absorve o sensível negativamente. Sem o contraponto sensível, a imaginação não poderia se estabelecer como esfera do utópico. Para que a arte possa, conforme vislumbra Adorno, denunciar as incongruências da realidade e seu caráter contingente, ela precisa trazer em si algo deste mundo que pretende criticar. Sobre esse lastro do real, Lebrun pontua:

⁵¹Freud, Sigmund. “Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade”. In: ESB. v. IX. Rio de Janeiro, Imago, 1969, p. 44. (Grifo nosso.)

⁵²Cf. MARTINS, Cecília Freire. *Sublimação e idealização: destinos da pulsão na construção da cultura*. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016, pp. 98-99.

⁵³FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2010, pp. 99-100. (Grifo nosso.)

“a presença do objeto no sublime permanece necessária como polo negativo de repulsão”⁵⁴ O conceito de expressão adorniano, por sua vez, ao mesmo tempo que insiste na relevância do momento extra-empírico na experiência estética, guarda a proeminência da imanência do construto, o que subentende uma *flexibilização* dessa forma peculiar de empiria que é a obra de arte. Para ele, é inerente ao fazer artístico a luta travada entre a consciência, alimentada pela ilusão, e o mundo, que oferece os limites, os parâmetros a serem dobrados. É através das imposições incontornáveis da realidade que o trabalho do artista é levado a adequar o desejo aos caminhos possíveis da matéria, tornando manifesta a dialética entre a impossibilidade de realização do desejo e sua parcial conservação empírica. O conflito do sujeito com a matéria deixa marcas de sonho, de desejo, juntamente com o registro de seu impedimento no mundo dito real; é na fantasia que o desejo encontra um lugar seguro para transfigurar-se em utopia. Assim, a obra de arte tomada como expressão parece assegurar aquilo que a estética do sublime kantiana e a sublimação freudiana traziam *avant la lettre* de essencial ao trato com a arte moderna e contemporânea: a primazia da imaginação.

⁵⁴LEBRUN, 2004, p. 589.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BARRETO, Marco. “A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 173-181.
- DUARTE, Rodrigo. “Sublimação ou expressão: um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno”. In: *Revista brasileira de psicanálise*, v. 32 (2), 1998, pp. 319-335.
- FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas”. In: *Cadernos da pós-graduação*. Instituto de Arte/Unicamp, ano 8, n. 2, pp. 111-129, 2006.
- FREUD, Sigmund. “O escritor criativo e devaneios”. In: “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-09-1906-1908.pdf>
Acesso em: 10 jul. 2019.
- _____. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- _____. “Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade”. In: ESB. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. “Fragmentos da análise de um caso de histeria”. In: ESB. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.
- _____. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GARCIA, C. A. “Sublimação e cultura de consumo”. In: RABELLO DE CASTRO, Lucia. (Org.) *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro: NAU, 1998.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LOFFREDO, Ana Maria. *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Transl. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- MANDIL, Ram Avran. *Entre ética e estética freudianas: a função do belo e do sublime n' "A estética da psicanálise" de J. Lacan*. Dissertação de mestrado. Orientação de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MARTINS, Cecília Freire. *Sublimação e idealização: destinos da pulsão na construção da cultura*. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.



RESUMO: O presente trabalho pretende investigar a teoria estética adorniana, naquilo que ela apresenta sobre a relação entre arte e sociedade, buscando aproximações com os conceitos de sublime kantiano e sublimação freudiana. Elucidar, primeiramente, como o caráter emancipatório da obra de arte depende de sua não subserviência à realidade, analisando, por esse viés, as consonâncias e contradições com a sublimação freudiana, enquanto adequação social, e com estética kantiana,

ABSTRACT: The present work intends to investigate Adorno's aesthetic theory in regards to the relation between art and society, searching for points of convergence with the concepts of sublime in Kant and of sublimation in Freud. It aims to bring to light, at first, how the emancipatory aspect of the work of art depends on its non-subservience to reality, clarifying possible consonances and discrepancies with Freudian sublimation (understood as social adequacy) and with

particularmente na premissa de idoneidade da natureza. Em seguida, quanto ao caráter sócio-histórico da arte, investigar aquilo que a arte apresenta de extra-artístico na constituição do teor de verdade das obras, articulando a sedimentação adorniana e os momentos mediados da experiência estética em Freud e Kant. Por fim, procura-se mostrar como a vertente utópica da arte, conforme apresentada por Adorno, depende de premissas encontradas em Freud e Kant, manifestas na primazia da imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno; expressão; sublime; sublimação; arte e sociedade.

Kantian aesthetics (specially in its expectations of nature idoneity). Thereafter, in regards to the socio-historical aspect of art, investigate what art presents as extra-aesthetic in the development of the works' truth content, articulating Adorno's sedimentation and the mediated moments of aesthetic experience in Kant and Freud. At last, demonstrate how the utopian dimension of art as Adorno presents it depends on premises found in Freud and Kant, explicit in the primacy of imagination..

KEYWORDS: Adorno; expression; sublime; sublimation; art and society.

O *Tanztheater* e suas imagens

RAFAEL HENRIQUE VIANA SERTORI

DOUTORANDO NO PGEHA DA USP

Esse artigo se apresenta como uma tentativa de realizar um exercício de reflexão – por um lado arriscado, mas, por outro, talvez válido – em torno da discussão muito presente na pós-modernidade sobre a “imagem”. Arriscado, pois não pretendo abordar as linguagens que geralmente ocupam o centro dessa reflexão estética na contemporaneidade, tais como o cinema, a fotografia, as artes visuais, as mídias digitais e a chamada “tela total”. Indo por outro caminho, escolho a linguagem da dança para pensar se é possível identificarmos, em seus modos específicos de operar a criação e a fruição artística, a presença de imagens que nos lançam em zonas de indeterminação, de desconforto, de mistério: de enigma. Arriscado, ainda, pois:

Frequentemente, nos encontramos diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação* e *montagem*.¹

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012, p. 211.

Desse modo, tentarei mais *implicar* um pensamento reflexivo partindo da linguagem da dança e menos *aplicar* os conceitos elaborados em torno da discussão sobre a imagem, uma vez que “se aquilo de que somos passíveis foi antes tecido por conceitos, como poderia *nos atingir*? Como poderia nos comover se já sabemos de que, através de quê, com o quê e para quê é feito?”.² Logo, a principal referência que estrutura o debate aqui proposto é o artigo “Imagem e enigma”,³ de Ricardo Fabbrini. Longe de querer atualizar ou fazer uma revisão das ideias contidas em tal material, inspiro-me no referido artigo para refletir acerca das seguintes questões: seriam as artes cênicas (para além do recurso de inserirem projeções videográficas em diversos espetáculos na contemporaneidade), produtoras de *imagens*? Em caso afirmativo, como podemos operar tal reflexão estética? Enquanto *arte da presença*, podemos encontrar *imagens-enigmas* na dança, tendo em vista sua difícil apreensão pela lógica da significação ou dos imperativos de comunicação? Poderíamos dizer que a produção de imagens de resistência na dança parte da própria instauração de uma outra gramática dos corpos proposta por essa linguagem (a qual pode ser lida como expressão da crítica a um corpo codificado e normatizado pelos modos de vida em sociedade)? Em suma: como podemos operar a reflexão estética sobre a *imagem* nas *artes da presença*, para além do fato de elas incorporarem (ou não) outras mídias digitais e tecnológicas em seu fazer? Para tentar avançar com tais indagações, abordarei a Dança Moderna⁴ alemã (de modo geral), e o *Tanztheater*⁵ de Pina Bausch (de

² LYOTARD, Jean-F. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação.” In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo, Editora 34, 1993, p. 260.

³ FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. In: *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada* – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, v. 10, n. 19, jul-dez/2016.

⁴ Movimento de dança que tem suas origens no final do século XIX, início do século XX; dentre os seus objetivos, estava a busca pela libertação das regras rígidas impostas pelo balé clássico. Seus principais precursores foram: Isadora Duncan, Doris Humphrey, Ted Shaw, Ruth St. Denis, Loie Fuller, Martha Graham (nos EUA); e Emile-Jacques Dalcroze, Mary Wigman, Rudolf von Laban e Kurt Jooss (na Alemanha).

⁵ No meio acadêmico, acredita-se que quem primeiro empregou a expressão *Tanztheater* tenha sido o bailarino, coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss, em seu texto *A linguagem do Tanztheater*, de 1935. *Dança teatral* é o termo sugerido pela Profa. Dra. Sayonara Pereira (ECA/USP), como o que melhor traduz a expressão *Tanztheater*. No entanto, em seu livro *Ras-*

modo específico), enquanto campo de análise e reflexão, tentando evidenciar como tais propostas artísticas podem ser percebidas como *poéticas de resistência*, produzindo “imagens sobreviventes”.

Desse modo, escolhi a linguagem da dança para elaborar essa escrita basicamente por três motivos: o primeiro se justifica pelo fato de essa linguagem estar diretamente vinculada ao tema das alterações na experiência estética ao longo dos tempos (uma experiência que não acontece senão pela via do corpo). Portanto, poderíamos dizer que, no caso da dança, pensar sobre a produção de imagens é, necessariamente, indagar-se acerca de como se dão (e, também, de como se deram) as estruturações dos corpos que produzem essas imagens. Didi-Huberman revela que “cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção”.⁶ De modo semelhante, mas em sentido oposto, pergunto se cada vez que nos deparamos com uma imagem produzida pela dança – pelos modos como a dança constrói certa imagem a partir da reelaboração da gramática dos corpos em movimento – não deveríamos nos perguntar quais foram as condições que a tornaram possível de existir? Acredito que pensar em como se dá a organização poética dos corpos que instauram tais imagens é tarefa crucial para entendermos se as imagens criadas pela dança serão *imagens-enigmas* ou se serão “mais do mesmo”. Contudo, isso deve ser levado em consideração sem perdermos de vista o que aponta Fredric Jameson:

Não se trata de uma recuperação do corpo de um modo ativo e independente, mas de sua transformação num campo passivo e móvel de “registro” através do qual porções tangíveis do mundo são consideradas e então ignoradas na inconsistência permanente de um aparelho sensorial hipnotizado.⁷

O segundo motivo apresenta-se pelo fato de que, a meu ver, entre as chamadas “artes cênicas”, a linguagem da dança é uma das que mais efetivamente *traz do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO* (São Paulo, Annablume, 2010), ela defende o uso da expressão *Tanztheater*, sem a necessidade de se fazer traduções.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 210.

⁷ JAMESON, Fredric. “Transformações da imagem na pós-modernidade.” In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2001, p. 116.

opera a força não comunicativa das artes, produzindo um “efeito de assombro na espera, uma abertura fundamental para além de sua submissão ao paradigma comunicacional”,⁸ atuando para evitar a “dissolução da arte na comunicação, hoje pacificamente aceita”.⁹ Ou seja, enquanto *arte da presença*, a dança “reagiria, assim, ao baralhamento, senão indistinção, entre arte e comunicação”,¹⁰ provocando zonas de indiscernibilidade na fruição a partir da experiência estética com essa linguagem, de onde “resultaria a distância, o mistério, o enigma”¹¹ das imagens produzidas pela dança. Teríamos, portanto, uma comunicabilidade circulando pela linguagem da dança que “escapa à atividade comunicacional, a qual não é uma receptividade, mas algo que se maneja, que se faz”.¹² Dito de outra maneira:

Sendo as propriedades qualitativas (ou dados sensíveis de uma obra de arte) da ordem do improvável, qualquer tentativa de convertê-las em unidades de informação estaria malograda, porque sempre remanesceria *algo do sensível* que escapa ao enquadramento (*Gestell*) pelas tecnologias da comunicação.¹³

Já o terceiro e último motivo se dá pelo fato de podermos dizer que a dança, pela sua difícil apreensão a partir dos sistemas hegemônicos de representação e comunicação, devolve “à fruição o imprevisito – ou seja, o que de súbito irrompe em meio ao ramerrão simultaneamente festivo e lutuoso do dia a dia”,¹⁴ forçando o pensamento e o esquematismo da imaginação, garantindo à experiência estética a sua força emancipatória: algo que nos pode conduzir à experiência de liberdade. Segundo Vladimir Safatle, a

⁸ FABBRINI, Ricardo. “Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, jan.-jun., 2017, p. 47-77; p. 74.

⁹ Id., “Imagem e enigma”. In: *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada* – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, v. 10, n. 19, jul.-dez., 2016, p. 252.

¹⁰ Id., 2017, p. 65.

¹¹ Id., 2016, p. 250.

¹² LYOTARD, Jean-F., op. cit., p. 259.

¹³ FABBRINI, Ricardo, 2017, p. 70.

¹⁴ Id., 2016, p. 254.

arte é uma questão de emancipação e a crítica cultural deve ter isso sempre em mente. Como a experiência estética é a gênese da nossa ideia de emancipação, eu não teria nenhum medo em insistir nesse aspecto. Foi a experiência estética que gerou a nossa ideia de emancipação.¹⁵

O mesmo autor ainda nos diz que:

A liberdade, na verdade, é uma invenção estética. Foi através de contatos com obras de arte que descobrimos o que significa ser livre. A liberdade não é uma questão, embora isso seja um elemento fundamental, ligada só à sua realização social como redistribuição, como circulação de bens e riquezas. Ela é, antes de mais nada, uma experiência estética de relação ao que desconstitui nosso nome, ao que desconstitui nossa normatividade, ao que desconstitui nossos lugares, a uma maneira de relacionar-se à heteronomia sem servidão. Tudo isso foi a arte que nos mostrou.¹⁶

Agora, para adentrarmos no campo da Dança Moderna alemã e do *Tanztheater*, Ronaldo Brito nos diz que

a liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta, um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal.¹⁷

Sendo a modernidade marcada por um tempo histórico pressionado pela liberdade, a visão defendida nesse artigo propõe, portanto, que encaremos a Dança

¹⁵ SAFATLE, Vladimir. Apud LYRA, Frederico. “Entrevista com Vladimir Safatle”. In: *Crise e crítica: Revista latinoamericana de filosofia e política*, v. 2, n. 2, nov., 2018, pp. 184-207; 202.

¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷ BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: *Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos 1*. Rio de Janeiro, Funarte, 1998, p. 202.

Moderna alemã como uma arte revolucionária, que visava à emancipação e à construção de um corpo político capaz de produzir vínculo, aproximar os sujeitos e levar a sociedade a instaurar aquilo que ela ainda não consegue vislumbrar – adotando, com isso, a existência das relações de tensão entre estética e política. O que é diferente de considerá-la apenas como uma manifestação artística ocupada em enfatizar e *estetizar* problemas que nos constituem, ocasionados pelos processos de reprodução material da vida.

Indo em direção à redescoberta do corpo e à criação de suas próprias técnicas, regras e normas, a Dança Moderna alemã buscou incessantemente sua autonomia, resgatando a força expressiva da linguagem da dança (em contraponto à mimetização de temas sentimentais e fábulas até então representadas pelo balé clássico – linguagem hegemônica da dança até os fins do século XIX). Ela estruturou-se contra uma certa configuração reificante e uniformizante da vida social, do corpo e dos processos de subjetivação, produzindo, dessa maneira, a consciência de um tempo em ruptura, evidenciando “a emergência de processos de desconstituição semântica capazes de nos implicar na abertura de transformações estruturais da sensibilidade”.¹⁸ Tal aspecto relaciona-se diretamente com a produção de imagens na dança, as quais podem deter “algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo”,¹⁹ lançando-nos em zonas de indeterminação, de desconforto, de angústia e revolta frente ao inominável, ao irredutível, ao não-sentido.

Dentre os principais objetivos da Dança Moderna alemã, enquanto nova prática artística e proposta estética, estavam: a valorização do aspecto expressivo do corpo em oposição à significação, à mimetização e à representação; a busca pela libertação das regras rígidas impostas pelo balé clássico; a redescoberta do próprio corpo enquanto meio e norma da dança; e a expressão de sentimentos inquietantes e angústias intransponíveis, inerentes à vida da primeira metade do século XX. Segundo um dos fundadores da Dança Moderna alemã, o bailarino, coreógrafo e pedagogo húngaro Rudolf von Laban:

¹⁸ SAFATLE, Vladimir. “A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical”. In: *Artefilosofia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP*, Ouro Preto, n. 24, jul., 2018a, p. 30.

¹⁹ FABBRINI, Ricardo, 2016, p. 248.

(...) o pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa; conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras; mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.²⁰

Para Laban, o bailarino era visto como aquele que traduzia, pela realização rítmica e dinâmica dos movimentos dançados, seus próprios “impulsos e ritmos fisiológicos, emocionais e intelectuais; era criador, meio e norma da própria dança, expressão não mediada da harmonia de sua vida e instrumento de acorde sintônico com a harmonia da vida universal”.²¹ Segundo Paul Bourcier, Laban acreditava que “a dança é transcendência do homem; é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido estrito das palavras”.²² Nesse contexto, a dança passou a ser encarada como “experiência do cosmos em forma de movimento”²³ e, enquanto linguagem artística, foi cada vez mais se distanciando dos padrões miméticos, dos limites cognitivos da representação e dos códigos comunicacionais que insistiam em aprisionar o corpo em uma determinada gramática de movimentos e significações preestabelecidas, impedindo-o de explorar outros modos de sua manifestação expressiva. Assim, a experiência da Dança Moderna alemã poderia ser lida a partir do regime de emancipação que a arte é capaz de fazer circular – “a emancipação do sujeito diante de sua condição de indivíduo” –,²⁴ sendo “que é a realização da arte como *linguagem expressiva* que permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade”.²⁵ Ou seja, poderíamos

²⁰ LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Lisa Ullmann (Org.). São Paulo, Summus, 1978, p. 42.

²¹ ROPA, Eugenia. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo, Perspectiva, 2014, p. 78.

²² BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 295.

²³ Ibid., p. 85.

²⁴ SAFATLE, Vladimir, op. cit., p. 31.

²⁵ Id.

inclusive dizer que a Dança Moderna também surgiu “como expressão maior de uma subjetividade capaz de deixar para trás as convenções, as estruturas de percepção ligadas ao senso comum e ao hábito”,²⁶ uma vez que existir como um corpo sempre será existir mais do que si mesmo. Para as pesquisadoras de dança Aline Haas e Angela Garcia, a Dança Moderna instaurou-se:

(...) como necessidade de ser uma arte que promovesse e provocasse a liberdade e a exploração total do corpo a partir de temas abstratos ou concretos; com o despertar do homem para sua própria natureza, diversificando novas técnicas corporais e linhas coreográficas que iam ao encontro das necessidades de expressar acontecimentos de sua época, seus próprios sentimentos e não apenas de personagens fictícios; é a dança da libertação do corpo e de seus movimentos; é a dança que retrata todas as experiências vitais da sociedade e dos seres humanos em que, mais uma vez, esses estão engajados e conscientes no mundo em que vivem.²⁷

Como podemos observar por meio da leitura do trecho citado, a ruptura com quaisquer padrões de ilusão, representação e ficção na dança já começava a se tornar um dos principais objetivos dessa linguagem artística, assim como a abertura a temas e acontecimentos presentes na vida social e, portanto, política. *A expressão estética* (não egológica, nem objetificadora),²⁸ em contraponto ao paradigma comunicacional, também se tornou um propósito a ser perseguido pela “nova dança” alemã, uma vez que tal paradigma implica “exteriorização no interior de um regime de determinação submetido a princípios normativos já previamente assegurados e consensuais de interpretação de sentido, de valores, de conflitos e de definição do melhor argumento”.²⁹ Por outro lado, “ao invés de

²⁶ SAFATLE, Vladimir, *Revolução política, instauração estética*. 2018b, p. 52. Disponível em: https://www.academia.edu/38037779/Curso%20integral_Revolu%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica_instaura%C3%A7%C3%A3o_est%C3%A9tica_2018_. Acesso em: 22 jan. 2020.

²⁷ HAAS, A.; GARCIA, A. *Ritmo e dança*. Canoas, Editora da ULBRA, 2003, p. 101.

²⁸ SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

reiterar o socialmente valorizado, a expressão nega a realidade ao contrapor-lhe o que não se iguala a esta, mas não a renega”.³⁰ Nessa perspectiva, podemos considerar que a Dança Moderna alemã foi uma arte engajada em consolidar-se a partir da experiência de certa autonomia estética, reformulando por completo as bases que constituíam a criação em dança até então conhecidas e praticadas. Refundando a experiência dos sujeitos com o corpo sensível, com a dança e com a vida, uma vez que um novo modelo de conhecimento do corpo foi proposto pela Dança Moderna – ou seja, “nem objeto físico, nem corpo biológico, mas um corpo energético, feixes de forças” –³¹ a *expressão estética* presente em tal linguagem artística alterou, de certa maneira, as estruturas da percepção, resgatando “a força de implicar afetivamente sujeitos em uma dinâmica de transformação estrutural de si e do mundo, pois a expressão é presença daquilo que não contava na imagem de si e nem nas imagens do mundo”.³²

Podemos mesmo dizer que a Dança Moderna alemã se instaurou enquanto linguagem expressiva integralmente implicada com a ruptura e com a libertação dos padrões sociais em curso, os quais delegavam sobre os modos de viver, criar, pensar, olhar e perceber o mundo e a vida. Nesse sentido, não seria equivocado pensarmos que, em relação à produção de imagens advindas dessas obras de dança, havia algo mais que imagens “sem recuo, sem relevo, sem perspectiva, sem enigma, sem mistério, sem avesso”,³³ assim como no próprio corpo já havia a intenção de se procurar por algo que surpreendesse o esquematismo da percepção reificante. Roger Garaudy afirma que a dança desse período:

(...) deixava de ser um “divertimento” para trazer o homem de volta ao seu próprio centro, onde ele se interroga sobre seus fins e seu poder. A educação podia, a partir daí, reconstruir-se sobre uma nova base; a dança transformava em movimentos controlados as reações espontâneas do homem em sua relação com a natureza, com os outros homens, com seu próprio futuro.³⁴

³⁰ Ibid., p. 30.

³¹ GIL, José. *O movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2013, p. 122.

³² SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 30.

³³ FABBRINI, Ricardo, 2016, p. 245.

³⁴ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. São Paulo, Nova Fronteira, 1990, p. 130.

Seguindo objetivos semelhantes e dando prosseguimento ao desenvolvimento da expressão e autonomia estética presentes na linguagem da Dança Moderna alemã, na segunda metade do século XX emerge o significativo trabalho poético e artístico da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch (1940-2009), diretora da companhia *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch* entre os anos de 1973 a 2009. É com o trabalho desenvolvido junto aos bailarinos da companhia *Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch* que a linguagem do *Tanztheater*³⁵ se expande para o mundo e, com ele, a possibilidade de se continuar a criação em dança com bases estruturadas na autonomia estética. Pina Bausch extrapolou as fronteiras que separavam as várias linguagens artísticas, misturando e recriando aspectos que, até então, eram considerados como específicos a determinadas artes, como o teatro e as artes plásticas, por exemplo. Com seu *Tanztheater*, ela criou sua própria linguagem expressiva e concretizou poética, estética e cenicamente o hibridismo das várias linguagens artísticas (aspecto marcante do *Tanztheater* alemão, conferindo-lhe sua própria autonomia de criação), ressignificando e alterando o que o seu tempo histórico entendia e reconhecia enquanto dança. De acordo com Laurence Louppe:

Em suma, o *Tanztheater* criava um teatro verbal virtual, a partir do qual o ato humano, caracterizado e impregnado por todos os seus determinismos sociais, pôde ser deslocado para um cenário que lhe permitiu a encenação pelo movimento. Tal sucedeu através de um tratamento apropriado do movimento, menos em vista de uma expressividade mimética do que de um trabalho sobre a simbólica profunda do movimento e das suas constelações relacionais – direções, tensões, acentos, ritmos, entre outras –, que converteu o *Tanztheater* numa arte não naturalista, numa arte que dá ao espectador informações sobre a economia energética dos atos humanos individuais ou coletivos, muito mais do que sobre a aparência formal desses atos.³⁶

³⁵ Como principais protagonistas do *Tanztheater* alemão, para além do precursor Kurt Jooss (1901-1979) e de Pina Bausch, encontramos também as bailarinas e coreógrafas alemãs Reinhild Hoffmann (1943) e Susanne Linke (1944).

³⁶ LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 273.

Enquanto diretora e coreógrafa, Pina Bausch trabalhava “sobre a simbólica profunda do movimento” a partir de temas referentes ao cotidiano do ser humano e de suas vidas psíquica, social e política, levando para a cena, muitas vezes, o que acontece nas entrelinhas das relações intersubjetivas. Segundo Fabio Cypriano, Pina Bausch faz “uso do subjetivo como estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos”.³⁷ A partir de sua linguagem poética própria, Pina Bausch conseguiu criar um corpo que buscava expressar aquilo que não é possível nominar; aquilo que causa inquietude, perplexidade, dor, revolta e interrogação; aquilo que não encontra uma gramática de fácil acesso, significação e apreensão, realizando, dessa maneira, “uma efetuação que tenta criar honestamente uma experiência estética”.³⁸ Como ela mesma diz: “é a vida, o que sucede à nossa volta que inevitavelmente constitui uma influência. Não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos”.³⁹

Por conseguinte, podemos supor que seu *Tanztheater* constituiu-se também enquanto “expressão da crítica à linguagem reificada da vida ordinária, linguagem essa submetida aos imperativos comunicacionais e seus modos de constituição de objetos.”⁴⁰ Nesse percurso, Pina Bausch propôs a criação de uma nova gramática corporal, desenvolvendo um modo singular de esculpir certa dinâmica dos corpos na dança. Sua linguagem revela a presença de um corpo expressivo a partir da reelaboração dos gestos e do que, até então, se reconhecia enquanto movimento dançado. Fabio Cypriano nos diz que:

Na dança-teatro de Bausch, o corpo passa por novos desafios. A exploração de limites amplia a gramática de movimento, que vai além da técnica do repertório dos bailarinos clássicos e mesmo modernos. O corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades e nega o caráter supra-humano em que a técnica, em geral, busca formatá-lo. Assim, corpo e sentimentos representam no palco

³⁷ CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 31.

³⁸ FABBRINI, Ricardo, 2016, p. 251.

³⁹ CYPRIANO, Fabio, op. cit., p. 24.

⁴⁰ SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 61.

uma unidade; ambos são a expressão da fragilidade da existência humana.⁴¹

Desse modo, a nova gramática dos corpos proposta por Pina Bausch “não é apenas um exercício de virtuosidade, mas a conquista da expressividade através da reversão da normatividade em princípio de desconstituição da própria forma”.⁴² A coreógrafa aprofundava-se sem cessar no campo da expressão, revelando com sua linguagem poética o que há de mais sutil e invisível da vida humana, propondo um intenso processo de constituição e desconstituição dos sujeitos, um embaralhamento na percepção e na fruição estética. As imagens produzidas por sua dança nos lançam em zonas de experiência e conhecimento porque instauram a possibilidade de experiencarmos outros modos de percepção do corpo, da cena, da vida, garantindo uma “das grandes forças da imagem” que é “criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)”.⁴³ Ela desenvolveu a sua linguagem como veículo de uma sensibilidade outra, propondo ao espectador um “compartilhamento emocional de impulsos” e uma “autêntica experiência do espiritual”.⁴⁴ Para o filósofo português José Gil: “é como se o ‘método Bausch’ fizesse vir à superfície camadas soterradas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento conseguiu alcançar”.⁴⁵ O que nos leva a supor que aquilo que Pina Bausch propõe enquanto experiência estética é um “impulso de forçagem da forma para fora de si mesma”.⁴⁶

As obras de Pina Bausch não narram histórias, mas evidenciam partes do processo criativo a partir de células coreográficas e da reconfiguração expressiva dos corpos, do movimento, da palavra, dos sons, ruídos, imagens, objetos, figurinos, adereços e até mesmo da reordenação do espaço, o qual vai se construindo e se transformando de acordo com cada cena apresentada. Em sua poética, é possível notarmos um entrelaçamento entre real e imaginário, público e privado, biográfico e ficcional. A ação dramática dá lugar a situações dinâmicas sem seguir

⁴¹ CYPRIANO, Fabio, op. cit., p. 29.

⁴² SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 57.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 214.

⁴⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 361.

⁴⁵ GIL, José, op. cit., p. 163.

⁴⁶ SAFATLE, Vladimir, op. cit., p. 59.

uma linha narrativa contínua; a percepção dos espetáculos se constitui enquanto perspectivas múltiplas e simultâneas, de modo que a fragmentação presente nas obras nos faz entrever o próprio caos. A encenação, tal como é construída pela coreógrafa, nos revela que “por trás da identidade fixada há uma subjetividade dinâmica a ser despertada e usada para fins transformadores (tanto na identidade do indivíduo, quanto da sociedade)”.⁴⁷ Portanto, de um modo geral, poderíamos dizer que sua dança é constituída pelos movimentos que se materializam em um determinado corpo-espço, seguindo uma outra lógica do tempo que não a do tempo cronológico e linear, bem como pelos gestos-ação dos corpos físico, biológico, sensível, subjetivo e psíquico, os quais buscam ininterruptamente por uma redefinição, produzindo, assim, imagens na cena.

Para Hans-Thies Lehmann, a dança “não formula sentido, mas articula *energia*; não representa uma ilustração, mas uma ação”.⁴⁸ Ou seja, o corpo que a dança apresenta será quase sempre uma constante matéria-em-processo, o qual não cessa de se reapropriar e se reinventar no jogo entre interno e externo, visível e invisível, matéria e espírito, passado e futuro. E é justamente essa noção de *corpo* que nos é apresentada pelos diversos processos de materialização e configuração do pensamento em dança; processos esses que buscam criar e manifestar em estética (em imagens em movimento), aquilo que ainda não existe no mundo visível ou o que não é possível nominar; processos implicados em tecer fios coreográficos a partir do invisível e que tentam dar forma a uma experiência que só se constitui no (e através do) próprio corpo em movimento. Laurence Louppe nos diz que “na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem”.⁴⁹ A mesma autora nos diz, ainda, que:

(...) a dança empenha-se no advento de um corpo que não é dado previamente. Por outras palavras, a dança explora uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um

⁴⁷ BAUMGÄRTEL, Stephan. “Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas”. In: *Revista FIT – Festival Internacional de Teatro*, São José do Rio Preto (SP), 2009, p. 129-133; p. 131.

⁴⁸ LEHMANN, Hans-Thies., op. cit., p. 339.

⁴⁹ LOUPPE, Laurence, op. cit., p. 81.

imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por *assinatura corporal*. Estes corpos transmutam-se através das épocas, das culturas e dos indivíduos e, segundo mecanismos individuais, entre situações e respostas. Não são somente um campo de interferências, mas um campo suscetível de organizar tais interferências. Dançar consistiria, assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora e cria a cada instante.⁵⁰

Em síntese, podemos dizer que a *rede sensorial* que a dança torna legível se dá na medida em que, por meio e através do movimento, o corpo encarna, circunscreve e evoca as experiências que temos com aquilo que é desconhecido, que nos causa inquietude, desconforto e que nos lança em zonas de indeterminação; com aquilo que é da ordem do inconsciente, do indizível, do não-dito, produzindo outras e novas corporeidades, as quais poderão resultar em novas manifestações estéticas e ações políticas, por exemplo. Ou seja, o *corpo da dança* é capaz de desestabilizar as noções já conhecidas de corpo, libertando-o de sua mera finalidade e organização de corpo físico e biológico. A esse respeito, José Gil nos diz que

trata-se de *libertar o corpo* entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência; ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um “eu”).⁵¹

Por esse motivo, podemos mesmo dizer que a experiência estética com a linguagem da dança, em suas relações com a comunicabilidade, “faz vibrar o que em nós pode emergir para além da capacidade de representação de um Eu”.⁵² A expressão estética em tal linguagem vai além da expressão egológica ou objetificadora. De modo semelhante, a construção de novas gramáticas corporais se realiza como emergência de um corpo expressivo enquanto fluxo de despersonalização, em

⁵⁰ Ibid., p. 85.

⁵¹ GIL, José, op. cit., p. 22.

⁵² SAFATLE, Vladimir, 2018a, p. 29.

direção à heteronomia, haja visto que o corpo da dança “entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e, ao mesmo tempo, estranhamente regrada; estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada”.⁵³

Para finalizar, considerando que as *imagens* que a dança pode criar não são imagens estáticas (a não ser pelas fotografias que são produzidas dos espetáculos), a análise que se propõe a refletir sobre o caráter imagético presente na linguagem da dança não deve nunca deixar de lado a experiência construída pelo próprio espectador, fruidor, receptor de uma obra cênica, uma vez que é ele quem vai captar, entre um movimento e outro, as imagens presentes na dança, instauradas pelos corpos dançantes em diálogo com o espaço cênico. No entanto, no atual estágio cultural em que estamos, no qual “o espaço social está completamente saturado com a cultura da imagem”,⁵⁴ devemos buscar por novos modos de nos colocar frente às obras de arte; ou seja, buscar pela “percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever”.⁵⁵ Logo, “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento”.⁵⁶ Nesse sentido, o psicanalista, professor e pesquisador João Frayze-Pereira⁵⁷ apresenta, por exemplo, a perspectiva da *psicanálise implicada*. Para ele, ao se relacionar com uma obra de arte, com um objeto ou manifestação artística, os sujeitos deveriam deixar-se atravessar pela experiência, sem necessariamente procurar nelas o que já se conhece, objetivando terem suas buscas por significação e sentido instantaneamente satisfeitas.

De forma sucinta, a *psicanálise implicada* propõe que pensemos diferentemente o que já se sabe, em vez de legitimarmos o já conhecido. Requer observação atenta e demorada da obra para identificarmos suas singularidades; ou seja, a *psicanálise implicada* é “derivada das artes ou engastada nelas, pois não é uma forma

⁵³ VALÉRY, Paul. “Filosofia da dança”. Tradução de Charles Feitosa. In: *O percevejo online*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 02, agosto-dez, 2011, p. 09.

⁵⁴ JAMESON, Fredric, op. cit., p. 115.

⁵⁵ FABBRINI, Ricardo, 2016, p. 253.

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 216.

⁵⁷ Cf.: FRAYZE-PEREIRA, J. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais”.⁵⁸ Nessa concepção, os sentidos não buscam nos objetos da cultura os dados da realidade existente: deixa-se livre o imaginário para que possam surgir inúmeras associações, para que os objetos possam expressar sua “vida interior”. Ou seja, nessa experiência da percepção, devemos buscar nossa “extraordinária faculdade de fundir-se nas coisas”, significando isso um

estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual.⁵⁹

Somente encarando a experiência estética com a dança dessa maneira é que, provavelmente, poderemos entrever nela a presença de *imagens-enigmas*; imagens que evidenciem “acidentes no *continuum* da vida pós-contemporânea, quebras e lacunas no sistema de percepção do capitalismo tardio”.⁶⁰

⁵⁸ FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 37.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 215.

⁶⁰ JAMESON, op. cit., p. 116.

Referências bibliográficas

- BAUMGÄRTEL, Stephan. “Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas”. In: *Revista FIT – Festival Internacional de Teatro*, São José do Rio Preto (SP), 2009, p. 129-133.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: *Arte brasileira contemporânea: Caderno de textos 1*. Rio de Janeiro, Funarte, 1998.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov., 2012.
- FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. In: *Revista Viso: Cadernos de estética aplicada – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF*, v. 10, n. 19, jul.-dez., 2016.
- _____. “Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 47-77, jan.-jun., 2017.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- GIL, José. *O movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- HAAS, Aline Nogueira; GARCIA, Angela. *Ritmo e dança*. Canoas: Editora da ULBRA, 2003.
- JAMESON, Fredric. “Transformações da imagem na pós-modernidade.” In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Lisa Ullmann (Org.) São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

- LYOTARD, Jean-F. “Algo assim como: comunicação... sem comunicação”. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- LYRA, Frederico. “Entrevista com Vladimir Safatle”. In: *Crise e crítica: Revista latinoamericana de filosofia e política*, v. 2, n. 2, nov., 2018, pp. 184-207; 202, ISSN (versão impressa): 2311-8172.
- ROPA, Eugenia. C. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. “A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical”. In: *Artefilosofia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP*, Ouro Preto, n. 24, julho/2018a.
- _____. *Revolução política, instauração estética*. 2018b. Disponível em: https://www.academia.edu/38037779/Curso%20_integral_Revolu%C3%25%20A3o_pol%25%20C3%ADtica_instaura%C3%A7~ao_est%C3%A9tica_2018_. Acesso em: 22 jan. 2020.
- VALÉRY, Paul. “Filosofia da dança”. Tradução de Charles Feitosa. In: *O perceber online*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 02, ago.-dez, 2011.



RESUMO: A escrita desse artigo tem por objetivo discutir a produção de imagens a partir da linguagem da dança, tomando como objeto de análise geral a Dança Moderna alemã e, em específico, a obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), à frente da companhia Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch. As observações aqui descritas caminham na direção de tentar evidenciar em que medida a experiência estética em dança pode contribuir com o campo compre-

ABSTRACT: This article aims discussing the image production derived from the dance expression, having as overall analyses subject the German Modern Dance, specifically the work of the German dancer and choreographer Pina Baush (1940-2009), heading the Tanztheater Wuppertal-Pina Bausch Company. The observations here described attempt to show how far can the dance aesthetic experience contribute to the aesthetic thinking field about contemporary images.

endido pela reflexão estética acerca das imagens na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: *imagem-enigma*; experiência estética; *Tanztheater*; Dança Moderna alemã.

KEYWORDS: *puzzle-picture*; aesthetic experience; *Tanztheater*; German Modern Dance.

Entre sobrevivências e metamorfoses: a montagem de imagens em Aby Warburg e André Malraux

RAFAELA ALVES FERNANDES
MESTRANDA DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Tudo talvez se resuma, como afirma Agamben, a uma questão de movimento. Movimento este que torna irrelevantes as narrativas sobre os fins e os começos. Afinal, o que importa é o devir das formas e da matéria, onde uma vida pode retomar outra em diverso nível, “como se o filósofo e o porco, o criminoso e o santo vivessem o mesmo passado, em níveis diferentes”.¹ Esta é a ideia de evolução mais apropriada a Warburg, em que o baixo, o resto, o inobservado e o minúsculo compartilham de um passado comum às elevadas manifestações plásticas do espírito. Pois, seguindo a lógica evolucionista de viés darwinista, se os seres humanos correspondem à espécie mais forte, por isso sobrevivem, imaginemos o que deve ter padecido a mais fraca durante toda a história, especialmente no transcorrer do século XX.

As noções de sobrevivência e de metamorfose atravessam o “século-fera” - na expressão que Agamben recupera do poeta Ossip Mandelstam -, assumindo

¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Lisboa, Relógio D'água Editores, 2000, p. 87.

feições ora trágicas, ora cômicas. Os fantasmas do passado são tanto evocados para serem traduzidos de acordo com fórmulas mais “modernas”, como também rebatidos para o interior do casulo de onde saíram. No ímpeto de recusa da famigerada autonomia da arte, os artistas modernos esqueceram-se que certas aparições visuais exibem todos os tempos fundidos um no outro, numa perturbadora confusão entre o passado e o presente. Logo, negar o passado e cindi-lo do presente é uma operação que trata o passado como um fato objetivo e ignora o caráter impuro do tempo. Mas, evidentemente, que os fantasmas de que nos fala Warburg advêm do inconsciente do tempo, daquilo que ainda não foi nomeado, logo, daquilo que não existe nos manuais de história da arte. Como nos lembra Didi-Huberman, “a história é feita de processos conscientes e inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações (...)”.² E é em meio a este processo tensivo de devir das formas que determinados sintomas visuais persistem como uma bela presença.³

Contrariamente à metamorfose kafkiana em que um homem amanhece transfigurado num terrível inseto e se espanta, a metamorfose malruciana torna o ignóbil em motivo nobre a ser lembrado. Aí está, segundo Malraux, a grandeza suprema da arte: transformar o carrasco em mártir.⁴ É por meio da arte, e, mais precisamente, do Museu Imaginário, que esta metamorfose ocorre. E o que sobrevive é sempre o intemporal, o elemento descontextualizado do passado convertido em obra magistral em busca da eternidade, Malraux insere as obras no catálogo totalizante da história da humanidade que pode ser facilmente visto em revista.

“Éternité, immortalité et intemporalité!”, esta seria a máxima malruciana que conduziria todo o seu pensamento sobre a arte. É curioso observar que enquanto Warburg fala em termos de sobrevivência das imagens, Malraux refere-se a ressurreição das obras-primas que erguem-se do submundo do esquecimento e transformam, de forma banal e inexorável, todo o presente em passado. Esta diferença é bastante significativa, uma vez que aquilo que sobrevive não necessariamente morreu, ou muito menos vive, mas trata-se de uma sobrevida que é

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, p. 70.

³ WARBURG, Aby. apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ibid.*, p. 29.

⁴ MALRAUX, André. *La politique, la culture*. Paris, Gallimard, 1996, p. 330.

da ordem do fantasmático, do residual. O próprio Warburg refere-se a sua tarefa enquanto historiador da cultura àquela de “contar histórias de fantasmas para gente grande”. Em contrapartida, para Malraux, a ação mais profunda do Museu Imaginário reside na relação que este estabelece com a morte e, por extensão, com o esquecimento.

A todas as obras de arte que elege, o Museu Imaginário confere, quando não a eternidade perdida pelos escultores da Suméria ou da Babilônia, a imortalidade que Fídias e Michelangelo lhes exigiam, pelo menos uma enigmática libertação do tempo. E, se suscita um Louvre invadido e não deserto, é porque o verdadeiro Museu é a presença, na vida, do que deveria pertencer à morte.⁵

A sobrevivência dos bisões de Lascaux, das deusas sumérias, das esculturas de Michelangelo, dos quadros de Rembrandt e de Cézanne, eram para Malraux um enigma e mesmo um mistério. Afinal, para ele, numa gruta de Lascaux havia mais maravilhas que na caverna de Platão. Se essas obras, algumas pertencentes a religiões desaparecidas, sobrevivem, é graças a metamorfose. Porque é ela e somente ela que transforma em arte a expressão plástica do sagrado, e é através dela que Malraux vê na civilização europeia a herança de todas as outras.⁶ Ou melhor, a conquista de todas as outras, uma vez que, como o próprio Malraux dizia, a cultura não é herdada, mas sim conquistada.

A seguir, percorreremos algumas discussões em torno dos conceitos de sobrevivência e metamorfose e de seus significados no conjunto da obra e do pensamento de Warburg e Malraux. Embora representem duas visões antípodas acerca do tempo e da própria historicidade da arte, veremos que há um ponto de convergência entre a sobrevivência e a metamorfose enquanto movimento dialético de diferença e repetição que atuam sobre cada imagem.

⁵ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa, Arte e Comunicação, Edições 70, 2015, p. 254.

⁶ SAINT-CHERON, François de. *André Malraux*. Paris, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1996, p. 40.

Sobrevivências

“Tudo recomeça sempre – sim, uma vez mais, de novo, de novo.”
Maurice Blanchot, O espaço literário, p. 266.

O termo alemão *Nachleben*⁷ recebeu diversas traduções por parte dos comentaristas de Warburg. Ernst Gombrich admite que as palavras mais importantes do léxico do pensamento warburgiano – como *bewegtes Leben*, *Pathosformel* e *Nachleben* – são difíceis de transpor para o inglês e refere-se a *Nachleben der Antike* como um reavivamento contínuo de elementos da cultura antiga.⁸ Já de acordo com Agamben, *Nachleben* não significa exatamente “renascimento”, como é por vezes traduzida, tampouco “sobrevivência”. Para Agamben, o tema da “vida póstuma” define as soluções estilísticas e formais adotadas pelos artistas como decisões éticas também, pois determinam a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado.⁹ E acrescenta,

se Warburg pôde apresentar o problema da *Nachleben des Heidentums* como seu próprio problema de pesquisador, foi por ter entendido, graças a uma surpreendente intuição antropológica, que o problema de “transmissão e sobrevivência” é a questão central de uma sociedade “quente”.¹⁰¹¹

⁷ “De origem alemã, a palavra *Nachleben* é formada pela justaposição da preposição *nach* (após, conforme) e do substantivo *Leben* (vida), e tem sido traduzida para o português como ‘sobrevivência’, ‘pós-vida’, ‘vida póstuma’. Nenhum desses termos, porém, parece ter a mesma abrangência semântica da palavra original, definida no tradicional dicionário dos irmãos Grimm (1889) como: 1. Vida subsequente, vida que persiste; 2. Vida que imita. Enquanto verbo, *nachleben*, com inicial maiúscula, significa: 1. Viver posteriormente, sobreviver; 2. Emular em vida, tomar como modelo a vida e o comportamento de alguém; e 3. Viver, comportar-se, agir conforme um modelo” (BATISTA, 2014, p. 15).

⁸ Apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 29.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Tradução de Richard Andeol. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, Dossiê Warburg, 2004, p. 135.

¹⁰ Ibid., p. 136.

¹¹ A definição das noções de sociedade quente e fria deriva do pensamento do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, que, antes de postular uma diferença de natureza ou colocá-las em categorias separadas, parece referir-se às atitudes subjetivas que as sociedades adotam frente

Todavia, tratar a *Nachleben* como um mero problema de “transmissão do antigo” é reduzir seu significado, além de ter implicada a ideia de continuidade da herança pagã nessa formulação. De modo semelhante, em Erwin Panofsky a problemática da sobrevivência cede lugar a uma problemática da influência, onde a compreensão da significação das imagens é unicamente atribuída à causalidade que determina certas formas. Por sua vez, Fritz Saxl chegou a aproximar tal conceito da ideia de arquétipo de Jung. Esta aproximação recebeu duras críticas de Didi-Huberman e Agamben, pois Warburg concebe a imagem enquanto realidade histórica, diferentemente de Jung que dissocia de qualquer historicidade sua noção de símbolo.

Contudo, a acepção que adotaremos aqui advém da leitura de Didi-Huberman sobre a obra de Warburg, que preserva a dimensão fantasmática do conceito de *Nachleben*, traduzindo-o comumente por “sobrevivência”. Em *A imagem sobrevivente*, livro inteiramente dedicado ao autor do *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman enfatiza a desorientação que Warburg implementa na disciplina histórica, abrindo-a a outros modelos temporais onde “cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos e propensões para o futuro”.¹² De fato, Warburg descreve um outro tempo, um tempo impuro, em que qualquer esquematismo cronológico de duração torna-se impensável. E assim, reescrevendo a história da arte e da cultura a partir de seus sintomas e continentes negros, ele exprime o desejo que a história da arte recomece, distante de modelos incólumes como os ciclos de vida e morte, grandeza e decadência, que conduziram o desenvolvimento da disciplina. Uma história das sobrevivências não tem como seu objeto a história universal, e mesmo a local – ou nacional. Mas sim, as latências, aparições e desaparecimentos de determinados sintomas que persistem e atravessam a história, com a mesma intermitência das imagens na memória, onde o outrora encontra o agora para produzirem um tempo anacrônico.

à história e às maneiras variáveis com que elas a concebem. Ao responder às críticas que recebeu em torno da acusação de defender a dicotomia entre sociedades “com história” e “sem história”, ele afirma: “tais sociedades [frias] não escapam mais da história do que aquelas — como a nossa — a quem não repugna se saber históricas, encontrando na ideia que têm da história o motor de seu desenvolvimento”. (Lévi-Strauss, 1998, p. 108).

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 69.

Desse modo, o pensamento histórico constituído pela via das sobrevivências não reconhece o passado como fato distante, e muito menos o presente como uma experiência passível de ser interpretada em sua completude. Pelo contrário, as sobrevivências desmontam a linearidade do tempo e nos obrigam a lidar com uma obra contemporânea como se fosse antiga, e vice-versa. Em oposição à concepção de tempo histórico como sucessão de fatos, Warburg propõe a temporalidade sintomática e espectral das imagens sobreviventes, constituída de migrações, desaparecimentos e retornos inesperados. Numa anotação de 1912, Warburg tece uma crítica à ciência histórica e a suas categorias universais de evolução, e deixa implícito o modelo que reivindica, fundado no inconsciente do tempo e da história:

Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de pôr seus materiais à disposição da “psicologia histórica da expressão humana” [*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*], a qual, de resto, ainda está por ser escrita. Nossa jovem disciplina (...) tateia em meio a esquematismos da história política e teorias sobre o gênio, à procura de sua própria teoria da evolução [*ihre eigene Entwicklungslehre*].¹³

Embora o conceito de sobrevivência tenha sido pouco citado por Warburg e nunca tenha sido suficientemente sistematizado por ele, toda sua reflexão sobre as imagens está impregnada dele. O contexto no qual Warburg elaborou a ideia de *Nachleben* não é outro senão seu estudo do Renascimento italiano – posteriormente, o flamengo e o alemão também. Todavia, segundo Didi-Huberman, o principal referencial teórico de Warburg no que diz respeito à noção de sobrevivência foi a ciência da cultura de Edward B. Tylor e os vínculos complexos entre história e antropologia que ele encontrou. Também em viagem ao Novo Mundo, mais precisamente ao México, em 1856, Tylor havia investigado alguns elementos da cultura e encontrado uma variedade de origens e tempos para explicar um mesmo fenômeno, num nó indiscernível de passado e presente. Chamara também sua atenção a capacidade de uma cultura permanecer, sobreviver ao tempo mesmo

¹³ Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 34.

em meio ao movimento inerente a cada cultura. Segundo Tylor, a tenacidade das sobrevivências, sua força, nasce na tenuidade de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais, ou seja, no inconsciente das formas. Um tipo de fascínio predecessor ao detalhe warburgiano, que valoriza coisas aparentemente frívolas e insignificantes, vestígios que, embora não sejam redutíveis à existência material dos objetos, admitem que os restos de memória subsistam nas formas de expressão. O conceito de sobrevivência também serviu a teoria evolucionista de Darwin, porém num sentido avesso àquele que Tylor lhe deu. Se em Darwin somente os mais aptos e fortes sobrevivem, sendo capazes de se multiplicarem, em Tylor apenas os elementos culturais mais inaptos e impróprios sobrevivem.¹⁴

Sem dúvida, a antropologia desempenhou um papel teórico e heurístico fundamental no conjunto da obra de Warburg. Sua viagem ao Novo México no final do século XIX foi, de certo modo, uma viagem às sobrevivências do mundo pagão, onde constatou que determinadas fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) sobreviviam no Novo Mundo com a mesma força mítica que existiram no passado europeu, como é o caso do símbolo da serpente. Talvez por isso fosse inconcebível para Warburg falar em termos de um único renascimento da cultura pagã. Além disso, Didi-Huberman define a noção de sobrevivência em Warburg como um conceito estrutural, uma vez que tal concepção poderia ser aplicada a qualquer época, não sendo apenas o Renascimento impuro, mas todo e qualquer tempo. Mas, a propósito, a que impureza estaria ele se referindo? Talvez, ao paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada no presente que implica sempre uma transformação, pois o passado quando se atualiza sofre uma metamorfose, uma alteração. Entretanto, a história da arte warburgiana, em lugar de se voltar para aquilo que muda, concentra-se nos elementos que persistem de forma recalcada na memória da humanidade.

Em cada uma das pranchas do *Atlas Mnemosyne*, vemos o desfilar de sobrevivências que se instalam nos intervalos das imagens, religando tempos distintos e tornando uma imagem a memória da outra. É no intervalo que a memória se manifesta e a descontinuidade da história é exposta. Não por acaso, Warburg nomeou sua ciência de *iconologia do intervalo*. E é como um problema de memória e não de imitação que Warburg pensa o retorno das formas da antiguidade na

¹⁴ Ibid., p. 54.

época moderna.¹⁵ Em vista disso, caberia indagar: em que medida o ato de lembrar se configura como um modo de sobrevivência? Em *Matéria e memória*, Henri Bergson discorre sobre a natureza espiritual da memória e a condição virtual do passado, por isso nossa incapacidade em apreendê-los, a não ser na forma de imagem. Bergson afirma que uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, já o contrário não é verdadeiro.¹⁶ À maneira de Warburg, o filósofo não pensa o tempo como uma sucessão de acontecimentos, uma vez que passado e presente são inseparáveis. Nota-se que Bergson articula seu argumento em torno da atualidade do presente, da matéria e da percepção. Enquanto que o passado, as lembranças e a memória se caracterizam por sua virtualidade. Se a memória está dissociada da percepção, isso se explica pelo fato de a memória não pertencer ao espaço, mas ao tempo, de natureza sempre imaterial e fugidia. É por isso que todo o passado coexiste com o presente.

Ocorre o mesmo em Warburg ao tornar seu *Atlas* um refúgio das imagens, uma coleção de lembranças fantasmáticas da cultura ocidental, onde toda obra pode ser considerada uma arte da memória. Pois, como uma imagem nunca está sozinha, cada imagem é atualizada a partir da rede de relações que estabelece. É assim, somente assim, que as imagens subsistem num perpétuo recomeço. Esse encontro promovido por Warburg de um presente ativo com um passado reminescente também coloca seu pensamento em diálogo direto com as análises culturais de Benjamin, que identifica a imagem da história ao turbilhão de um rio em movimento, sem começo nem fim. Tal imagem expressa o sentido dialético da história para Benjamin, que admite a dimensão subjetiva da história necessária para abrir a ciência histórica a novos modelos de temporalidade que façam justiça aos anacronismos da própria memória. Pois, como afirma Didi-Huberman, “a ‘revolução copérnica’ da história consistirá (...) em passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao do passado como fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material”.¹⁷

¹⁵ BATISTA, Juliana Vaz de F. M. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, 2014, p. 14.

¹⁶ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 158.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 116.

Metamorfoses

O conceito de metamorfose não só permeia os escritos de Malraux sobre arte, como também nomeia o título de sua trilogia, *A metamorfose dos deuses*, dividida em *O sobrenatural*, *O irreal* e *O intemporal*. Nestes textos, Malraux passeia pela iconografia ocidental, antiga e moderna, oriental e africana, a fim de demonstrar a natureza da obra de arte. Mas de que seria feita a metamorfose malruciana? Embora Malraux alerte o leitor declarando que seu livro não tem por objeto nem uma história da arte, nem uma estética, é inegável que ele constrói seu próprio sistema estético. A metamorfose é para ele um processo que jamais cessa. Ele inicia o *Museu Imaginário* com a seguinte afirmação: “Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a Madona de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a Atena de Fídias era, de início, uma estátua”.¹⁸ Logo, quando uma obra se torna uma obra de arte?

Esta talvez seja uma questão que nos coloca exatamente no centro da discussão sobre a ideia de metamorfose da obra de arte para Malraux. De acordo com Jean-Pierre Zarader (1998), a metamorfose consiste na mudança de um campo de referências a outro, configurando o nascimento de uma obra de arte através de sua recepção estética enquanto tal. É através da metamorfose que um objeto de culto, com seu valor de uso, é transformado em obra de arte e reduzido a seu valor de exposição. Sabemos que grande parte das imagens que hoje nomeamos “obras de arte”, eram entendidas como objetos de veneração, uma presença tangível do sagrado até o Renascimento e a Reforma. Assim, as imagens serviam não só para serem vistas, mas, principalmente, cultuadas. Hans Belting, em *Semelhança e presença – a história da imagem antes da era da arte*, trata do problema e atribui a perda do poder sagrado da imagem ao seu novo papel enquanto arte na Era Moderna, no domínio privilegiado do artista que se apropria de técnicas e regimes estéticos desvinculando-se, gradualmente, da religião. Este processo ocorre quase que simultaneamente ao nascimento da história da arte enquanto disciplina e, posteriormente, à invenção da estética e do museu moderno. Contudo, esta é uma discussão que transcende o objeto de análise aqui em questão.

¹⁸ MALRAUX, André. 2015, p. 9.

O museu seria o grande responsável por esta metamorfose que incide sobre os objetos do mundo. Primeiramente, ao descontextualizá-los; em seguida, ao colocá-los em confronto com outros objetos. Para Malraux, o museu

extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses.¹⁹

Se cada objeto sofre um processo particular de metamorfose ao adentrar o museu, quando reunido a um conjunto de outras obras, juntos, passam a operar uma máquina de metamorfoses que é ainda modificada com o olhar de cada indivíduo e de cada época. Afinal, a duração dos museus é, geralmente, mais extensa que a nossa existência.

Além da metamorfose fundamental que o museu empreende, somar-se-ia a ela outras metamorfoses menores, como é o caso da metamorfose do estilo. Para a compreendermos é preciso antes saber o que Malraux entende por “estilo”. No *Museu Imaginário* ele escreve: “chamamos estilos às expressões das civilizações pelas formas, mas também, mais modestamente, aos grupos de formas”.²⁰ Caberia ao Museu, assim como aos historiadores da arte, perturbar estes grupos e categorias, alterar os vínculos entre obras antes consideradas irmãs e relativizar as classificações estanques, que geralmente não contemplam obras dispersas, aquelas consideradas “menores” ou identificadas pela historiografia a estilos diferentes. Desse modo, temos um outro desdobramento em meio a esta cadeia de metamorfoses: trata-se da metamorfose do olhar de quem lança sua percepção a uma nova rede de relações e experimenta sentimentos jamais antes vividos. A arte serve de estímulo ao imaginário, e estando no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento, o imaginário seria algo completamente distinto da mera fantasia. Embora exista uma distinção significativa em Malraux entre “imaginário” e “imaginação”, a definição que Baudelaire

¹⁹ Ibid., p. 10.

²⁰ Ibid., p. 240.

postula para este último parece absolutamente adequada à concepção de Malraux sobre a função do imaginário: “a imaginação é uma faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”.²¹

Haveria, porém, outro nível de metamorfose, anterior mesmo à metamorfose do estilo. Esta consistiria na capacidade de cada obra do presente modificar todas as que a antecederam. Nesse sentido, o passado e o tempo mostram-se mais fluídos do que estamos acostumados a concebê-los. A metamorfose atua também aí. Malraux explica: “durante muito tempo, Piero della Francesca não foi considerado um dos maiores pintores do mundo; mas, desde que o é, Rafael mudou muito”.²² Perfazendo o caminho inverso à lógica das influências, em que o passado irrompe no presente, Malraux submete toda a história da arte a uma revisão constante, de modo que um artista contemporâneo pode modificar nossa compreensão sobre um artista renascentista, por exemplo. Assim, o *Museu Imaginário* provoca uma confusão no tempo, de modo que aquele que restitui o olhar sobre uma obra do passado compartilha com seu autor o ato da criação. Como diria Malraux, quanto mais se abre o leque das ressurreições, mais manifesta se torna a metamorfose. Assim,

uma arte, aos olhos dos seus contemporâneos, vive do que cria, mas também do que criou: artes futuras que parece trazer dentro de si, e que os anos reduzirão à arte que lhe suceder. Mas, se bem que a metamorfose a leve a perder simultaneamente o toque da descoberta e a pluralidade das promessas, a criação que orienta o seu futuro recompõe-lhe um passado. Nesse caso, quem conduz à descoberta das estátuas antigas, os investigadores escavadores ou os mestres do Renascimento que lhes restituem o olhar? (...) A metamorfose não é um acidente, é a própria vida da obra de arte”.²³

Se a metamorfose é a própria vida da obra de arte, sua força reside justamente na capacidade de tornar imortal tudo quanto esteja em seu domínio. Afinal, a

²¹ Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2015, p. 135.

²² MALRAUX, André, 2015, p. 243.

²³ *Ibid.*, pp. 243-244.

obra de arte sobrevive àquele que a criou, graças a este processo de metamorfose que a torna intemporal. E a memória desempenha um papel bastante significativo nesse processo, tal qual Baudelaire enunciava no Salão de 1846: “a memória é o grande critério da arte; a arte é a mnemotécnica do belo”;²⁴ Malraux promove uma dialética da reificação e reanimação através da evocação de vozes já esquecidas no passado. Se a morte é sem dúvida uma decadência, uma de suas formas mais destrutivas é o esquecimento. No último parágrafo de *O intemporal*, Malraux deixa em aberto o destino do *Museu Imaginário*, e parece de certa forma previsível que ao instituir o fim do tempo, o Museu só pudesse também se encerrar com o fim dos tempos. Afinal,

por que a arte não sofreria uma mutação tão vasta quanto aquela da beleza? Nascidos juntos, o *Museu Imaginário*, o valor enigmático da arte, o intemporal, provavelmente morrerão juntos. E o homem perceberá que nem mesmo o intemporal é eterno.²⁵

Dois modelos temporais, duas concepções da história

Partindo da ideia de que toda história da arte pressupõe uma filosofia da história e uma escolha de modelos temporais,²⁶ podemos pensar que se em Warburg e Malraux temos dispositivos visuais projetados para apresentar e pensar de outra forma a história das imagens, os modelos temporais que escolhem fundam duas concepções antitéticas sobre a história. Algumas dessas diferenças tornam-se evidentes quando discutimos as noções de sobrevivência e metamorfose, pois, enquanto Warburg funda um tempo anacrônico que não é o tempo da atualidade histórica ou da atualidade artística, mas o tempo inatual das sobrevivências, ou se se preferir, o tempo sempre atual dos sintomas; Malraux, por sua vez, anuncia um tempo fora do Tempo, o tempo das metamorfoses que desafia a natureza biológica da matéria em benefício da imortalidade das obras primas.

²⁴ Apud FOSTER, Hal. “Arquivos da arte moderna”. In: *Revista Arte & Ensaios*. n. 19, 2009, p. 183.

²⁵ MALRAUX, André. *La Métamorphose des dieux – L’Intemporel*. Paris : Gallimard, 1976, p. 415.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, p. 16.

Do mesmo modo que Benjamin almejava “escovar a história a contrapelo” para ver a pele ferida sob os fios, Warburg interessa-se pelos elementos recalcados da cultura: o mais obscuro, o mais longínquo e, também, o mais tenaz. A montagem das sobrevivências expõe a dialética inelutável das formas e do informe, onde o antropomorfismo tradicional cede espaço ao fóssil de memória mais arcaico e selvagem que a disciplina humanista jamais citou. Como se no interior de cada imagem existisse um animal trancafiado que, quando se depara com a porta aberta, corre sofregamente para fora. Warburg faz aparecer a animalidade da civilização europeia. Trata-se de uma poética do baixo, do resto, do gestual que se manifesta nos detalhes, seja no drapeado esvoaçante das ninfas ou no gesto sublevado das mãos nas cenas de lamentação reunidas no Atlas.

Por outro lado, a metamorfose assume em Malraux a expressão de sua recusa da negatividade da história. Isto acontece graças à capacidade da metamorfose de preservar e exaltar apenas os aspectos mais notáveis e magistrais das obras. Desse modo, para Malraux sobrevive na memória da humanidade apenas as grandes e heroicas narrativas, pois as cruéis ações cometidas e os embates sangrentos são esquecidos em benefício da eterna presença da beleza que resiste. Através da rejeição da historicidade inerente a todo e qualquer objeto da cultura, Malraux resgata para as percepções futuras apenas o melhor de cada obra, e a metamorfose se encarrega de remontar os fragmentos escolhidos – e não os que sobraram – para, então, compor o grande romance familiar das obras de arte. Malraux não persegue os vestígios a fim de saber de que são feitas as obras de seu Museu; pelo contrário, ele os apaga e faz subsistir apenas a *presença*, dialeticamente, etérea e material, num presente que jamais se encerra. É preciso, neste caso, lembrarmos de uma passagem das teses “Sobre o conceito da história”, de Benjamin, que em sua crítica ao historicismo afirma nunca ter havido “um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.²⁷ Portanto, toda obra carregaria em seu bojo a memória das atrocidades e opressões da cultura que a criou, restando ao historiador acordar os mortos e juntar os fragmentos perdidos nas ruínas amontoadas a seus pés.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

Em seu *Museu Imaginário*, Malraux reúne uma coleção de presenças que se sucedem no folhear de cada página, sequência de presenças tornadas formas. Talvez, o problema malruciano possa ser definido como um problema morfológico, à semelhança da história natural que observa a metamorfose das plantas para ver sucederem-se formas simétricas e erráticas, semelhanças e aberrações. Analogamente às imagens de Blossfeldt em *Unformen der Kunst*, montadas de modo que cada flor assuma medidas desproporcionais e inverossímeis pela utilização do primeiro plano e da ampliação fotográfica, o álbum de arte amplia as obras que eleger tornando-as monumentais. Ele ignora, porém, suas morfogêneses, montando-as apenas a partir do critério da simetria formal. Portanto, a metamorfose malruciana dá-se pela via da contiguidade, pela qual cada obra parece ser a continuação de outra. Isto posto, a metamorfose da natureza, incessante e infinita, vê-se transposta para o campo do imaginário.

De acordo com Didi-Huberman, as sobrevivências não almejam a redenção ou sequer a vida eterna, pois elas admitem o esquecimento e o caráter lacunar da memória. Não podemos ainda ignorar que toda sobrevivência implica um ato de resistência por continuar existindo *mesmo que...*, ou senão, de transgressão por aparecer, justamente, no elemento informe em meio às belas formas. Assim, uma das tarefas do historiador warburgiano parece se desenhar aqui, em torno da ressurgência anacrônica de imagens mnemônicas ligadas a uma atualidade imediata da realidade histórica do seu tempo, principalmente aquelas pertencentes ao domínio do informe, do fantasmático e do residual da cultura. Visto que,

as sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade.²⁸

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 84.

Se a sobrevivência é da ordem da repetição, não no sentido que ordinariamente a entendemos, entretanto, mais próxima àquilo que Gilles Deleuze entende por repetição, ou seja, à produção da singularidade e do diferente, a repetição enquanto motor do diferente; e, ainda, se admitirmos que a metamorfose é inerente à vida, por isso está sujeita à perpétua mudança, isto corresponde na teoria de Deleuze (*Diferença e repetição*) à própria diferença, essa espécie de elemento em incessante mutação de intensidade e significado. Existiria, então, entre o conceito de sobrevivência e metamorfose uma dialética que une e distingue a repetição da diferença, ou seja, entre aquilo que subsiste num tempo heterogêneo – que é também repetição em si mesmo – criando algo, em certa medida, novo através do devir das formas, e aquilo que diz respeito ao que permanece mesmo diante da inelutável metamorfose a que estão sujeitas as coisas existentes. Portanto, no interior de toda sobrevivência warburguiana há uma metamorfose que opera a diferença e precipita o movimento na história. O contrário não é verdadeiro, pois, a metamorfose, na perspectiva de Malraux, não admite as frágeis sobrevivências contidas nos pequenos gestos, somente o Absoluto revelado plasticamente.

Discorrer sobre a noção de sobrevivência warburguiana e de metamorfose, para Malraux, constitui modo de inquietar tudo quanto persiste em se manter intocável por detrás dos quadros de nossa sensibilidade: a contemplação embevecida de nossos objetos venerados, a gramática dócil de nossas formas, as semelhanças e diferenças comprovadas de nossas certezas. Que vozes são ainda capazes de nos mostrar como uma imagem deve ser percebida como arte? Que singular saber nos descortina os entremeios das imagens, seus mudos diálogos? Quais os tempos de metamorfose que o museu ainda pode reservar a nossos gestos e objetos do ordinário? Foram algumas das perguntas que orientaram este trabalho. Lidamos aqui com o caráter intermitente da existência das imagens e as múltiplas transformações as quais elas estão expostas.

Vimos que para Warburg a sobrevivência (*Nachleben*) é o elemento constitutivo da história, é ela que preserva certos sintomas visuais capazes de desmontar certas formas de visibilidade, modos de narração, bem como categorias e argumentos que as explicam dentro de uma lógica historicista que acredita poder organizá-las num tempo objetivo e passível de ser apreendido racionalmente. A sobrevivência warburguiana é da ordem do fantasmático, do olhar deslocado do trapeiro que ousa fazer história com os farrapos da história. Longe de formar

uma totalidade, o historiador contenta-se em mostrar os detalhes que persistem anacronicamente e estavam recalcados na memória social.

Enquanto o autor do *Atlas Mnemosyne* desmonta e remonta as imagens para evidenciar as muitas camadas de tempo que subsistem nelas num perpétuo recomeço, Malraux ignora os vestígios temporais nas obras que elege, exaltando a dimensão intemporal e a-histórica de seu Museu. A metamorfose malruciana determina relações de semelhanças entre os objetos ao compará-los segundo uma disposição que suprime as diferenças (culturais, geográficas, materiais e estilísticas) e observa o vai e vem das formas em apaziguadoras aproximações. Tal como discutimos, a noção de metamorfose assume em Malraux diversas acepções no transcorrer de sua obra, podendo estar associada a metamorfose que toda obra sofre no ato de sua recepção estética, ou se fazer presente até mesmo quando é atualizada a partir da rede de relações que estabelece com outras obras no museu.

É de interesse, ainda, ressaltar que ambos os autores são tributários do desenvolvimento técnico da fotografia para o engendramento de suas pesquisas e se opõem a uma certa história da arte positivista. Entretanto, a montagem de imagens que realizam leva a resultados bastante distintos. Ao passo que a fotografia é usada por Warburg para conjurar a parte de não arte da história da arte, Malraux restaura a autonomia da arte, utilizando-a como meio a reprodutibilidade mecânica. Se a separação da arte da práxis vital é um ponto de partida para aquilo que foi definido como “autonomia da arte”, sobejamente criticada pelas vanguardas históricas, pode-se dizer que ao localizar a arte num destino exterior à história, Malraux restitui uma esfera particular de experiência essencialmente estética e distinta da realidade empírica. O *Museu Imaginário* desvincula a arte de toda função social até então atribuída a ela, seja na arte religiosa como função de culto, seja na arte cortesã ou burguesa como autorrepresentação de classe.

E, por fim, através da montagem dialética do *páthos* de uma cultura *páthos* convertida em imagens, cuja estrutura aproxima elementos heterogêneos num tempo anacrônico, Warburg implementa em seu Atlas uma função-imagem que provoca inquietante efeito de dessemelhança no espectador. De acordo com Rancière, a imagem autônoma é aquela que resiste a qualquer tipificação e afirma o seu estatuto de imagem, não enquanto representação de alguma coisa, ou muito menos na condição de ser simplesmente uma obra de arte. Portanto, a autonomia

que Warburg busca está ligada a paradoxal vida das imagens e a seu permanente jogo de aparecimentos e desaparecimentos.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: Dossiê Aby Warburg. Cezar Bartholomeu (Org.). Tradução de Richard Andreol. *Arte e ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ*, 2004.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2002.
- _____. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Tradução de Gisah Vasconcelos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BATISTA, Juliana Vaz de F. M. *Na vertigem do tempo: a imagem como atualização do passado*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- _____. *A modernidade – obras escolhidas*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- _____. *Ninfa moderna – essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

- _____. *Ao passo ligeiro da serva – saber das imagens, saber excêntrico*. Tradução de Renata C. Botelho e Rui P. Cabral. Edição de João Francisco Figueira. Disponível em: <https://proymago.pt/>. Acesso em 29 out. 2020.
- _____. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- _____. *L'Album de l'art à l'époque du Musée Imaginaire*. Paris: Éditions Hazan, 2013.
- _____. *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- DUTHUIT, Georges. *Le Musée Inimaginable – Essai*. Paris: Librairie José Corti, 1956.
- FOSTER, Hal. “Arquivos da arte moderna”. In: *Revista arte & ensaios*, n. 19, 2009. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf. Acesso em: 18/04/2020.
- HUCHET, Stéphane. “O historiador e o artista na mesa de (des)orientação – alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana”. In: *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, ano 1. set. 2013.
- LEVI-STRAUSS, Claude. “Lévi-Strauss nos 90 voltas ao passado”. In: *Mana* [on-line], 1998, v.4, n.2.
- LYOTARD, Jean-François. *Assinado, Malraux*. Tradução de Gilberta Acselrad. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Arte e Comunicação – Edições 70, 2015.
- _____. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1951.
- _____. *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. *La Métamorphose des dieux – L'Intemporel*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *La politique, la culture*. Paris: Gallimard, 1996.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PUGLIESE, Vera. “A história da arte como montagem de tempos anacrônicos”. In: *Caderno de Resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 2011.

- SAINT-CHERON, F. de. *André Malraux*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques, 1996.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.
- _____. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Wailzbort (Org.). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. “Introdução à Mnemosyne, 1929”. In: *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Wailzbort (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. pp. 363-375.
- _____. *Ninfa Fiorentina – fragmentos de um projecto sobre ninfas*. Tradução de Artur Morão. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso em 21 set. 2012.
- ZARADER, Jean-Pierre. *Malraux ou la pensée de l'art*. 2ª ed. Paris: Ellipses, 1998.



RESUMO: O artigo examina as concepções de história da arte e temporalidade da imagem presentes no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1866–1929), e no *Museu Imaginário*, de André Malraux (1901–1976). Para tanto, investiga ali os usos da montagem como processualidade visual e como modo de pensamento. Deste modo, constitui foco principal deste estudo os conceitos de sobrevivência e metamorfose. Mostra-se, pois, como Warburg reivindica um tempo anacrônico, que não é o tempo da atualidade histórica ou artística, mas o tempo ina-

ABSTRACT: The article examines the conceptions of the history of art and temporality of the image present in the *Atlas Mnemosyne*, by Aby Warburg (1866 - 1929), and in the *Imaginary Museum*, by André Malraux (1901-1976). To do so, it investigates the uses of the montage as visual processuality and as a way of thinking. Thus, the main focus of this study is the concepts of survival and metamorphosis. It is thus shown how Warburg claims an anachronistic time, which is not the time of historical or artistic actuality, but the unchanging time of the

tual das sobrevivências dos gestos e das formas, ou então o tempo sempre atual dos sintomas. E mostra-se, por fim, como Malraux, enuncia um tempo fora do tempo, o tempo das metamorfoses que desafia a natureza biológica da matéria em benefício da imortalidade das obras-primas.

PALAVRAS-CHAVE: *Atlas Mnemosyne*; *Museu Imaginário*; história da arte; montagem de imagens; sobrevivência; metamorfose.

survivals of gestures and forms, or the ever-present time of symptoms. And it shows itself, finally, as Malraux, enunciates a time out of Time, the time of the metamorphoses that defies the biological nature of matter to the benefit of the immortality of the masterpieces.

KEYWORDS: *Atlas Mnemosyne*; *Imaginary Museum*; History of Art; Montage of images; Survival; Metamorphose.

Marcel Duchamp em dois poemas de Octavio Paz

TRADUÇÃO E NOTAS DE VINÍCIUS PRADO
MESTRE EM FILOSOFIA PELA USP

Apresentação

Os dois poemas que se seguem pertencem à seção “Tributos” do volume IV das Obras completas de Octavio Paz, intitulada *Los privilegios de la vista: arte moderno universal; Arte de México*. Esta seção contém os poemas que Octavio Paz dedicou a artistas e figuras vinculadas ao universo cultural e estético, como Claude Monet, Bob Rauschenberg, Juan Miró, Julián Ríos, Roberto Matta, dentre outros. Estes poemas que selecionados e traduzimos aqui, “Mar Celo” (1987) e “La Dulcinea de Marcel Duchamp”, este originalmente presente no livro *Arbol adentro* (1987), parecem sintetizar em versos as interpretações e exegeses que Octavio Paz construiu acerca de Duchamp em suas obras *El castillo de la pureza* (1ª ed. 1966; 2ª ed. 1976) e ** water writes always in * plural* (1ª ed. 1972; 2ª ed. 1976), apresentadas neste volume sob o título *Aparencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*¹ (publicado pela primeira vez em 1973). Porém, mais do que sintetizar, ao evocar tais imagens em seus poemas, Octavio Paz reforça Duchamp como um dos pilares de seu pensamento poético, isto é, de modo que é possível assumir aqui um espelhamento entre a sua crítica e sua atividade como poeta.

¹ Ambas as obras foram traduzidas para o português por Sebastião Uchoa Leite em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza* e publicadas pela Editora Perspectiva, em 2008.

Podemos verificar este dialogismo quando o par “mente de vidro/ vidro demente.”² de “Mar Celo”, nos remete à obra duchampiana *O grande vidro* (1923) ou *La mariée mise à nu par ces célibataires, même...*, o principal objeto de análise de Paz em *El castillo de la pureza*, ao lado dos *ready-made* e de *Étant Donnés* (1946-1966). O cerne da análise de Paz parte da tentativa de mostrar a filiação da obra de Duchamp (mesmo que em relação metairônica) com o que considera ser “la tradición central de Occidente: la física y la metafísica, no del sexo, sino del amor.”³ Esta interpretação de Octavio Paz demarca a recepção da monografia *Marcel Duchamp* (1959) de Robert Lebel, no pensamento do mexicano, bem como no de seus leitores. Em *O anticrítico* (1986), Augusto de Campos dirá em seu poema-ensaio *Duchamp: o Lance de Dadá* que “nas pegadas de lebel, afirma octavio paz (1966):/ o antecedente direto de duchamp/ não está na pintura mas na poesia: mallarmé./ a obra gêmea do *grande vidro é um coup de dés*”.⁴ Com isso, ao devolver Duchamp à poesia, Octavio Paz está não apenas confirmando certa leitura interpretativa, mas está colocando Duchamp nos pilares de sua poética (ou, se se preferir, sua “erótica”) e do seu pensamento, também influenciado pelos surrealistas, pela tradição tântrica das religiões budista e hindu, da antropologia de Lévi-Strauss, das vanguardas artísticas, do *Grupo Contemporâneos*, da poesia de Sor Juana Inés de la Cruz e, como dito por esta citação, do simbolista Mallarmé. Contudo, ao parear Duchamp ao poeta francês na relação analógica *O grande vidro – Un coup de dés*, Paz torna o diálogo entre ambas as obras uma odisséia do próprio dizer, pois tanto uma quanto outra enveredam pelos oximoros da própria linguagem, isto é, do próprio dizível, tangenciando o próprio ato do gesto artístico, quando não o pondo em perspectiva e dúvida. Em *O castelo da pureza*, na tradução de Uchoa Leite, Paz diz: “o papel que o acaso desempenha no universo de Mallarmé, assume-o o humor, a metaironia, no de Duchamp”.⁵

² PAZ, Octavio. “Mar Celo”. In: “Tributos”. Obras completas, v. IV, *Los privilegios de la vista: arte moderno universal; Arte de México*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 355.

³ Id. *Aparencia desnuda* Obras completas, v. IV, *Los privilegios de la vista: arte moderno universal; Arte de México*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 144.

⁴ CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2020, p. 195

⁵ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp e o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 53.

Se Mallarmé é o poeta da Ideia, Duchamp é seu pintor, ainda que sua pintura seja uma negação do próprio ofício.

Nessa esteira, o tema de Duchamp que mais interessa a Paz é uma constante de sua poesia: o amor. Como pensar o amor a partir da negação e da gestualidade subversiva de Duchamp? Neste sentido, a interpretação de Robert Lebel fornece instrumentos para se pensar Duchamp como um artista que faz de *O grande vidro* o “elogio de Eros” da modernidade, revolvido por seus imperativos técnicos e desencantado pela ciência laica do positivismo e da racionalidade técnica. Quando citamos acima que Duchamp trata do amor nas esferas física e metafísica, é preciso dizer que o faz simultaneamente. A ironia consiste, precisamente, em representar a Noiva como uma máquina. “É uma máquina”, afirma Octavio Paz e acrescenta: “Duchamp disse que é a sombra em duas dimensões que, por sua vez, é a projeção de um objeto (desconhecido) de quatro dimensões: a sombra, a cópia de uma cópia de uma Ideia”.⁶ Segundo Paz, Marcel Duchamp adentra o universo das teorias físicas contemporâneas de mãos dadas com Platão, projetando uma espécie de idealismo erótico onde, de acordo a interpretação de Robert Lebel, “a quarta dimensão designa o instante do abraço carnal durante o qual o par funde todas as realidades em uma – a dimensão erótica”.⁷ O olhar de Duchamp, assim como filósofo de Atenas, nos direciona a uma realidade intangível, invisível: “eras la mirada/ eros tu mirada”,⁸ diz Paz em “Mar Celo”. Contudo, a Noiva é uma máquina: essa sentença permanece inalterável, como um “molino de refranes/ Aspa de reflejos”.⁹ Se é possível mirar e olhar a Noiva, é graças ao Desejo que ultrapassa a dimensão que aprisiona o olhar maquinalmente viciado: “tu la miras del otro lado del vidrio/ del otro lado del tiempo”.¹⁰ Como no platonismo, o olhar sofre uma ascese quando se desprende da natureza maquinal em direção ao universo inteligível e erótico do abraço, residente no instante eterno da “quarta dimensão” física. Em *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz diz que há uma relação inversamente proporcional entre *Étant donnés* e *La mariée mise à nu...*:

⁶ Ibid., p. 33.

⁷ Ibid., p. 34.

⁸ Op. cit., p. 355.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

el ensamblaje de Filadelfia reproduce los mismos temas, sólo que desde la perspectiva opuesta: no la transformación de la naturaleza (muchacha, cascada) en aparato industrial sino la transmutación del gas y el agua en imagen erótica y en paisaje.¹¹

Podemos afirmar que “Mar Celo” dialoga com estas e outras obras de Duchamp, porém tem na sua figura central a Noiva.

Já no soneto dedicado a Eulalio Ferrer, “La Dulcinea de Marcel Duchamp”, Paz segue a estrutura clássica do soneto italiano: catorze versos metrificados em decassílabos, com as acentuações tônicas nas quarta e décima sílabas, e rimas estruturadas no esquema abba nas duas primeiras quadras, cdc no primeiro terceto e dee no último. O objeto do poema, o retrato de Dulcinea de 1911, criado segundo o viés cubista, mostra o desnudar de um corpo feminino nu em rotação ou em reflexos espelhados. Os rostos que reconhecemos na pintura são cinco. Para Paz, cinco espirros (“chorros”), que também podem ser compreendidos como “jorros”, tais quais um chafariz que abre vários jatos de água, cada um representando uma transeunte com seu chapéu. Aqui, novamente temos a figura do moinho, “molino de ficciones, inhumano rigor y geometría”, e novamente esta imagem quixotesca sugere o caráter mítico do espírito racional sobre o qual Duchamp fazia troça.¹² A insanidade de Quixote guarda algo de sábio se pensarmos na imagem com a qual *Mar Celo* finda: “lámpara encendida en pleno día”,¹³ o que nos remete à figura do filósofo Diógenes de Sinope, o Cão, filósofo cínico e artífice da ironia, que perambulava pela cidade com uma lanterna acesa durante o dia. Ao ler Duchamp, Paz busca acentuar o caráter propositivo e dialético do olhar irônico que está

¹¹ Id. *Los Hijos del Limo*. Obras completas: *La casa de la presencia*. v. I. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 429.

¹² Se a razão e a matemática tornam o Eros tirano (sobretudo se lembrarmos do mote positivista de “amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”), Paz vale-se de Duchamp para reiterar, nesta poesia, uma posição crítica em relação ao positivismo que, apesar de ter sofrido forte crítica do dadaísmo, havia preeminado no México durante a ditadura porfirista. Sobre este tema, ver George Otte sobre os “calpulli” em “Algumas afinidades entre Octavio Paz e Walter Benjamin”. In: MACIEL, Maria Esther. *A palavra inquieta*. Belo Horizonte/São Paulo, Autêntica/Memorial da América Latina, 1999.

¹³ Op. cit., p. 355.

refletido nestes dois poemas, quando evoca as imagens irônicas (e dialéticas)¹⁴ e as põe em movimento.

Ademais, não será possível compreender estes dois poemas de Paz sem se ter em vista que se trata de uma reação do poeta à perda da imagem de mundo. Em *Conjunções e disjunções* (1969), Paz diz que o universo se desdobra no corpo, contudo, ao fundar-se na crítica, nossa época desfez a antiga imagem de mundo e não restabeleceu nenhuma outra em seu lugar. Somos desprovidos de corpo, posto que desprovidos de imagem de mundo. Por esta razão, Paz afirma que

*A última imagem da Virgem Cristã, da dama ideal dos provençais e da Grande Deusa dos mediterrâneos é La mariée mise à nu par ses célibataires, même. O quadro se divide em duas partes: na de cima a deusa, convertida num motor; na de baixo seus adoradores, suas vítimas e seus amantes (...). O sêmen, a essência vital dos taoístas, transformado numa espécie de gasolina erótica, que se incendeia antes de tocar o corpo da Noiva. Do rito ao brinquedo elétrico: uma bufonaria infernal.*¹⁵

Contudo, imagem abstrata, intelectual e ideal. Se a Virgem já figurou em imagens corpóreas ao longo da história do Ocidente, como a *Pietà* de Michelangelo, o seu ocaso culmina no platonismo que em *Dulcinea* se apresenta e n’*O Grande Vidro* se concretiza. A reminiscência duchampiana, assim como a platônica, é uma lembrança da verdadeira vida: esta vida que Paz afirma estar do outro lado do vidro e do tempo. Dulcinea, ainda que corpórea e móvel, surge como ideia no último verso do poema que leva seu nome, “fue mujer y ya es idea”.¹⁶ Do

¹⁴ Ao pensar Kafka, Georges Didi-Huberman diz em *O que vemos, o que nos olha* que “o humor anglo-saxão vem juntar-se por um instante à ironia kafkiana *jogando* com um motivo secular de sua própria memória, de seu próprio enraizamento – do mesmo modo que Marcel Duchamp pôde ironizar sobre os motivos seculares, simbólicos e espaciais, da porta ou da janela. O que em nada diminui, muito pelo contrário, a *gravidade* de seu jogo, sua gravidade de imagem dialética” (Op. cit., 2018, p. 241).

¹⁵ PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 122.

¹⁶ PAZ, Octavio. “La Dulcinea de Marcel Duchamp”. In: “Tributos”. Obras completas, v. IV, *Los privilegios de la vista: arte moderno universal; Arte de México*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 354.

corpo à ideia há uma trajetória. Mas aonde ela nos leva? Ora, se as imagens são incapazes de fundamentar o mundo, nossos olhares devem fitar o que elas sugerem sob o signo não-corpo – para utilizarmos a terminologia de Paz – e como dessa descorporeidade é possível se afirmar um erotismo: “não há solução, disse Duchamp, porque não há problema. Mais exato seria dizer: o problema resolve-se em presença, a Ideia encarna-se numa moça nua”.¹⁷

¹⁷ Id. *Marcel Duchamp e o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 103.

Mar Zelo¹⁸

A Marcel Duchamp

Marcelo
 mar e céu
Céu do campo
 Maricéu e campocéu
invisível
 mente de vidro
vidro demente
 Aparece desaparece
tecida de olhares
 despida em desejos
desvestida desvanecida
 A Noiva
Dulcineia inoxidável
 Cascata polifásica
Moinho de refrães
 Aspa de reflexos
A Noiva
 tua criatura e tua criadora
a miras do outro lado do vidro
do outro lado do tempo
 Marcelo
eras a mirada
 eros tua mirada
lâmpada acesa em pleno dia.

México, 28 de julho de 1987.

¹⁸ Refente ao termo espanhol “celo” que pode significar “zelo”, “cuidado”, porém também “ciúmes”. No original, *Mar Celo* remete ao equivalente do nome Marcel em castelhano. A fim de manter o valor semântico, optamos por traduzir “celo” por “zelo”, ainda que percamos a sugestão do nome que é a mesma em português, mas cujo sentido se perderia.



Figura 1 – DUCHAMP, Marcel. *Portrait ou Dulcinée* (*Retrato ou Dulcinea*), 1911. Óleo sobre a tela. 146 x 114 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. Foto: © Association Marcel Duchamp / AUTVIS, Brasil, 2020.

A Dulcineia de Marcel Duchamp

A Eulalio Ferrer

– Metafísica estais
– Faço strip-tease.

Árdua porém plausível, a pintura
muda a branca tela em claro castanho
e em Dulcineia ao povo castelhano,
torvelim resoluto em escultura.

Transeunte de Paris, em sua figura
– moinho de ficções, o inumano
rigor e geometria – eros tirano
desnuda em cinco jorros sua estatura.

Mulher em rotação que se desgrega
e és fonte de sendas e reflexos:
quanto mais se desveste, mais se nega.

A mente é uma câmara de espelhos;
invisível no quadro, Dulcineia
perdura: foi mulher, já és ideia.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.
- PAZ, Octavio. *Aparencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Obras completas, v. IV, *Los privilegios de la vista: arte moderno universal*; Arte de México. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. *Conjunções e disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Los hijos del limo*. Obras completas, v. I: *La casa de la presencia*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Marcel Duchamp e o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Hegel e a música de seu tempo

CARL DAHLHAUS

TRADUÇÃO DE REGINALDO RODRIGUES RAPOSO

r¹

A relação [*Verhältnis*] dos grandes filósofos alemães dos séculos XVIII e XIX com a música – Nietzsche representa a exceção – é estranhamente caracterizada por uma relação [*Relation*] enviesada entre a experiência musical, a compreensão filosófica e o efeito histórico musical. O fato da experiência musical ter sido escassa – como em Kant e Schelling – ou influenciada por preconceitos – como em Hegel e Schopenhauer – não impediu de maneira alguma que os filósofos, em certa medida compelidos pelo sistema, chegassem a conhecimentos estético musicais, que foram aceitos pelos músicos, embora relutantemente no início, e foram integrados ao pensamento “sobre” a música e muitas vezes mesmo ao pensamento “na” música. A diferenciação de Hermann Kretzschmar² entre a “estética dos músicos”, que se distingue pela proximidade com o assunto [*Sachnähe*], e uma “estética dos filósofos”, que flutua no ar rarefeito das abstrações, é historicamente cega, pois negligencia o fato paradoxal, mas óbvio, de que as consequências histórico musicais as mais palpáveis estão baseadas justamente nas especulações

¹ DAHLHAUS, C. “Hegel und die Musik seiner Zeit”. In: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248; também publicado anteriormente no caderno 22 da revista *Hegel-Studien* (pp. 333 a 350). Nota da tradução.

² KRETZSCHMAR, H. “I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluss auf die folgende Zeit”. In: Id. *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Leipzig, 1911 (Edição Leipzig, 1973), pp. 242 a 256.

as mais abstratas. Inicialmente pode ser irritante que o efeito histórico se deva em parte a mal-entendidos, porém, para um historiador, que não se ilude pelas doutrinas acerca da amplitude das casualidades na história, isso é um fenômeno comum, pelo qual ele de modo algum se sente inquieto e desafiado a artifícios interpretativos para conseguir extirpar do mundo a discrepância perturbadora.

Se, portanto, deve ser compreensível o fato de que o tema “Hegel e a música de seu tempo” não é inofensivo à história da cultura, mas sim precário na história das ideias, então um aparente desvio, um excuro sobre a recepção de Kant e Schopenhauer, deve ser o procedimento acessível mais imediato.

Trata-se de um fato histórico, tanto do ponto de vista da recepção quanto da sua influência, o assim chamado formalismo estético musical ter sido justificado através da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, e seria absurdo negá-lo, embora estranhamente ele atravesse a intenção da qual Kant partiu. Nos capítulos que Kant fala sobre música, não é sem sinais de embaraço que ele se mostra um apoiador aberto da doutrina dos afetos. O efeito histórico do livro, assim como o estético musical, originou-se nos parágrafos em que o juízo estético, expresso concisamente, designa o “puramente formal”. O fato de a análise kantiana do conceito se tornar a carta de fundação do formalismo estético musical baseia-se no erro, contrariamente à visão de Kant, de, sem mais, se igualar o juízo estético ao juízo artístico. Expresso de outro modo: o juízo artístico, que segundo a convicção de Kant implicava traços distintivos [*Bestimmungsmerkmale*] éticos e práticos, se a arte deve ser não o mero “aprazimento” mas antes “cultura” [*Kultur*], é reduzido ao juízo estético, que exclui momentos éticos e práticos da compreensão do “belo em si”. E o resultado da redução errônea foi o formalismo estético-musical, que Kant não queria, mas provocou. E o mal-entendido com efeito fez história pelo fato de a teoria do juízo estético ter servido como justificação filosófica de uma ideia que concomitantemente, nos anos de 1790, foi concebida literariamente por Wackenroder e Tieck: a ideia de uma música instrumental autônoma e absoluta, que não necessita ser legitimada nem por funções que ela cumpre, nem por afetos que ela apresenta ou evoca. A música, proclamou Tieck, é “um mundo à parte por si mesmo”,³ e a música, à qual ele se referiu,

³ WACKENRODER, W. H.; TIECK, L. “Die Töne”. In: WACKENRODER, W. H. *Di-
chtung, Schriften, Briefe*. Edição de G. Heinrich. Berlin, 1984, p. 345.

era uma “música instrumental”, que, em contrapartida à estética tradicional da música vocal, foi elevada no romantismo a paradigma do filosofar sobre a música. Que a ideia de música absoluta adveio menos de experiências musicais do que se enraizou em pressupostos literários – ela surgiu através da transferência do “topos do indizível” poético para a música –, não impediu que ela tenha ocasionado um efeito histórico verdadeiramente avassalador; um efeito histórico, a cuja origem pertenceu o prestígio que aumentara para o gênero da sinfonia nos anos de 1790 na consciência dos ilustrados de toda a Europa através dos êxitos de Haydn em Londres.

A configuração das distinções conceituais de Kant, o entusiasmo de Wackenroder e Tieck inspirado por Jean Paul, e o enobrecimento da sinfonia alcançado por Haydn com dura consequência desde o frívolo *divertissement* a um fenômeno cultural de classificação comparável com a literatura e a pintura, são certamente algo estranho e paradoxal; mas dificilmente se pode negar que deles resultaram as representações sobre música, que se tornaram depois, em interação com a prevalência promovida por Beethoven, a doutrina estético musical dominante de todo o século XIX.

Quando não deixa enganar pela interpretação harmonizadora, a relação entre a intenção e o efeito histórico na filosofia musical de Schopenhauer, sem dúvida a mais influente do século XIX, revela-se de maneira similarmente contraditória. O que Schopenhauer delineou em 1819, no primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*,⁴ não era nada senão uma metafísica da música instrumental, concebida sob influência de Wackenroder e Tieck. No entanto, pelo fato de Wagner ter se apropriado desde 1854 da filosofia de Schopenhauer, esta adentrou um contexto histórico musical, no qual cumpriu uma função, que apesar de ser significativa, lhe era insolitamente estranha, e que dificilmente era coerente com o sentido original.

Para Wagner, a recepção de Schopenhauer significou nada menos que uma derrubada, embora não admitida, das convicções estético musicais e dramatúrgicas

⁴ SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. v. 1. In: Id. *Sämtliche Werke*. Edição crítica de W. Freiherr von Löhneysen. v. 1. Frankfurt am Main, 3a. ed, 1987, § 52, pp. 356 a 372.

anteriores. Se ele explicara ainda em 1851, em *Ópera e drama*,⁵ a música como meio para a finalidade do drama, duas décadas depois, inteiramente no espírito de Schopenhauer, ele dizia, justamente pelo contrário, do drama “tornando-se visivelmente um fato da música”.⁶ A música expressa a verdadeira substância de uma ação, para a qual os acontecimentos cênicos e seu suporte linguístico representam um reflexo exterior. Em suma: o drama ilustra a música, e não a música, o drama.

Que Wagner tenha se tornado schopenhaueriano é evidentemente algo que não se explica pela mera influência “a partir de fora”, mas sim está ligado – sem mencionar as implicações políticas que estão misturadas com as estéticas – às experiências referentes à relação entre a música e o drama, que se impuseram a Wagner durante a composição de *Tristão e Isolda*: experiências que contrariaram a sua teoria anterior proclamada em *Ópera e drama*. No entanto, como consequência histórico musical da recepção wagneriana de Schopenhauer, segue-se o estranho fato, de que ao final do século XIX justamente os gêneros musicais confundidos com a literatura – o drama musical e o poema sinfônico, que constituíram o terreno vocal e instrumental ligados ao “partido progressista musical” vinculado a Wagner e Liszt – foram concebidos e também recebidos esteticamente sob as premissas de uma filosofia, que originalmente, como foi dito, era uma metafísica da música instrumental autônoma e absoluta. E a interpretação estética não foi de maneira alguma, como poderia crer um detrator da filosofia, um apêndice ideológico contrário à verdadeira realidade musical que se manifesta nas obras, mas antes pelo contrário formou uma máxima profundamente influente na práxis composicional e no pensamento “na” música, de modo que um teórico musical deve levá-la em conta da mesma maneira que o deve fazer com o que “reside nas notas” [*in den Noten steht*]. Ela implica, por exemplo, que Richard Strauss,⁷ embora escrevesse música programática, insistia na afirmação de que a forma musical fundamentalmente seria e deveria ser autônoma: uma afirmação no espírito de

⁵ WAGNER, R. *Oper und Drama*. Edição comentada de K. Kropfingher. Stuttgart, 1984, p. 19.

⁶ WAGNER, R. “Über die Benennung ‘Musikdrama’”. In: Id. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig, 4a. ed., 1907, v. 9, pp. 302 a 308; aqui, p. 306.

⁷ Cp.: STRAUSS, R. “Aus meinen Jugend- und Lehrjahren”. In: Id. *Betrachtungen und Erinnerungen*. Edição de Willi Schuh. Zürich und Freiburg i. Br., 1949, pp. 168 e seguinte.

Schopenhauer, pois, enquanto a música expressa a “essência” das coisas [*Dinge*], e o programa, apenas seu “fenômeno” [*Erscheinung*], é inevitável que a música enquanto estrutura tenha de ser fundamentada e consistente em si mesma. E Gustav Mahler, igualmente como um schopenhaueriano em seu respeito piedoso à memória de Wagner [*aus Pietät gegenüber Wagner*], pôde primeiro manter e mais tarde revogar o conteúdo programático de suas primeiras sinfonias, sem que por isso tenha mexido na substância da obra, pois o programa representava para ele um mero “aspecto exterior” da música, não importando em última instância metafísica qual a função psicológica que [o programa] cumpre na concepção ou recepção da música: mesmo que tenha sido possível, tanto o compositor quanto o ouvinte, utilizar um programa como veículo da imaginação musical, devia-se estar ciente de que a finalidade da contemplação estética consistia em nada além de desembaraçar-se das escoras auxiliares [*Hilfskonstruktionen*] para se avançar na compreensão da música; uma música, na qual a essência do mundo assumia a forma sonora, segundo Schopenhauer.

2

O excuro sobre os caminhos tortuosos, sobre os quais as filosofias de Kant e de Schopenhauer intervêm na história da música, foi necessário para tornar patente e plausível que, se graves simplificações devem ser evitadas, deve-se discernir mais precisamente entre a experiência musical subjacente a uma estética, as intenções filosóficas a ela subseqüentes e os efeitos histórico musicais que dela emanam, como habitualmente ocorre.

Portanto, se o tema “Hegel e a música de seu tempo” não é simplesmente um motivo para se pintar um quadro de gênero histórico cultural, mas além disso reivindica um interesse na história das ideias, então seu fundamento reside na expectativa de uma análise suficientemente diferenciada prometer explicações acerca da relação precária entre a experiência musical, a motivação filosófica e o efeito histórico, que se desviam de modo característico e significativo dos pontos de vista obtidos a partir da recepção de Kant e Schopenhauer. Portanto, para se resgatar a hipótese, poder-se-ia mostrar que a relação de Hegel com os acontecimentos musicais essenciais dos anos de 1820 em Berlim – o “frenesi por Rossini” [*Rossini-Taumel*], a recepção de Beethoven, a première de *O franco-atirador* e a

redescoberta da *Paixão segundo são Mateus* – está tão intimamente entrelaçada com as motivações filosóficas da estética musical hegeliana, que o efeito histórico da influência no pensamento “sobre” e no pensamento “na” música teve sua origem diretamente na relação ainda que paradoxal entre experiência e especulação. (Não deve ter surpreendido o fato da redescoberta da *Paixão segundo são Mateus* ter sido subsumida ao conceito de “música dos anos de 1820” – verdadeiramente a primeira descoberta de uma obra, que cem anos antes permaneceu sem ressonância. Uma época dificilmente fica em menor medida marcada pelo que recebe do que pelas obras que ela produz. Para exemplificarmos na atualidade: para os anos de 1960 e 1970, a *renaissance* de Mahler, que coincidiu com a tendência do estilo juvenil, não foi menos característica do que as tendências composicionais, que sob a influência de John Cage dominaram a música posterior; e só depois, se se relacionar ambos os fenômenos entre si, a afinidade com Mahler e as modernas técnicas de montagem e colagem assim como a “nova tonalidade”, que na verdade é uma “nova expressividade”, e se se puder entendê-los como dois lados de uma mesma questão, talvez seja possível decifrar a assinatura histórico musical do presente).

3

Nada seria mais falso do que assumir que Hegel não percebeu eventos significativos que estavam ao alcance. Que ele não tenha mencionado um nome, como o de Hölderlin – pode-se também dizer: evitou mencionar – não quer dizer de maneira alguma, que ele ignorou a questão, pela qual o nome respondia. Em todo caso, os acontecimentos ou as obras, a respeito das quais ele silencia ou parece silenciar, não são menos características e instrutivas no que se refere aos motivos, do que os eventos a que ele se refere, ou os documentos que ele cita.

Portanto, o silêncio de Hegel sobre Beethoven – que mesmo tendo sido constatado pelos exegetas, não foi, entretanto, interpretado – é sem exagero um silêncio eloquente pedindo para ser decifrado. Se o historiador da música vienense Raphael Kiesewetter, na busca por resumir em uma fórmula a assinatura musical do primeiro momento da restauração, falava de uma “era de Beethoven e Ros-

sini”,⁸ então Hegel face à dicotomia, que não era nada menos que uma oposição entre duas concepções a respeito do que a música em geral seria, encerraria ou expressaria, tomou inequivocamente partido de Rossini e foi contra Beethoven. A acusação de vazio interior levantada contra Rossini feita pelos puristas estéticos, que deram o tom em Berlim, foi resolutamente rechaçada por Hegel, cuja honestidade intelectual não permitiu uma negação das [suas] simpatias musicais.

Os opositores vociferaram nomeadamente contra a música de Rossini como se se tratasse de cócegas auditivas; mas quando se se detém mais atentamente em suas melodias [*lebt man sich aber näher in ihre Melodie hinein*], então, pelo contrário, essa música se torna sumamente plena de sentimentos, espirituosa e penetrante para o coração e o ânimo, mesmo que ela não se enquadre no tipo característico que particularmente agrada o severo entendimento musical alemão.⁹

O “frenesi por Rossini”, que na época foi sentido em toda Europa, também não deixou, portanto, Hegel incólume, que aproveitou uma estadia em Viena acima de tudo para desfrutar das óperas de Rossini; e não falta ironia ao se ler uma invectiva contra o severo entendimento musical alemão em uma estética que emergiu de uma *Fenomenologia do espírito*.

Beethoven, pelo contrário, como foi dito, não é em lugar algum o assunto, e a conjectura consiste em que o silêncio conspícuo surgiu de um sentimento ambíguo, um sentimento desconcertantemente misto de desconfiança face à orientação da música instrumental perseguida por Beethoven e da timidez em polemizar indisfarçadamente contra um fenômeno musical de inquestionável alcance. A hipótese, que antes de tudo parece ser consequência do veredito de Gottfried Benn (de que a psicologia seria uma mera insolência), consolida-se na probabilidade filologicamente fundada, na medida em que se nota que a teoria de Hegel da música instrumental compreende uma réplica velada da apologia de Beethoven feita por E.T.A Hoffmann, que em 1810 aparecia no *Jornal musical*

⁸ KIESEWETTER, R. G. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig, 2a. ed, 1846 (edição Niederwalluf, 1972), pp. 98 a 100.

⁹ HEGEL, G. F. W. *Ästhetik*. Edição de F. Bassenge. Berlin e Weimar, 3ª ed., 1976, v. 2, p. 327.

geral [*in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*]¹⁰ e cuja parte essencial foi mais tarde incorporada por Hoffmann no primeiro volume das *Phantasiestücke* [*Fantasiestücke in Callots Manier*], de maneira que dificilmente se pode supor que Hegel, leitor insaciável, não tenha conhecido o escrito de Hoffmann. Afinal, em Berlim, mesmo quando se mantinha internamente distância, vivia-se em imediata proximidade um do outro.

A passagem da Estética que resume ao máximo a opinião de Hegel sobre a música instrumental parte da diferença entre a linguagem, que utiliza o som como mero meio para a finalidade da compreensão conceitual, e a música, na qual os sons tendem a servir não como signos, mas sim para reivindicar uma existência autônoma e significado.

Se olharmos para a diferença do emprego poético e musical do som, veremos que a música não oprime o som em som verbal, e sim faz do som mesmo por si seu elemento, de modo que ele, na medida em que é som, é tratado como finalidade. Desse modo, o reino dos sons, já que não deve servir apenas para a mera designação, pode neste “livre tornar-se” [*Freiwerden*] chegar a ser um modo de configuração que permite à sua própria Forma, como configuração sonora [*Tongebilde*] ricamente artística, tornar-se sua finalidade essencial. Particularmente em época mais recente, a música, rompendo com um Conteúdo por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado

¹⁰ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Rezension über Beethovens 5. Sinfonie*. Aparece pela primeira vez in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1809/1810), pp. 630 a 642, mais tarde 652 a 659 (nova edição in: *Schriften zur Musik*. Suplemento. Edição de F. Schnapp. Munique, 1963, pp. 34 a 51; parcialmente em Id. *Fantasiestücke in Callots Manier* (Nr. III/4). In: Id. *Fantasie- und Nachstücke*. Edição de W. Müller-Seidel. Munique, 1960, pp. 41 a 49.

que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano.¹¹

Que Hegel, o antirromântico, se reporte secretamente à crítica de Hoffmann à quinta sinfonia de Beethoven nas sentenças citadas é algo extremamente provável na medida em que Hoffmann e Hegel descrevem o mesmo acontecimento significativo do ponto de vista histórico musical, um acontecimento que para consciência dos contemporâneos foi representado antes de tudo pela obra de Beethoven; mesmo assim eles tomam partido em sentido oposto.

O “puramente musical” – que Hegel via como um encolhimento e, portanto, um modo deficiente da música – não é nada além da música instrumental autônoma, a respeito da qual Hoffmann entusiasticamente proclamou que, “desdenhando de qualquer ajuda e qualquer mistura com outra arte, ela expressa de maneira pura a essência peculiar da arte, que somente nela mesma se pode reconhecer”.¹² A “separação de um Conteúdo [*Gebalt*] por si mesmo já claro”, a qual Hegel lamentou, foi exaltada por Hoffmann como emancipação e como conversão da música em uma cifra do “indizível”: a música, que graças à sua carência de “determinidade” foi sentida no século XVIII como subalterna à linguagem verbal, foi pelo mesmo motivo mais tarde elevada acima da linguagem verbal – através da inversão não das premissas, mas das consequências. “A música abre para os seres humanos um reino desconhecido; um mundo, que não tem nada em comum com o mundo sensível exterior que o circunda, e que nele deixa para trás todos os sentimentos determináveis por conceitos, para se dedicar ao “inexprimível” [*Unaussprechlichen*]”.¹³ A “ausência de conceito” [*Begriffslosigkeit*] da música, que na época do esclarecimento incitou a suspeita de que ela não seria nada além de um ruído vazio, foi por Hoffmann reinterpretada como uma expressão de “pressentimentos” [*Ahnungen*], em que, ainda que vagamente, se faz audível um fragmento de metafísica. E finalmente a perda do “interesse artístico

¹¹ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, Edusp, 2014, v. III, p. 286 e 287. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 2, p. 317).

¹² HOFFMANN, E.T.A. “Rezension über Beeethovens 5. Sinfonie”. In: *Schriften zur Musik*. Suplemento. Edição de F. Schnapp. Munique, 1963, pp. 34 a 51, aqui, p. 34.

¹³ Id.

universalmente humano”, que Hegel diagnosticou, – uma perda que veio à luz no século XX como divisão do público entre conhecedores e desinteressados – foi reconhecida por Hoffmann como um preço inevitável que a música deve pagar para que ela expresse de maneira pura sua “essência peculiar”. Se ele diz ainda de Haydn, que ele “seria mais comensurável para a maioria”¹⁴ do que Mozart ou ainda mais Beethoven, então a música de Beethoven, como Hoffmann quis dizer, somente se abre através de um “exame bastante aprofundado da estrutura interior”.¹⁵

As tendências que Hegel enxergou como perigos [*als Gefahren*]: o retorno da música ao “seu elemento próprio”, a “separação” de um “sentimento determinado por conceitos” e a apelação para o juízo do “especialista” ao invés do sentimento [*Empfindung*] do “amador” – para expressar na linguagem do século XVIII –, são em suma as mesmas [tendências], em que Hoffmann reconheceu os sinais do tempo; um tempo, entretanto, com o qual ele se sentiu, ao contrário de Hegel, em concordância. E, que isso seja a estética musical romântica, a cuja metafísica da música instrumental Hegel se reportou dissimulada e polemicamente, é algo que pode surpreender, uma vez que aponta para o fato da dialética da emancipação e estranhamento [*Entfremdung*], autonomia e perda da substância, – que, poder-se-ia dizer, surgiria somente na Nova Música do século XX – haver sido concebida, já na época do romantismo, como problema central de uma estética musical fundada histórico-filosoficamente.

Contudo, o contexto filosófico, a partir do qual a dialética da música instrumental autônoma de Hegel deve ser compreendida, apesar de ter sido ignorado pelos exegetas, claramente não consiste em nada diferente da tese conhecida e constantemente citada do fim da arte – ou mais precisamente: da perda de substância da arte.

Repetir ainda uma vez o que a tese diz e o que ela não diz seria um pedantismo desnecessário. Será suficiente lembrar-se das implicações: que a perda na substância religiosa não exclui de modo algum um ganho no virtuosismo artificial, mas justamente constitui seu lado inverso. “Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si (...)

¹⁴ Ibid., p. 36.

¹⁵ Ibid., p. 37.

Podemos bem ter esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito”.¹⁶

O evento histórico, que Hegel apostrofou como “fim da arte”, é o mesmo que os estetas e historiadores da arte, via de regra, caracterizam como a passagem da funcionalidade para a autonomia, como a “liberação” da arte para si mesma, para a existência e a significação autônomas.¹⁷ E, se Hegel, na sentença que fala da perda de substância da arte, de maneira nenhuma exclui, por outro lado, a possibilidade de que “a arte vá sempre progredir mais e se consumir”, então a formulação ambígua e dialética não significa outra coisa senão que a autonomia da arte seria um progresso da artificialidade (formal), que deveria ser pago através de um prejuízo de Conteúdo (religioso). A unidade da substância e da forma artística, que Hegel viu realizada na antiga “religião da arte” – na presença corpórea do deus na estátua do deus – foi desintegrada. E com um exagero pontual, mas não em contradição com Hegel, poder-se-ia afirmar que a tese do fim da arte diz que o fim da arte enquanto religião aponta para o início da arte enquanto arte. De qualquer modo, no pensamento de Hegel o sentido metafísico e o caráter estético-técnico da arte – ou seja, o que sob as premissas dos tempos modernos faz da arte, arte – surgem em oposição um ao outro.

A correlação entre a experiência musical e a motivação filosófica, cuja reconstrução de início foi designada como o propósito da investigação, deveria, portanto, ser evidenciada. O silêncio a respeito de Beethoven – que pode expressar o fato da teoria da música instrumental autônoma de Hegel poder ser decifrada como uma polêmica enrustida contra a apologia de Beethoven feita por E.T.A. Hoffmann – revela, no entanto, acima de tudo, que Hegel enxergava na música absoluta (que se arranca de um conteúdo sentimental determinado por conceitos, e por isso mesmo reivindica, como forma pura ou estrutura, a dignidade metafísica enquanto linguagem além e acima do nível verbal) um caminho errático por onde o “interesse artístico universalmente humano” teve de se exaurir. Não que ele tivesse ignorado a grandeza de Beethoven, sobre a qual nos anos de 1820 quase

¹⁶ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, Edusp, 2001, v. I, p. 177. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 2, p. 110).

¹⁷ [*zu selbständiger Existenz und Bedeutung*]. Nota da tradução.

já não mais havia controvérsia; mas ele diagnosticou nela, em estranha analogia com a crítica de Schoenberg a alguns conservadores no século XX, uma grandeza que conduzia à fatalidade.

A dialética – da música que através de seu próprio progresso, pelo qual ela chega “a si mesma”, perde em substância, – foi portanto no contexto da estética ou filosofia histórica da arte hegeliana uma versão específica (submetida a uma subárea) da tese do fim da arte, uma tese que igualmente, como foi dito, como o outro lado de uma perda de Conteúdo religioso, constatou ou previu ou ao menos não excluiu um acréscimo de artificialidade [*Artifizialität*].

A resposta a Hegel formulada em 1854 por Eduard Hanslick,¹⁸ de que a forma musical enquanto tal seria “espírito” – uma sentença, que apresenta a fórmula mais concisa para o evento histórico-musical que se deu com a música instrumental de Beethoven – foi justamente o que Hegel negou e teve de negar diante das premissas de seu sistema. Hegel provavelmente compreendeu inteiramente o que ocorria do ponto de vista histórico-musical e o que se manifestava nas sinfonias de Beethoven, mas se debateu contra isso.

4

Em decorrência disso, se Hegel acreditou reconhecer na música absoluta, que se arranca de um conteúdo determinável por conceitos ou de uma expressão afetiva, um caminho errático, no qual um ganho na diferenciação formal deveria ser pago com uma perda no “interesse artístico universalmente humano”, da mesma forma ele viu no extremo mais oposto como isso igualmente o confrontou nos anos de 1820: na sujeição sem reservas da música aos propósitos do caráter [*Charakteristik*] cênico ou textual, justamente uma ameaça para a essência da música: um abuso, que ele confrontou com franca polêmica. O objeto que incitou a censura de Hegel foi espantosamente *O franco-atirador* de Weber, cuja première em Berlim de junho de 1821 fora um triunfo, que ainda naquele ano ou no próximo se propagou por quase todos os palcos alemães. É improvável que o juízo duro de Hegel tenha sido determinado por um partidarismo a favor

¹⁸ HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854 (Edição Darmstadt, 1865, pp. 87 a 92).

dos apoiadores de Spontini e contra os de Weber, apesar de não se poder fazer então uma representação unilateral ou fraca demais da influência do partido de Spontini berlinense, não somente nos círculos da nobreza, mas também entre os burgueses. (Na fórmula simples, de que a uma ópera de orientação franco-italiana feita para a nobreza se opunha uma ópera nacional burguesa, a controvérsia não pode de maneira alguma ser compreendida). O veredito de Hegel, em vez de ser um mero ponto de vista partidário, lembra mais a perplexa indignação de Franz Grillparzer¹⁹ diante da música de Weber, que ele censurou por dilacerar e despedaçar a melodia no que se refere ao caráter, e, portanto, por destruir ou fazer retroceder o vínculo progressivo, a conexão melódica por longos percursos, em nome de efeitos momentâneos. Até mesmo Wagner, que se sentia como que o herdeiro da ópera romântica alemã e declarou entusiasticamente ser Weber o seu modelo, dizia em 1851, em *Ópera e drama*, do “estranho mosaico melódico” [*seltsamer Mosaikmelodik*].²⁰

O contexto filosófico, a partir do qual a crítica hegeliana de Weber deve ser entendida, deu origem à disputa acerca do característico [*Charakteristische*] na arte, que nos anos de 1790 era conduzida tanto nos círculos dos classicistas de Weimar bem como nos do romantismo de Jena, mesmo que sob premissas diferentes e com resultados divergentes. Basta lembrar do diálogo de Goethe “O colecionador e sua família” (1798/99),²¹ do artigo de Humboldt “Sobre a forma masculina e feminina” (1795)²² e do tratado de Friedrich Schlegel “Sobre o estudo da poesia grega” (1797).²³ Sem que se tivesse de prosseguir até as minúcias e ramificações da discussão, na qual se manifestou um sentimento preciso (marcando particularmente os anos de 1790) por sutilezas da teoria estética, pode-se supor, em um

¹⁹ GRILLPARZER, F. Werke. Edição de S. Hock. Berlin, s/ ano, v. 12, p. 104.

²⁰ Cp. WAGNER, R. *Oper und Drama*. Edição comentada de K. Kropfingher. Stuttgart, 1984, pp. 87 a 92.

²¹ Cp. GOETHE, J. W. “Der Sammler und die Seinigen”, 6ª carta. In: *Goethes Werke*. Edição de E. Trunz (edição hamburguesa), v. 12. Munique, 1981 (nona edição), pp. 79 a 88.

²² Cp. HUMBOLDT, W. “Über die männliche und weibliche Form”. In: Id. *Schriften zur Anthropologie und Geschichte* (Werke, edição de A. Flitner e K. Giel, v. 1). Stuttgart, 3ª ed., 1980, pp. 296 a 336.

²³ Cp. SCHLEGEL, F. “Über das Studium der griechischen Poesie”. In: Id. *Schriften zur Literatur*. Edição de W. Rasch. Munique, 1972, pp. 84 a 192.

excurso da história das ideias que tenha Hegel como alvo, que uma controvérsia se inflamou primeiro a partir do problema, se o característico seria admissível somente como um momento dependente e subordinado do belo ou se a arte estaria sujeitada a uma lei de desenvolvimento [*Entwicklungsgesetz*] que compeliaria o belo a progredir para o característico ou a dependência para a autonomia. Pode-se, quando não se despreza as fórmulas reunidas da história das ideias, chamar uma concepção de classicista-normativa e a outra, de romântico-histórico-filosófica.

Por conseguinte, a crítica de *O franco-atirador* é sinal e expressão de um sentimento fundamental classicista, que Hegel partilhava com Goethe e Humboldt. A autonomização do característico aparece como unilateralidade – em linguagem hegeliana: como “abstração” –, da qual resulta um endurecimento da música, um estranhamento de sua própria essência.

Igualmente importante é, além disso, a relação na qual devem aqui surgir, por um lado, o característico, por outro lado, o melódico. A exigência principal parece-me ser nesta relação a seguinte: a vitória sempre há de ser atribuída ao melódico, enquanto a unidade concentradora, e não à separação em traços característicos singularmente dispersos. Assim, por exemplo, a música dramática atual procura muitas vezes seu efeito em contrastes violentos, na medida em que comprime paixões opostas, em um e mesmo desenvolvimento musical. (...) Tais contrastes do dilaceramento, que nos lançam sem unidade de um lado para o outro, são tanto mais contra a harmonia da beleza quanto mais unem imediatamente em caracterização aguda coisas opostas, onde então não se pode mais falar do gozo e do retorno do interior para si mesmo na melodia. Em geral, a união do melódico e do característico traz consigo o perigo de facilmente ultrapassar, segundo o lado da descrição mais determinada, os limites suavemente traçados do belo musical (...) Tão logo a música aqui se entrega à abstração da determinidade característica, ela é quase inevitavelmente conduzida para desvios, a penetrar na agudeza, no que é duro, inteiramente não melódico e não musical e mesmo a abusar do desarmônico.²⁴

²⁴ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco

Uma passagem no primeiro volume da *Estética*, que chama o objeto da aversão pelo nome, mostra que Hegel, com os “contrastes do dilaceramento”, que na “música dramática atual” destroem a “unidade concentradora” da melodia, se referia a *O franco-atirador* de Weber.

Riso e choro podem, contudo, separar-se abstratamente e, nesta abstração, foram também empregados de modo falso como um motivo para a arte, por exemplo, no coro do riso em *O franco-atirador* de Weber. O riso em geral é um desencadeamento explosivo que, contudo, não deve permanecer incontrolado, caso o ideal não deva ser perdido.²⁵

Que Hegel, como parece, não pudera compreender musical e estruturalmente a “explosão incontrolada” do coro zombeteiro – trata-se, falando tecnicamente, de um prolongamento metricamente irregular do acorde de quinta e sexta²⁶ do IV grau: de uma argumentação no irritante compasso de oito tempos –, que ele portanto quisera dizer que o coro zombeteiro não seria nada além de um realismo bruto e advindo da estrutura musical, é de um amadorismo musical dificilmente culpável, conforme admitiu Hegel abertamente. No entanto, a experiência musical negativa, que Hegel fazia da música romântica moderna na figura de *O franco-atirador* nos anos de 1820, está por outro lado assaz misturada com motivos filosóficos subjacentes à estética musical hegeliana (nada muito diferente da confrontação com a música absoluta na interpretação de E.T.A. Hoffmann), sem que por ora seja possível desenredar completamente os problemas cronológicos e filológicos associados.

Que o sistema hegeliano da estética apresente conjuntamente uma filosofia da história da arte ou, inversamente, que a filosofia da história da arte apresente conjuntamente um sistema da estética, é um lugar comum da história da filosofia, que no entanto não deveria ter induzido à frase harmonizadora de que o

Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, Edusp, 2014, v. III, p. 332. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 2, p. 316).

²⁵ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001, v. I, p. 171. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 1, p. 161).

²⁶ Primeira inversão da téttrade. Nota da tradução.

sistema e a filosofia da história sempre se coadunam perfeitamente. Como esteta musical, Hegel era antes de tudo um classicista e não um filósofo-historiador [*Gebichtsphilosoph*], como mostra justamente a crítica a *O franco-atirador* e sua fundamentação através de um ceticismo primevo face à categoria do característico. Estava ao alcance de Hegel a possibilidade de enxergar no desenvolvimento em direção a um estabelecimento autônomo do característico, e não submetido ao belo, a assinatura estética dos modernos, uma vez que ela havia sido esboçada já por volta de 1800, embora aforisticamente, nas formulações crassas e provocativas de Friedrich Schlegel. E, na estética musical da metade do século, cujas ferramentas a dialética hegeliana forjou, nos textos e declarações jornalísticas de Aldolf Bernhard Marx e Franz Brendel, as tendências do “partido progressista musical” – os esforços de Meyerbeer no drama [*Drastik*] cênico-musical, a música programática de Franz Liszt, o regionalismo [*Lokalkolorit*] na ópera romântica e a emancipação do timbre como um parâmetro autônomo da composição musical em Berlioz – foram justificadas e explicadas esteticamente pelo apelo para a categoria do característico ainda reprimida por Hegel.

Contra isso, diferentemente dos hegelianos da época anterior à revolução de março de 1848, Hegel insistia na tese de que o característico musical só seria admitido esteticamente como um momento parcial não autônomo do belo, que, portanto, em outras palavras, o efeito momentâneo na unidade e continuidade do melódico deveria ser superado [*aufgehoben*]. Como parece, por alto poder-se-ia afirmar que Hegel, em oposição a seus posteriores adeptos, decidiu-se pelo momento estético normativo-classicista e contra o histórico-filosófico; de uma estética, que no entrecruzamento paradoxal buscava simultaneamente ser a construção de um sistema e representação [*Darstellung*] da história.

No entanto, não vai longe a simples tese de que a identidade de sistema e história tenha sido mera aparência, que estava constantemente ameaçada de dentro para fora, e que, face às situações concretas como a da tendência moderna para o característico, forçava uma decisão unilateral ou pelo classicismo ou pelo historicismo. Se Hegel, como se mostrou, confrontou a irritante música absoluta com a fórmula dialética de que a música por seu acabamento enquanto arte autônoma padece por outro lado de uma perda na substância espiritual, então não é menos distinta e informativa a interpretação do característico, a qual pode

ser reconstruída todavia de maneira plausível, mesmo que não se apresente na forma de uma coleção de citações.

O característico musical foi enaltecido por apologetas como Marx e Brendel, que, como foi mencionado, orientaram-se conceitualmente segundo Hegel, como o progredir para a marca [*Ausprägung*] do espírito na música, como a suplantação do que Marx denominou de “ponto de vista da sensibilidade”.²⁷ Hegel, em contrapartida, interpretou o processo histórico, sentido por adeptos posteriores como a história do progresso, justa e contrariamente como a história do declínio. “A arte romântica (...); seu interior ela também tece com a contingência da cultura [*Bildung*] exterior e concede aos traços marcados do não-belo um amplo espaço de jogo”.²⁸ Por outro lado, para fazer jus à intenção de Hegel não basta o simples esclarecimento de que sob as premissas da filosofia da história, que era concomitante e internamente uma estética classicista-normativa, deveu surgir um período pós-clássico necessariamente como época da decadência; ainda que isso não fosse falso, seria, no entanto, enviesado. Pois o ponto da dialética hegeliana do característico musical reside precisamente no fato de que a elevação do espírito por sobre a esfera das artes, a passagem do primado da arte para a filosofia, na arte, que se mantém apesar da perda de substância, induz a um estado que, de um lado, aparece como declínio pelo recuo do espírito para fora da arte, e, de outro, no entanto, também apresenta-se como um paralelo à marca antes de tudo filosófica do espírito. Se a arte padece de uma diminuição na substância espiritual, por outro lado, ela participa do espírito do tempo [*Zeitgeist*] representado acima de tudo pela filosofia. Indo além de Hegel, mas no sentido de seu pensamento, pode-se afirmar que permanece na dupla determinação a essência do característico musical, a qual determinou o desenvolvimento da música no início e na metade do século XIX, um desenvolvimento que se pode interpretar com as categorias de sua filosofia, de acordo com a reivindicação de Hegel de designar as próprias épocas em conceitos. O que os hegelianos proclamaram estético-musicalmente por volta de metade do século XIX era, enquanto pensamento musical no espírito

²⁷ Cp. MARX, A. B. *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig, 3a. ed, 1873, pp. 58 a 62.

²⁸ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2014, v. II, p. 261. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. I, p. 507).

de Hegel, ao mesmo tempo ilegítimo e legítimo: ilegítimo, pois a unidade da substância espiritual e forma artística, que Hegel viu realizada unicamente nas estátuas de deuses antigas, assim como do característico musical foi imputada à tendência estética dos modernos; porém igualmente legítima, pois também para Hegel entre o característico musical que ele abominava e o espiritual que emigrou da arte para a filosofia permanecia um tipo de afinidade interior, que o conceito do “espírito do tempo” (vocábulo em voga na época anterior à revolução de março de 1848) expressa. Se se julga a partir de normas classicistas, pode parecer tratar-se da distorção de um espírito que ganha feições a partir do característico na qualidade de arte de uma época antes de tudo filosófica, mas de todo modo é espírito.

5

A redescoberta da *Paixão segundo São Mateus* – a descoberta de que a obra de Bach pode ser admirada não somente enquanto monumento morto, mas reproduzido como obra de arte viva para a práxis musical – foi um evento, que em 1829, como lembrou Eduard Devrient (o cantor no papel de Jesus), “causou um furor extraordinário no círculo culto de Berlim”.²⁹ Aparentemente também Hegel, assim como Schleiermacher, Droysen e Heine, esteve presente na primeira apresentação em 11 de março, ou ao menos na reapresentação em 21 de março, pois há o relato de uma anedota maliciosa sobre Hegel no banquete subsequente, a qual Therese Devrient conta em suas memórias.³⁰

Que Hegel, como escreveu Zelter para Goethe em 22 de março, deva ter dito: tal “não é música verdadeira; que agora se estaria mais avançado, apesar de se

²⁹ DEVRIENT, E. *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig, 1869, p. 61; também in: GECK, M. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*. Regensburg, 1967, p. 44

³⁰ Therese Devrient descreve um jantar promovido pelo compositor Carl Friedrich Zelter (1758-1832) após a segunda apresentação da *Paixão segundo São Mateus* relatada, em que Hegel, sentado ao lado dela (do outro, estava Felix Mendelssohn-Bartholdy, o regente e idealizador do projeto), teria com sua galanteria desajeitada cometido algumas indelicadezas. Cf.: DEVRIENT, Therese. *Jungenderinnerungen*. Stuttgart: Carl Krabbe Verlag, 1905, pp. 308 e 309. Nota da tradução.

estar a um longo caminho do que é correto”,³¹ é um testemunho, que à primeira vista dá a impressão de ser de todo inverossímil, mas que, como mais tarde será apontado, merece uma interpretação séria.

A passagem na *Estética*, em que Hegel encomiou entusiasticamente a música sacra de Bach, particularmente “a forma do oratório (...) que primeiro se consumou no protestantismo”,³² fala em uma língua inteiramente diversa do que a da sentença proferida por Zelter. Apesar disso, há de se considerar que os *Cursos de estética* foram dados pela última vez no semestre de inverno de 1828/29, de maneira que permanece em aberto a possibilidade de que Hegel inicialmente, na *Estética*, julgara Bach com base em rumores exaltados que circulavam em Berlim, e somente depois pôs em palavras uma experiência musical no sentido do relato de Zelter: uma experiência, cuja decifração filosófica, como foi dito, vale o esforço, apesar de permanecer necessariamente especulativa.

Na *Estética*, Hegel dá o mesmo tom com o qual Adolf Bernhard Marx, no *Jornal musical geral berlinense* [*in der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*], aplainou jornalisticamente o caminho para o feito de Mendelssohn.

Como primeiro tipo principal nós podemos designar a música sacra, a qual, na medida em que ela não tem a ver com a sensação subjetivo-individual, mas sim com o Conteúdo substancial de todas as sensações ou com a sensação geral da comunidade enquanto totalidade, permanece na solidez épica, embora ela não relate nenhum evento enquanto evento (...) sua posição verdadeira, na medida em que ela diz respeito à intercessão sacerdotal em nome da comunidade, ela encontrou no interior do culto católico, enquanto missa, e em geral enquanto elevação nas diferentes formas de ações e festividades eclesiais. Também os protestantes forneceram músicas semelhantes da maior profundidade tanto no sentido religioso quanto

³¹ Carta de C. F. Zelter a J. W. von Goethe, 22 (?) de março de 1829. In: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*. Edição de E. Zehm e S. Schäfer (GOETHE, J. W. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Edição de K. Richter et al. Edição de Munique, v. 20/2). Munique e Viena, 1998, pp. 1208 e seguinte; a citação está na p. 1209.

³² Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 334. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 2, p. 318).

no da solidez musical e riqueza de invenção e execução: como, por exemplo, Sebastian Bach acima de tudo, um mestre, cuja genialidade estupefata, verdadeiramente protestante, vigorosa e mesmo assim erudita [*gelehrte*] só há pouco tempo se aprende de novo a apreciar integralmente. Entretanto, desenvolve-se aqui primorosamente, à diferença do direcionamento católico, a partir das festas da Paixão, a Forma do oratório consumada primeiro no protestantismo.³³

Diante do pano de fundo da sistemática filosófica, de onde foi eduzida [*getragen wurde*] a estética musical hegeliana, surge, todavia, a distinção, se a *Paixão segundo São Mateus* representou para Hegel, tal como ele a ouviu (em vez de meramente ler sobre ela), uma marca pura ou turvada do religioso na música – turvada por aquilo que Moritz Hauptmann³⁴ denominou de “espuma francesa” –, de ser de menor significação do que a interpretação estética histórico-filosófica geral mais ampla, de Palestrina a Bach, que ele buscou dar à toda música sacra, tanto a católica quanto a protestante.

Se a música aparece em geral no sistema de Hegel por princípio e em primeira instância como arte da “interioridade abstrata” e sem objeto: como arte na qual o coração e o ânimo percebem-se a si mesmos nos sons, então Hegel viu na música sacra além disso a possibilidade realizada da “Coisa mesma” [*die Sache selbst*] e não somente de seu reflexo subjetivo no sentimento do indivíduo “traduzido em sons”.

Em músicas sacras antigas, em um *Crucifixus*, por exemplo, as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos, foram variadamente apreendidas no sentido de que não é um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que

³³ Id.

³⁴ Moritz Hauptmann (1792-1868) foi um musicólogo e compositor alemão. Há aqui uma diferença em relação à versão do escrito de Dahlhaus contido nos *Escritos completos* em 10 volumes (G. S. Laaber, 2003, v. 5, p. 608), em que ele atribui a expressão “espuma francesa” a Zelter (Carta de C. F. Zelter a J. W. von Goethe, 15 de abril de 1827. In: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*. Edição de Munique, v. 20/2), p. 992. Nota da tradução.

se expressa sobre este acontecimento, e sim é, por assim dizer, a coisa mesma que move, isto é, a profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico.³⁵

O ouvinte não deve, portanto,

intuir a dor da crucificação, a deposição, não deve formar uma *representação* universal disso, e sim em seu mais interior si-mesmo [*Selbst*] ele deve vivenciar [*durchleben*] o mais interior desta morte e desta dor divina, mergulhar nisso com todo o ânimo, de modo que a coisa se torne algo percebido nele mesmo, que apaga todo o resto e preenche o sujeito apenas com este um elemento.³⁶

A unidade da substância espiritual e religiosa na Forma sonora, que Hegel acreditou assim ter descoberto em algumas obras da música sacra antiga, como interpretação estético-histórico-filosófica, lembra involuntariamente a representação de um passado encarnado dos deuses nas antigas estátuas: lembra uma ideia, portanto, para a qual Hegel cunhou o termo “religião da arte” na *Fenomenologia do espírito*.³⁷ Assim, sem que seja necessário deixar-se envolver em argumentações complicadas sobre a estrutura da sistemática hegeliana, parece que, no âmbito da música, a música sacra antiga significou uma espécie de culminação “clássica” – entre, de um lado, a fase anterior de desenvolvimento do “simbólico” e, de outro, a mais tardia do “romântico” – assim como no todo do desenvolvimento da arte, a escultura antiga enquanto epítome do “clássico”. Em outras palavras: o esquema da história mundial da arte é replicado em menores proporções no interior da música – como uma arte no todo romântica, pertencente ao terceiro período.

É evidente que, sob a condição de uma “arte romântica” no todo (que como tal foi a arte de uma era cristã), a identidade “clássica” da substância religiosa

³⁵ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, Edusp, 2014, v. III, p. 320. Nota da tradução. (*Ästhetik*, 1976, v. 2, p. 304).

³⁶ Id. Nota da tradução.

³⁷ HEGEL, G. F. W. *Phänomenologie des Geistes*. Nova edição de H.-F. Wessels e H. Clairmont. Hamburg, 1988, pp. 458 a 488.

e da Forma intuitiva deve assumir uma forma e significado outros do que na Antiguidade; e pode-se assinalar a mudança, para formular, como deslocamento do objetivo no subjetivo. No entanto, é algo decisivo que o fato tenha tido efeito na estrutura da estética musical, que a filosofia da história da arte de Hegel, assim como a filosofia da história da arte em geral, tenha sido em última instância inspirada religiosa e filosoficamente. E, com respeito à combinação da história da arte e da religião, a sentença proferida por Zelter acerca da *Paixão segundo são Mateus*, de tão tacanha que ela parecia no início, parece tomar um novo rumo filosófico. Entretanto, a interpretação, para atingir o alvo, deve fazer um aparente desvio, na esteira do qual Hegel e E.T.A. Hoffmann são mais uma vez confrontados.

O escrito de Hoffmann sobre “A música sacra antiga e moderna”³⁸ do ano de 1814, que Hegel sem dúvida conhecia, parte de um problema árduo que determina a estrutura do texto, mas que torna também mais difícil sua compreensão: nomeadamente, a discrepância de Hoffmann, de um lado, elogiar a música sacra de Palestrina a Bach como a irrepitível realização da substância religiosa na música, perdida para o presente, e, de outro, em contrapartida ter visto na música instrumental de Beethoven um progresso musical que não se limitou ao momento técnico-formal, mas antes reivindicou uma significação metafísica. Ao final do escrito, Hoffmann, mesmo que de uma forma vaga, deixa também em aberto a possibilidade de uma restituição da substância autenticamente religiosa a partir do espírito de uma música instrumental interpretada metafisicamente.

Se referirmos agora a sentença que Zelter proferiu como uma declaração hegeliana acerca da *Paixão segundo são Mateus* ao problema esboçado por Hoffmann, então ele está dizendo nada menos que enfim Hegel, ao final de sua vida, após a conclusão da *Estética*, ainda considerou a possibilidade da substância religiosa não estar compreendida exclusivamente na música sacra antiga, cuja obra protestante mais importante seria para ele desapontadora enquanto experiência musical, mas antes poderia ser restituída sob as premissas da música instrumental beethoveniana, de cuja interpretação metafísica Hegel já havia suspeitado através de Hoffmann.

³⁸ HOFFMANN, E.T.A. “Alte und neue Kirchenmusik”. In: Id. *Schriften zur Musik*. Suplemento. Edição de F. Schnapp. Munique, 1963, pp. 209 a 235 (primeira edição: *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (1814), mais tarde 577 a 584, 593 a 603 e 611 a 619).

A tentativa de interpretação, cujo fundamento filológico é inegavelmente frágil ao extremo, pertence sem dúvida àqueles que quase automaticamente atraem para si mesmos a acusação de “interpretar demasiadamente”: uma acusação, que deveria ser suportada, entretanto, por todo aquele que luta para sair do lugar ao invés de meramente parafrasear textos e, com suas próprias e mais fracas palavras, orbitar o assunto.