

raps
ódia

almanaque de filosofia e arte

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 18 – 2024 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA: Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Adrián Pablo Fanjul

VICE-DIRETOR: Silvana de Souza Nascimento

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Eduardo Brandão

VICE-CHEFE: Alex de Campos Moura

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, Christoph Asmuth, José Carlos Estêvão, Luís Fernandes dos S.Nascimento (*In memoriam*), 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 (*In memoriam*), Yanet Aguilera

EDITORES RESPONSÁVEIS: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes, Icaro González Ferreira e

Reginaldo Rodrigues Raposo

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

RAPSÓDIA – ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo – USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

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

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Franklin de Mattos (1950-2024) <i>Márcio Suzuki</i>	5
Orelha de gaveta a um livro de Franklin de Mattos <i>Vinicius de Figueiredo</i>	7
Diderot: a descoberta das técnicas <i>Marco Aurélio Werle</i>	9
A natureza das formas e as formas da natureza: elementos do pensamento morfológico de Goethe <i>Icaro Gonzalez Ferreira</i>	40
A estética do sublime segundo Lyotard: a tensão entre prazer e dor <i>Ágatha Cavallari</i>	52
A estetização da burocracia em Huysmans e sua relação com Kafka <i>André Pascoal da Silva</i>	71
Édouard Manet e o abismo entre artista e Salão <i>Marina Franconeti</i>	91
Teoria material da forma: sobre um novo conceito formal de Theodor W. Adorno em sua “fisionomia musical” de Gustav Mahler <i>Pedro Gloor Vellasco</i>	100

O jazz e a implosão da concepção adorniana de obra de arte <i>Lucas Fiaschetti Estevez</i>	136
Resenha: Icônico. Cultura Visual, Arte, Moda e Feminismo, por Emily Newman <i>Vitor Claret Batalhone Júnior</i>	165

Franklin de Mattos (1950-2024)

MÁRCIO SUZUKI

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Na tarde de domingo, 7 de julho, faleceu Luiz Fernando Franklin de Mattos, professor titular aposentado do Departamento de Filosofia. Ainda na graduação, Fanto (que também era carinhosamente conhecido como Sócrates) tem contato com Gilda de Mello e Souza e é convidado por ela a publicar dois textos seus nos números iniciais da revista *Discurso*, que ela acabara de fundar. Também com Dona Gilda inicia seu mestrado sobre *Dom Quixote*, o qual se transformaria em tese de doutorado, defendido em 1979, sob orientação de Otília Beatriz Fiori Arantes.

Em 1974, recém-formado, torna-se professor de estética do Departamento de Filosofia. Em 1981 publica *Matei minha mulher – O caso Althusser*, em parceria com o amigo Michel Lahud. Por volta do início dos anos 1980 começa a se dedicar ao estudo da filosofia e literatura do século XVIII, em particular, da estética teatral de Denis Diderot, de quem traduz o *Discurso sobre a poesia dramática*. Pouco depois vai gestando aquela que é uma de suas contribuições mais originais, ao perceber a correlação da figura do filósofo com a do ator no pensamento diderotiano. Ao longo dos anos publica trabalhos sobre a estética e literatura do Iluminismo, reunidos por ele no livro *O filósofo e o comediante – Ensaio sobre filosofia e literatura da Ilustração* (2001). O mesmo ensaísmo refinado, que na prosa filosófica brasileira ombreia com os escritos de Bento Prado Jr. e Rubens Rodrigues Torres Filho, se faz presente no livro seguinte, *A cadeia secreta* (2003), dedicado ao experimentalismo e realismo na obra romanesca de Diderot, mas com

desdobramentos pelos romances do século XVIII. De 1997 em diante, foi editor do *Jornal de Resenhas*, ao lado de Milton Meira do Nascimento, Victor Knoll, Sérgio Miceli, Augusto Massi e tantos outros, experiência intelectual marcante, que lhe permite apurar ainda mais a escrita “límpida, concisa e precisa”, conforme escreveu Marilena Chauí.

Pelo seu ensino, conferências e publicações, Franklin de Mattos teve papel decisivo não apenas na consolidação dos estudos de estética no Brasil, mas também ajudou a fortalecer a reflexão sobre a filosofia da Ilustração entre nós. A articulação entre filosofia e literatura que soube construir em seus escritos é seu legado inequívoco. Na memória dos que o conheceram permanecerá vivo também pela civilidade, pelas inúmeras histórias e anedotas que sabia contar, pela perspicácia do observador, pelo apreço à adequação e decoro. Ele não verá, infelizmente, o lume de seu livro *A invenção do leitor* (sobre o *Dom Quixote* de Cervantes), a ser lançado em breve pela editora 34. Era casado com Yanet Aguilera Viruez Franklin de Mattos (Chinita), professora de história do cinema e da arte na Unifesp, e teve duas filhas, Maia Aguilera Franklin de Mattos, advogada e mestre em sociologia do direito pela USP e Maria Aguilera Franklin de Mattos, psicanalista e mestre em teoria literária, também pela USP.

Orelha de gaveta a um livro de Franklin de Mattos

VINICIUS DE FIGUEIREDO

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UFPR

Nota sobre esta nota: Na ocasião da preparação de *A cadeia secreta* (2004), de Franklin de Mattos, a Cosac & Naif me consultou sobre fazer a orelha do livro. Estourei o prazo, a orelha ficou na gaveta. Apresento-a agora, como pequena homenagem ao autor e professor, cuja prosa era a própria cadeia secreta.

Para que universo de questões aponta o livro de Franklin de Mattos? Título e subtítulo dão a dica: *cadeia secreta* são os elos da articulação que, sem que o leitor se dê conta, o conduz através da trama de um romance. Movimento paradoxal, pois a liberdade inicial de aventurar-se na história logo dá lugar aos sobressaltos, sofrimentos e viravoltas por que vai passando o leitor, convertido em torcedor e refém dos heróis em cujas desventuras reconhece seu próprio destino.

A vida do espírito, então, também é capaz de sujeitar a razão. Sobretudo caso se admita que o “espiritual” inclui o território sinuoso, mas significante das paixões. Engana-se quem pensa que essa conclusão teve de esperar por Freud e a descoberta de que o inconsciente é um *logos* subterrâneo que, à revelia das racionalizações, comanda o mais das vezes nossas simpatias, valores e crenças. Bem antes disso, como perceberá o leitor destes ensaios, a reflexão e a prática

estética do século XVIII tematizaram a mesma exigência, conforme a qual é preciso ultrapassar o que reluz na superfície da razão rumo ao mundo movediço dos sentimentos. Reunir estes dois níveis, atravessar a fronteira que os separa, a fim de oferecer ao homem um retrato mais condizente com suas contradições – eis o desafio que pautou a elaboração, por parte da inteligência setecentista, de um gênero inédito: o “romance filosófico”.

Até aquele momento, o romance era quase sempre um emaranhado desordenado de fatos frívolos beirando o quimérico. A filosofia, em contrapartida, era o território da demonstração. Franklin de Mattos mostra como essa divisão de trabalhos caduca, quando passamos a admitir, com Montesquieu, que, “com certas verdades, não basta persuadir; é preciso, além disso, fazer sentir”. Eis-nos assim devolvidos, em pleno século das Luzes, à velha questão da relação entre verdade e afetividade – um tema que já havia sido tangenciado por Platão, para quem é impossível conhecermos o bem, sem, ao mesmo tempo, amá-lo e imitá-lo. Com esta diferença decisiva: no século XVIII, o modelo inteligível já não se situa, como quis Platão, no além-mundo das ideias, mas circula no regime intramundano.

Desta reinterpretção da *mimesis* clássica nasce não apenas o realismo do romance moderno. É por referência a ela que Diderot irá ver na imitação romanesca uma forma de conhecimento do homem. Forma privilegiada, pois é uma ação que modifica seu objeto. Quem passa a consumir bons romances bem o sabe: são eles que nos devoram.

Diderot: a descoberta das técnicas^I

MARCO AURÉLIO WERLE

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

O artigo que se segue procura pensar a filosofia de Diderot no horizonte do estabelecimento da disciplina de estética, que se deu em termos formais em 1750 na Alemanha, com Baumgarten, mas que foi impulsionado inicialmente nos ambientes intelectuais britânico e francês. Seguiremos dois movimentos de pensamento junto a Diderot: um mais relacionado a certas posições de pensamento, eminentemente teórico, e outro relacionado ao exemplo de uma obra literária, o romance epistolar *A religiosa*.

^IO artigo que se segue resulta de duas abordagens que realizei de Diderot em momentos distintos de meu percurso acadêmico: 1) a parte introdutória remonta à preparação de um ponto para o concurso de ingresso para professor de estética no Departamento de Filosofia da USP em 2002; 2) o estudo sobre o romance *A religiosa* resulta de uma dissertação feita para o curso de pós-graduação ministrado na USP pelo prof. Franklin de Mattos em 1993. O título desse artigo é idêntico ao do ponto do concurso para a prova didática e escrita do referido concurso. Minha leitura, devo dizer, está inteiramente pautada na interpretação que o prof. Franklin de Mattos tem de Diderot e que acompanhei por mais de uma década. A bibliografia empregada segue as indicações do professor, sendo que o texto, principalmente na parte final, apresenta certos limites de abordagem, justamente por se tratar de uma dissertação para um curso de pós-graduação. Fica registrado aqui meu agradecimento pela inspiração e estímulo. Espero que o texto possa minimamente fazer jus ao mestre. Agradeço também ao orientando de doutorado Reginaldo Rodrigues Raposo, pela revisão do texto e sugestões de conteúdo.

I. A posição de Diderot na estética do século XVIII

As considerações estéticas de Diderot situam-se numa posição específica do século XVIII, que coincide com o momento em que a reflexão sobre a filosofia da arte deixa o terreno abstrato das metafísicas do belo e passa a promover a dimensão técnica das artes, conforme assinala Chouillet, em *L'esthétique des lumières*. E isso significa ao mesmo tempo a instauração do ponto de vista da crítica de arte no âmbito da recém-nascida disciplina de estética. Dito de outro modo, estamos diante do nascimento da estética e sua nova articulação com a teoria da arte, a história da arte e a crítica de arte.

Diante disso, podemos perguntar: como se coloca esta questão das técnicas? Que sentido possui o termo “técnica” nesse contexto? Em termos gerais, pode-se dizer que a promoção do técnico no pensamento estético do século XVIII põe-se a partir da crítica feita pelos britânicos à possibilidade da existência de ideias que transcendem o domínio empírico, o que colocou um problema para a legitimação da disciplina de estética. Locke, ao criticar a possibilidade de ideias que não se baseiam em percepções, liquida a possibilidade das metafísicas do belo e requer a necessidade de se partir do próprio processo interno de constituição das obras de arte ou literárias. A esse respeito, Chouillet observa:

No domínio particular da estética, esta negação da ontologia conduz à liquidação das metafísicas do belo. É no homem, e não no céu das ideias que convém pesquisar a origem e o fundamento da estética. O belo resulta de uma *prática*, que é a de um sujeito operando a partir da matéria primeira das sensações.²

Hume, por sua vez, é o primeiro a tirar consequências da teoria de Locke, ao dizer em seu ensaio sobre o padrão do gosto que a beleza não é uma qualidade intrínseca aos objetos enquanto tais; ela apenas existe no espírito que a contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente.³ Entretanto, o empirismo não consegue satisfatoriamente explicar a possibilidade do belo desde a experiência e vai se enredando cada vez mais em complicações para poder tratar do belo, na

²CHOUILLET, J. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974, p. 65.

³Ibidem, p. 66.

medida em que procura explicar os fenômenos humanos desde a nova perspectiva da teoria do conhecimento. É aqui que entra Diderot, ao assumir que é preciso interrogar a natureza humana em sua constituição mais própria e múltipla em termos de sensação e não reduzi-la à mera percepção.

Interrogando um cego, na *Carta sobre os cegos*, notamos que sua constituição é peculiar somente a ele mesmo, donde se confirma a relatividade do belo: “é preciso levar em conta a natureza particular do discurso de Diderot, que se mantém em uma perpétua relação entre um interrogador e um interrogado”.⁴ Desse modo, o julgamento estético torna-se relativo e objetivo ao mesmo tempo, na medida em que a objetividade da estética se funda em sua relatividade. Certamente o julgamento estético depende da sensação, ou de uma certa “delicadeza da imaginação”, como queria Hume, mas a fixação de como isso ocorre não permite ser estabelecido segundo uma só via, por exemplo apenas pela filosofia como metafísica, e sim é necessário envolver mais que uma estratégia discursiva, de preferência uma estratégia que esteja mais diretamente ligada aos fenômenos em sua diversidade. Pois, no século XVIII a beleza deixa de ser uma propriedade objetiva das coisas e torna-se um sentimento experimentado pelo sujeito. A pintura e a poesia são pensadas no horizonte de uma nova disciplina, a estética: *aisthesis*, sensação, sentimento. O parentesco e a diferença entre as artes particulares (pintura, poesia, escultura, música, etc.) já não é então deduzido de uma definição prévia da beleza, mas obtido indutivamente, resultando do inventário das técnicas, que se distinguem entre si. Não há estética sem crítica de arte.⁵

Com isso, a estética torna-se para Diderot um tipo de experimentação, um certo fazer crítico que pensa a arte relacionada aos seus procedimentos específicos, dependendo de cada gênero. Esse procedimento Chouillet denomina de *metafísica das coisas*.⁶ No projeto da *Encyclopédia*, a arte torna-se um campo passível de ser investigado por analogias e relações.

⁴Ibidem, p. 73.

⁵Segundo Franklin de Mattos na orelha da tradução brasileira de LESSING, G. E. *Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cf. também TODOROV, T. “Poética e poética segundo Lessing”. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

⁶Chouillet, op. cit., p. 75.

Renunciando à introspecção cartesiana, que funda o conhecimento sobre a reflexividade do eu que pensa, a filosofia das luzes vai ao encontro das coisas. A natureza exterior, apreendida pela experiência, é o lugar de toda a verdade. É preciso sair de si para possuí-la.⁷

A crítica aos sistemas metafísicos e a valorização do contato direto com a experiência artística definem o princípio da estética de Diderot.

No capítulo “O sonho de Mangogul” (*Da interpretação da natureza*⁸) do romance *As joias indiscretas*, estes dois pontos surgem no sonho do sultão Mangogul, em que se procura mostrar a fragilidade do edifício das hipóteses diante da experiência. Em seu sonho Mangogul vê-se transportado para um palácio suspenso nos ares, cujo fundamento não é ter fundamento algum. O palácio é habitado por anciãos disformes, “filósofos sistemáticos” que cobrem a nudez com os farrapos da toga de Sócrates. Apenas Platão distingue-se dessa turba grotesca, pois seguiu adequadamente o ensinamento de Sócrates. O curto diálogo entre o filósofo e o sultão é interrompido pela aproximação de uma criança, a princípio miúda, mas que ganha proporções à medida que se aproxima. Essa figura gigantesca que se aproxima é a experiência que faz balançar as colunas e o pórtico do edifício.⁹ No diálogo entre o Sultão e Platão, depois do surgimento da experiência na forma de uma criança, o Sultão diz:

Mal tinha acabado de dar-me essa breve resposta quando vi a Experiência aproximar-se e as colunas do pórtico das hipóteses balançarem, as abóbadas abalarem-se e o pavimento entreabrir-se sob meus pés. Fugamos – disse-me, então, Platão. – Fugamos; este edifício não durará mais nem um momento. Depois dessas palavras ele parte; sigo-o. O colosso chega, golpeia o pórtico que desmorona com um ruído assustador, e eu desperto.¹⁰

⁷Ibidem, p. 77.

⁸DIDEROT, D. *Da interpretação da natureza*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

⁹Cf. MATTOS, L. F. Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001, p. 127.

¹⁰Diderot, 1989, op. cit., p. 166.

A estética de Diderot é, assim, determinada por uma exploração das leis e possibilidades próprias ao domínio da arte, enquanto um modo de fazer ligado ao sensível. O programa estético da *Enciclopédia* vai justamente explorar estas possibilidades nas mais diversas direções, colocando o ser humano no centro da experiência estética.¹¹

2. A questão do técnico no pensamento de Diderot

No livro *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Chouillet dedica-se a mostrar como se dá a constituição da estética de Diderot centralizada na questão do técnico. A tese de Chouillet é de que o pensamento estético de Diderot tem de ser compreendido a partir desta passagem de um plano metafísico para um plano imanente ao concreto, de questionamento da arte. Não se trata de pensar a arte somente segundo um plano metafísico, como também não desde um nível apenas empírico. A descoberta das técnicas implica o reconhecimento de que a filosofia tem de transitar entre um campo e outro e também entre diferentes registros de conduta nos quais se move o ser humano. É preciso mover-se no interior do processo artístico, tentando conciliar o múltiplo e o uno.

Temos então duas direções que constantemente se entrecruzam no pensamento estético de Diderot: uma mais *abstrata* (no exemplo do artigo sobre o belo da *Enciclopédia*) e outra mais *concreta* (o que ocorre exemplarmente na *Carta sobre os surdos-mudos*). Estas duas direções complementam-se e acompanham do início ao fim o pensamento estético de Diderot, que tende ora para uma ora para outra direção, numa atitude deliberada e consciente de que a estética tem de se mover nestes dois planos.¹² Ancorada nestes dois fundamentos, esta reflexão não afirma somente que cada arte possui técnicas ou regras próprias que determinam o seu procedimento específico, e sim se trata de uma meditação sobre a aplicação prática e a colocação em obra de princípios teóricos.¹³ Poder-se-ia acrescentar a essa leitura de Chouillet que isso implica uma certa conciliação entre recursos teóricos oriundos ao mesmo tempo da antiguidade e da modernidade, ora mais

¹¹Chouillet, op. cit., p. 91.

¹²Ibidem, pp. 248 e 249.

¹³Ibidem, p. 352.

inclinados a certos preceitos retóricos ou da poética tradicional, por mais que essa esteja sendo revista em seus fundamentos, ora mais envolvidos com rudimentos provindos da visão moderna ligadas às ciências experimentais. Por exemplo, a reflexão sobre o teatro ao mesmo tempo se detém em conceitos inerentes ao fazer teatral, como o de quadro, de lance teatral, de discurso e ação, bem como se impõe a partir de certas máximas, como a imitação da natureza, que norteiam a reforma do teatro francês que Diderot considera necessária.

No trajeto de pensamento de Diderot, desde que resolveu dedicar-se à filosofia e abandonar a vocação de comediante (o que ocorre, porém, apenas aparentemente), a especificidade de sua estética começa a tomar uma feição na época em que começou seu envolvimento com a *Enciclopédia*. Para Chouillet, isso ocorre basicamente no período que vai de 1753 até 1763. No âmbito da *Enciclopédia*, os artigos “arte” e “belo”, este escrito em torno de 1751, são os documentos mais importantes desta preocupação estética,¹⁴ embora na *Enciclopédia* ainda domine o tratamento abstrato e genérico dos temas.¹⁵ Por exemplo, no fim do artigo “arte”, Diderot reconhece que o tratamento dado ao tema, neste artigo, é muito geral, ou seja, aproxima-se demasiadamente de uma metafísica e da abstração:

Encontrar-se-á, talvez, lugares de uma metafísica um pouco forte; contudo, era impossível ser de outro modo. Falamos do que concerne à arte em geral; nossas proposições deviam ser muito gerais, mas diz o bom senso que uma proposição é tanto mais abstrata quanto mais geral ela for; a abstração consiste em entender uma verdade destacando de sua enunciação os termos que a particularizam. Se tivéssemos conseguido poupar o leitor dessas espinhas, teríamos poupado muito trabalho a nós mesmos.¹⁶

Notamos aqui uma certa insatisfação com uma abordagem meramente metafísica quando entramos no campo específico da arte. Por isso mesmo, Diderot esboça em seu artigo uma passagem do metafísico ao concreto ao sugerir a união entre as artes mecânicas e as artes liberais.

¹⁴Ibidem, p. 360.

¹⁵Ibidem, pp. 378 e 379.

¹⁶Diderot, 1989, apêndice, op. cit., p. 160.

Igualmente no *Tratado sobre o belo*, que é o artigo “belo” publicado de forma independente, ao discutir sobre o que se poderia compreender por “relação” no âmbito artístico, lemos uma crítica a Crousaz, sobre a generalidade do tratamento do belo:

O senhor Crousaz pecou, sem dúvida, quando carregou sua definição do belo de tão grande número de caracteres, que ela se viu restringida a um pequeníssimo número de seres; mas não é cair no defeito contrário, torná-la tão geral que ela parece abraçá-los todos, sem excetuar um montão de pedras informes, jogadas ao acaso na borda de uma pedreira?¹⁷

Diante dessa indagação, Diderot considera que todos os objetos possuem relações entre si, entre suas partes e que a categoria de objeto implica necessariamente a possibilidade de algo ser arranjado, ordenado e simetrizado. Esse domínio não é alcançado pelo conceito tradicional de beleza: “A perfeição é uma qualidade que pode convir a todos [os objetos]; mas não acontece o mesmo com a *beleza*; ela cabe a um pequeno número de objetos”.¹⁸

Nesse sentido, a importância do *Tratado sobre o belo*, que remonta ao artigo “belo” escrito em 1751 para a *Enciclopédia*, mas que somente foi publicado em 1772 como texto independente, é sobretudo negativa para a constituição da estética de Diderot. Franklin de Mattos cita Dieckmann sobre a falta de conteúdo e a abstração deste artigo, diante da riqueza posterior do *Ensaio sobre a pintura*, referido principalmente à noção gosto.¹⁹ Ou seja, este *Tratado sobre o belo* precisa ser interpretado adequadamente, já que seu título promete o oposto do que diz a letra e o texto. Dito de outro modo, ele ainda não nos fornece a especificidade da estética de Diderot, uma vez que se move quase inteiramente em considerações gerais sobre o belo, procedimento estranho ao modo de pensar de Diderot sobre a arte. Entretanto, este texto ao mesmo tempo já aponta claramente para a região na qual Diderot irá se mover, e se não tem tanta importância para um leitor

¹⁷DIDEROT, D. *Obras II. Estética, poética e contos*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 254.

¹⁸Idem, *ibidem*.

¹⁹Mattos, 2001, op. cit., p. 121.

mais familiarizado com Diderot, é instrutivo para quem pretende pensar Diderot diante de um certo discurso tradicional sobre arte e sua posição específica na estética do século XVIII.

Em quase todo o texto, trata-se de apresentar e discutir concepções sobre o belo em voga na época, desde as mais clássicas e da Antiguidade, como as de Platão e de Santo Agostinho, como as contemporâneas de Wolff, Crousaz, Hutcheson, Shaftesbury e do Padre André. À primeira vista parece que, para a constituição da estética de Diderot, não interessa muito acompanhar esta parte do texto. No entanto, de novo temos que lembrar do movimento específico que sempre encontramos no pensamento de Diderot, especializado em idas e vindas, em avanços e recuos e em desvios, numa espécie de malabarismo intelectual: embora Diderot rejeite essas metafísicas do belo, pelo modo generalista com que abordam o belo, elas possuem seu lugar na história do pensamento por permitirem um balizamento da perspectiva empirista dos britânicos, com a qual Diderot se identifica principalmente, com seu ponto de vista sensualista e materialista. A essas concepções metafísicas do belo, Diderot apresenta a sua própria “concepção” do belo, e é aqui que o texto começa a ter uma importância mais positiva, que se expressa do seguinte modo: “Eu chamo, portanto, belo fora de mim tudo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e belo em relação a mim, tudo o que desperta esta ideia”.²⁰ Trata-se da concepção do belo apoiada no conceito de relações (*rappports*).

Qual é a novidade desta concepção? Primeiro, há que ressaltar que nesta definição do belo trata-se menos de pensar que estamos diante de mais *uma* definição do belo, que pudesse ser colocada ao lado daquelas criticadas por Diderot, do que de examinar a que ela comparece como indicadora de uma nova postura estética. E esta postura estética parece-me que reside no fato de Diderot criticar as concepções que partem do belo em geral e afirmar que o belo é algo que se constitui de diversas maneiras, mas sempre de modo concreto, seja no que se refere a um determinado objeto, seja na percepção do espectador. Lembrando o que dirá Baudelaire um pouco mais de cem anos depois no ensaio *O pintor*

²⁰Diderot, 2000, op. cit., p. 250.

da vida moderna (1863),²¹ Diderot é lapidar ao dizer que “conquanto não haja de modo algum o belo absoluto, existem duas espécies de belo em relação a nós, um belo real e um belo apercebido”.²² Embora distinga entre estes dois tipos de belo, o que há de comum na verificação destes tipos de belos é o procedimento: pois é preciso sempre examinar em casos concretos como se dá o belo, o que é exemplificado por Diderot com casos simples como a beleza de um peixe ou de flores. Neste procedimento cabe evitar tanto o dogmatismo quanto o ceticismo

(...) mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: objetividade, relatividade. O primeiro expressa a convicção de que nossas ideias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece a uma unidade rigorosa; o segundo implica o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito e se dá a ler de maneira contínua e fragmentária.²³

Esta tese é elucidada de modo claro no exemplo dado por Diderot da expressão “Que eu morresse” da tragédia de Corneille, intitulada *Horácio*. Esta expressão, retirada das relações que mantém na obra de arte concreta, não é nem bela nem feia, pois não indica quase nada, não possui sentido. Mas se esta expressão é situada no contexto da peça, em que é a resposta de um romano dada à sua filha, em relação ao seu filho que está prestes a entrar em combate, e que já havia perdido dois de seus irmãos, a expressão começa se embelezar “à medida que desenvolvo suas relações com as circunstâncias, e acaba por ser sublime”.²⁴ O que podemos notar neste exemplo de Diderot é que a arte sempre tem de ser compreendida no contexto das relações concretas de uma determinada obra de arte, a qual sempre

²¹Esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja una... o belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. Tradução de Suely Cassal. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, p. 852).

²²Diderot, 2000, op. cit., p. 250.

²³Mattos, 2001, op. cit., p. 116. O autor apoia-se em Chouillet.

²⁴Diderot, 2000, op. cit., p. 253.

envolve sua constituição objetiva como também a perspectiva do destinatário, seja ele um leitor seja um espectador, em suma, envolve o efeito que provoca.

Esta ideia será fundamental para a estética posterior de Diderot, o fato de que a compreensão e a constituição da arte se estabelece em casos objetivos e que envolve tanto a produção quanto a contemplação da obra de arte. Isso tudo, porém, sem esquecer dos aspectos gerais, como a da função moral da arte, que se articula no horizonte do efeito provocado por ela:

Quando digo, portanto, que um ser é belo pelas relações que nele se notam, não estou falando em absoluto das relações intelectuais ou fictícias que nossa imaginação para aí transporta, mas das relações reais que aí estão e que nosso entendimento aí observa com a ajuda de nossos sentidos.²⁵

A questão do belo e da arte resolve-se, pois, num nível por assim dizer humano, não previamente determinado e exterior à arte, também não determinado apenas por especialistas (perceber as relações complexas de cada arte) e sim pela constituição junto a um público. “A percepção das relações é, portanto, o fundamento do *belo*”.²⁶ No fim do *Tratado sobre o belo*, entretanto, Diderot procura novamente afirmar a relatividade de seu ponto de vista do belo como percepção de relações, ao mostrar que essa base do julgamento do que é belo e da beleza coloca sérias dúvidas sobre a existência do belo real. Pois, se observarmos o julgamento que os homens têm do belo somos levados a constatar uma enorme gama de motivos que determinam a diversidade na apreciação do belo. Diderot seleciona doze causas ou fontes e motivos que permitem afirmar esta diversidade nos julgamentos do belo:²⁷

1) a primeira fonte da diversidade nos julgamentos exprime-se da seguinte forma:

Todos concordam que há um *belo*, que ele é o resultado de relações percebidas: mas conforme se tenha mais ou menos conhecimento,

²⁵Ibidem, p. 255.

²⁶Ibidem, p. 257.

²⁷Cf. ibidem, pp. 258 a 262.

experiência, hábito de julgar, de meditar, de ver, mais extensão natural no espírito, diz-se que um objeto é pobre ou rico, confuso ou pleno, mesquinho ou carregado.²⁸

2) Segue-se que há uma diferença na beleza de um objeto, a saber, se aprendemos todas as relações ou se aprendemos apenas uma parte delas, o que pode envolver por vezes não apenas as relações, mas também seu valor.

3) A terceira fonte da diversidade dos gostos reside no fato de que nenhum grande mestre tem a mesma escala que outro, sendo que os grandes mestres sempre preferiram que sua escala fosse antes um pouco grande demais do que pequena demais.

4) A quarta fonte da diversidade dos gostos se refere a fatores como o preconceito, as paixões, os costumes, os governos, etc., que geram ou despertam muitas ideias em nós.

5) Também é preciso considerar a diversidade de talentos e conhecimentos na apreciação de fenômenos naturais e artísticos.

6) O processo de reconhecimento das ideias de algo pode também ser conduzido pelos seres humanos de diferentes modos, sendo que uns abstraem melhor do que outros, ou seja, formam uma melhor ideia do que outros.

7) Refere-se ao fato de que os signos das coisas não se deixam definir de modo inteiramente exato.

8) A opinião que formamos devido à nossa instrução, educação e preconceito.

9) Nossos sentidos encontram-se em estado de vicissitude contínua.

10) Ideias acidentais, por vezes desagradáveis, podem interferir nos julgamentos, ou seja, nas ideias principais.

11) Nosso gosto envolve ideias metade caprichosas, metade racionais.

12) Por fim, estamos sempre sujeitos ao erro nos julgamentos.

Esta classificação lembra muito o ensaio de Hume *Do padrão do gosto*, que, no entanto, é mais econômico, indicando apenas quatro aspectos que permitem o estabelecimento de um padrão de gosto. No esquema de Hume vemos uma espécie de ascensão de um plano sensível para um domínio mais universal e

²⁸Ibidem, p. 258.

racional. Os dois primeiros requisitos partem do sensível e os outros dois envolvem já um elemento mais reflexivo:

a) a *prática* da observação de obras de arte e da apreciação aperfeiçoam a delicadeza do bom gosto.²⁹ A obra de arte deve ser observada mais de uma vez e não se deve emitir um juízo apressado a partir da primeira impressão;

b) a *comparação* de diferentes belezas também permite o enriquecimento da faculdade do gosto. Desse modo, pode-se chegar a ter uma concepção da excelência e perfeição de uma obra de arte. Essa perfeição, mostrou a história, deu-se por uma evolução do conceito de beleza;³⁰

c) a *ausência de preconceitos* também é necessária para que se possa apurar o sentimento do gosto.³¹ Esta sugestão implica uma certa historicidade ou no mínimo uma certa relatividade, que Hume discute justamente em vista das mais diversas concepções de belezas existentes entre os povos, entre as diferentes nações e na história.³² Trata-se aqui de uma posição bem iluminista, amplamente difundida na época, que leva a uma valorização do “outro”, o não europeu (cf. *O ingênuo*, de Voltaire). Hume afirma a necessidade de o ser humano se inserir no âmbito de constituição de uma obra de arte;

d) um quarto requisito, que está por assim dizer mais próximo da razão e do entendimento, é o do *bom senso* na apreciação da arte.³³ É preciso possuir o dom de reconhecer a consequência inerente a uma obra, se os personagens agem de modo coerente, se a estrutura interna de uma obra faz sentido.³⁴ O crítico deve saber reconhecer a proporção existente na obra de arte.

Voltando a Diderot, temos que na *Carta sobre os surdos e mudos* (1749) já percebemos uma direção rumo ao concreto. Este texto trata de uma série de assuntos: a questão da inversão na poesia, a origem da linguagem e das línguas, o discurso como tecido de hieróglifos, a impossibilidade de tradução em poesia, a importância do gesto na encenação teatral, a diferença entre a poesia, a pintura e a

²⁹Cf. HUME, D. “Do padrão de gosto”. Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora de Oliveira. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1992, pp. 319 e 320.

³⁰Cf. *ibidem*, p. 320.

³¹Cf. *ibidem*, pp. 320 e 321.

³²Cf. *ibidem*, p. 320.

³³Cf. *ibidem*, p. 321.

³⁴Cf. *idem*, *ibidem*.

música, conforme o próprio Diderot resume no fim de seu texto.³⁵ O que importa reter diante destes temas não é tanto sua articulação interna, no sentido de que estamos diante de uma única argumentação cerrada (mesmo porque ela não existe, como concorda L. F. F. de Mattos em sua resenha deste texto), e sim o movimento de pensamento, a nova postura de Diderot diante de questões artísticas. O tema do surdo e mudo aponta para o primado da sensação na abordagem da estética, ou seja, indica que cada âmbito sensitivo tem a sua verdade inerente, de modo que uma metafísica, que necessariamente tem de abstrair deste domínio, sempre apreenderá o fenômeno secundário, mas não primário.

No campo da poesia, Diderot afirma, por exemplo, que o discurso poético tem de ser acompanhado segundo sua complexidade expressiva, e não ser reduzido a mero veículo de comunicação de ideias. Pois o discurso poético “não é mais somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam”.³⁶ A partir disso, examinando passagens de poetas, e afirmando a impossibilidade de que um poeta possa ser traduzido por outro,³⁷ Diderot critica aqueles autores modernos que pretendem “corrigir” ou “melhorar” obras de poetas antigos. Isso significa uma crítica a uma estética de sobrevoos, que procura tratar da poesia desde um ponto de vista exterior a ela, desde uma metafísica do belo, por exemplo.

Qualquer que seja o gênio que se tenha, ninguém diz melhor do que Homero quando ele diz bem. Ouçamo-lo ao menos antes de tentar cobri-lo no lance. Mas ele está de tal modo carregado de hieróglifos poéticos de que eu vos falava há pouco, que não é à décima leitura que a gente pode se vangloriar de ter visto aí tudo.³⁸

Nesta postura de Diderot reparamos uma nova visão do lugar da poesia e do papel do filósofo em relação a ela: não se trata, para o filósofo, de julgar uma obra de um ponto de vista exterior, e sim reconhecer internamente a multiplicidade de

³⁵Diderot, 2000, op. cit., pp. 130 a 133.

³⁶Ibidem, p. 116.

³⁷Ibidem, p. 118.

³⁸Ibidem, p. 122.

referências e signos que possui o discurso artístico. Uma vez que o poeta parte do sensível ou da sensação e tenta dar a ela uma forma, o discurso poético distingue-se pela força que possui em traduzir o sensível, ou melhor, em se aproximar de sua multiplicidade. Por isso, temos de acompanhar este modo de constituição e não simplesmente reduzi-lo a uma fórmula geral. Para compreender o hieróglifo poético exige-se que o filósofo se ponha o mais próximo possível do discurso poético, ou que seja ele mesmo um poeta (como o foi Diderot), o que exigirá dele

(...) uma imaginação ou uma sagacidade pouco comuns. Mas se é tão difícil entender corretamente versos, quão mais difícil não será fazê-los? Dir-me-ão, talvez, que todo mundo faz versos; eu responderei, simplesmente, que quase ninguém faz versos. Como toda arte de imitação tem seus hieróglifos particulares, eu gostaria de fato que algum espírito instruído e delicado se ocupasse um dia a cotejá-los entre si.³⁹

A respeito do tema da imitação, é instrutivo o estudo feito por Herbert Dieckmann,⁴⁰ que defende que o conceito de imitação da natureza no século XVIII deve ser compreendido a partir de uma transformação e não de um desenvolvimento na direção de uma superação ou dissolução. Devido às relações que mantém com a tradição clássica, a estética francesa não separaria a razão da natureza, antes a “igualaria e além disso identifica a natureza com o *bon sens*”.⁴¹ Diderot, por seu lado, ao mesmo tempo que concorda com os pressupostos da doutrina clássica, em suas primeiras obras principalmente, afasta-se essencialmente da *imitatio naturae*.⁴² Dieckmann investiga como outros aspectos problematizam a questão

³⁹Ibidem, p. 126.

⁴⁰Herbert Dieckmann (1906-1986), romanista que descobriu em 1949 materiais inéditos da obra de Diderot, o chamado Fond Vandeuls, em alusão à filha de Diderot, Angélique Caroilon Vandeul (1753-1824). Esse material passou a ser a base da edição crítica das *Oeuvres complètes* de Diderot, empreendida a partir de 1975.

⁴¹DIECKMANN, H. “Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts”. In: *Nachahmung und Illusion* (org. de H. R. Jauss). Munique: Fink, 1969, 2. ed., p. 31.

⁴²Ibidem, p. 34.

da imitação, de modo que esta acaba por englobar o campo do efeito, da ilusão, da imaginação, etc.

É sintomática neste contexto a crítica feita a Batteux, por permanecer num nível genérico da poesia e não penetrar no ofício do poeta:

Mas reunir as belezas comuns da poesia, da pintura e da música, mostrar suas analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico apresentam a mesma imagem, aprender os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se haveria alguma semelhança entre esses emblemas, etc. é o que resta a fazer, e é o que eu vos aconselho a adicionar a vossa *Beaux-Arts réduits a un même principe*. Não deixa tampouco de pôr à frente desta obra um capítulo sobre o que é a bela natureza.⁴³

O que temos aqui então é uma nova visão da poesia e da arte, que consiste no fato de que, como diz L. F. F. de Mattos, “a poesia foi definitivamente subtraída do domínio da retórica e passou a ser pensada de uma perspectiva estética”.⁴⁴

Contra o procedimento dedutivo de Batteux, importa, segundo L. F. F. de Mattos, fazer valer a indução.⁴⁵ Nesta perspectiva também é central a localização do domínio da poesia como sendo o da ilusão e da imaginação, o que transcende todo racionalismo previamente determinado. Diderot aqui vai defender a ideia do gênio, para além da diversidade das línguas.

Nas mãos de um homem comum, o grego, o latim, o italiano produzirão apenas coisas comuns; o francês produzirá milagres sob a pena de um homem de gênio. Em qualquer língua que seja, a obra que o gênio sustenta não cai jamais.⁴⁶

⁴³Diderot, 2000, op. cit., p. 126. Note-se no fim desta citação que Diderot nunca deixa de pensar também segundo o universal, muito embora o particular possua precedência.

⁴⁴Mattos, 2001, op. cit., p. 149.

⁴⁵Ibidem, p. 149.

⁴⁶Diderot, 2000, op. cit., p. 133.

Como diz Dieckmann, Diderot penetra nesta carta pela primeira vez o caráter essencialmente metafórico e simbólico da arte, aspecto que lhe será muito caro até os *Salões* de 1765.

Sem abandonar a natureza como a quintessência do ser objetivo, Diderot libertou no entanto a imitação da letra, da duplicação, da descrição e a ligou à *inventio*, que não está limitada ao *modus*. A visão, que pela primeira vez surge na *Carta sobre os surdos e mudos*, acerca do caráter metafórico e simbólico da arte e da força criadora do artista, continuou se desenvolvendo em claras intuições e conceitos por meio da séria ocupação com as obras de arte mesmas. O leitor dos *Salons* e da crítica literária de Diderot encontra para tanto uma série de testemunhos.⁴⁷

Diderot aproxima-se aqui muito do romantismo, para quem cada obra de arte tem de ser compreendida a partir dela mesma e é infinita em metáforas. Outro ponto importante é a postura de crítico de arte que Diderot assume, ou seja, de procurar compreender a poesia a partir de sua estrutura interna. O exemplo do mudo, que tem sua linguagem própria, mostra como a poesia repousa sobre uma gama enorme de sentidos e significados, a que ela procura dar expressão. O papel de crítico de arte também se revela presente quando Diderot distingue o princípio da arte da poesia, da música e da pintura, o que o aproxima do *Laocoonte* de Lessing. É preciso ter presente, contudo, que não se trata aqui apenas de uma distinção “ontológica”, apenas relativa à obra em si ou ao conteúdo (como em Hegel), e sim que temos aí sempre incluído o espectador, o efeito que cada arte provoca.

Um outro momento central da reflexão estética de Diderot afirma-se em sua ocupação com o teatro. No *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), Diderot propõe a reforma da cena teatral ou do teatro francês, ou seja, pretende fazer com que o teatro “deixe de produzir apenas essas impressões passageiras e reate com a grandeza do teatro grego”.⁴⁸ Trata-se de criticar a artificialidade do teatro francês

⁴⁷Dieckmann, op. cit., p. 59.

⁴⁸Mattos, 2001, op. cit., p. 22. Esse projeto ocupa Diderot por toda a década de 1750 (cf. *ibidem*, p. 30).

e da cena moderna e retomar a naturalidade do teatro antigo.⁴⁹ Esta proposta, por sua vez, está estreitamente vinculada ao projeto da *Encyclopédie*, na medida em que por meio do teatro Diderot pensa poder atingir um público maior,⁵⁰ de modo que o interesse primeiro do discurso não é a constituição de um novo gênero dramático, o drama burguês ou comédia séria. Diderot aborda o teatro tendo presente o modo específico do efeito teatral, que depende menos de regras fixadas do que de uma imaginação e de gênio.

(...) para que reate com a grandeza do teatro grego e, portanto, com a natureza, é preciso liberar a imaginação do poeta dramático das regras que sobrecarregam a cena, preceitos arbitrários e figura específica desses preconceitos que turvam os espíritos.⁵¹

A proposta geral desta obra, em consonância com o texto *Conversas sobre o filho natural*, consiste em estabelecer a base do drama sobre a relação do homem com a sua verdadeira natureza, ou seja, em operar um teatro que seja a verdadeira expressão do ser humano. Essa dramaturgia é chamada por Diderot de dramaturgia do quadro, que se opõe a um teatro baseado apenas em lances teatrais. Diz Diderot:

Quanto a mim, dou mais importância a uma paixão, a um caráter desenvolvido aos poucos e acabando por se mostrar em toda a sua energia, do que a essas combinações de incidentes que formam a trama de uma peça na qual as personagens e espectadores são igualmente lançados de um lado para o outro.⁵²

⁴⁹Ibidem, p. 26.

⁵⁰Ibidem, p. 28.

⁵¹Ibidem, p. 29.

⁵²DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Mattos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 47. Franklin de Mattos ressaltou mais de uma vez em aula a posição do grande conhecedor suíço de Rousseau e da filosofia francesa da época, Jean Starobinski, autor de uma obra clássica intitulada *Jean-Jacques Rousseau: transparência e obstáculo* (1991). Diderot opõe-se à tirada no teatro, ou seja, ao excesso de palavras vazias e ocas típicas do teatro francês da época, o que se relaciona com a intenção de procurar a energia das palavras, segundo a *Carta sobre os surdos-mudos*.

Trata-se de privilegiar no teatro os caracteres, a disposição dos personagens em cena, ao invés das cenas de efeito, nos quais se sobressaem expressões meramente retóricas de efeito (como as defende Voltaire). Para tanto, Diderot também vai privilegiar o plano em detrimento das cenas.⁵³ O teatro verdadeiro será aquele que seguir a razão das coisas e não as regras artificiais. Em termos gerais, o *Discurso sobre a poesia dramática*, ao defender uma estética do quadro, estabelece pela primeira vez uma poética que procura pensar o teatro para além das regras; o que resultou também na possibilidade de constituição de um gênero dramático intermediário, o da tragédia doméstica.

Uma última referência a ser comentada é o *Ensaio sobre a pintura* (1766), pois a estética de Diderot percorre um itinerário que começa com a preocupação pelo teatro (aliás, nunca abandonada), dedica-se ao romance e, por fim, culmina com a atividade de crítica de arte. Neste percurso vemos “um testemunho da lenta conversão do homem de letras, a princípio absorvido pela moral das telas, em crítico, que se demora no fazer dos artistas”.⁵⁴

O movimento do geral ao concreto, de modo que ambos se entrelaçam nos casos específicos da arte determinados pelo produtor e espectador da obra de arte estão presentes nas considerações de Diderot sobre o teatro, a pintura e também sobre o romance. Na verdade, Diderot sempre penetra continuamente no modo de funcionamento específico destas artes, de modo que sua estética não será “sistemática”, pois cada arte tem seu meio específico. Aliás, cada obra de arte tem seu meio específico, de modo que a estética tem de penetrar neste campo, no qual um “sistema” previamente esboçado se torna impossível. Isso não significa que questões universais e gerais não tenham espaço, como a questão moral, mas elas sempre estarão colocadas em casos concretos.

3. Um estudo sobre a moral em *A religiosa* de Diderot

Partindo do que se disse até aqui acerca do modo de proceder específico da estética em Diderot, pretende-se, a seguir, entrar na especificidade de uma obra ao mesmo tempo filosófica e literária, ou seja, analisar a postura de Diderot em

⁵³Ibidem, p. 53.

⁵⁴Mattos, 2001, op. cit., p. 120.

relação ao debate moral do século XVIII a partir do seu romance epistolar *A religiosa*. Neste sentido, procuraremos identificar quais são os fundamentos morais que alicerçam a construção deste romance e comentar alguns exemplos que nos parecem dignos de consideração para ilustrar o procedimento diderotiano na discussão moral propriamente dita. Este procedimento move-se no interior de um debate entre os partidários da religião ou da igreja, os chamados filósofos e os autores mais radicais, defensores de uma tendência mais libertina e ligada à exploração da sensibilidade como tal, contrários à moral, tal como o Marquês de Sade.

Na sequência, tentarei discutir o pensamento de Diderot por contraste, uma vez que seu romance se move aparentemente num terreno ocupado pelo Marquês de Sade, de modo que se põe a pergunta: como se apresenta *A religiosa* frente ao imoralismo sadiano? Este ponto parece-nos decisivo de ser respondido para uma delimitação do verdadeiro projeto moral de Diderot, que opera num campo distinto do imoralismo sadiano ou do discurso apologeta. No fundo, Diderot acaba por assumir aspectos destas posições, colocando-as, no entanto, em confronto, justamente para indicar as relações e a complexidade humana nelas implicadas.

Queremos ainda ressaltar que o caráter deste enfoque não é propriamente estético, e sim se situa no domínio da moral ou da vida ética entrelaçada com a dimensão estética. Esta opção, contudo, não pretende ferir a integridade do texto *A religiosa* enquanto objeto muito mais próximo de uma análise estética do que moral. Do mesmo modo, não nos pretendemos valer dos aspectos estéticos do texto para construirmos nossa análise moral. Isso não quer dizer que consideremos que os recursos estéticos utilizados por Diderot não tenham implicações morais. Não resta dúvida de que a estrutura narrativa e linguística de *A religiosa* mescla os dois discursos. Somente gostaríamos de frisar que nosso desígnio consiste em tentar colocar em relevo algumas posições morais de Diderot num nível de análise meramente conceitual.

Em primeiro lugar, cabe situar o âmbito a partir do qual Diderot discute a moral em *A religiosa*. Este é definido de acordo com o modelo de conduta europeu do século XVIII, que era baseado em três códigos: o da religião, o da sociedade e o da natureza.

(...) é evidente que, se estas três espécies de legislações serão contraditórias entre si, é impossível que alguém será virtuoso. Se preciso violar tanto os fundamentos da natureza para obedecer às instituições sociais e estas para se conformar com os preceitos da religião, que acontece? Se somos alternativamente infratores destas diferentes autoridades, não respeitamos nenhuma: e não seremos nem seres humanos, nem cidadãos e nem pios.⁵⁵

Para Diderot, estes três códigos possuem territórios próprios de atuação. Cada âmbito é rígido por leis específicas. A virtude moral consistirá, portanto, em fazer com que estes códigos não entrem em conflito uns com os outros e harmonizem-se sob o pressuposto da salvaguarda individual de cada código. Mas, para Diderot, isto é praticamente impossível, porque a religião, em princípio, corrompe sempre a natureza humana. Este aspecto é o assunto de *A religiosa*, o que este romance retrata em seu cerne.

Pode-se dizer, em termos lapidares, que o objetivo de *A religiosa* é criticar a moral cristã sob o ponto de vista do princípio da natureza humana. E Diderot faz isso com sagacidade em seu romance, ao tomar as armas do adversário para atacá-lo em seu próprio terreno. Pois, Suzanne, personagem que escreve as cartas, é manifestamente partidária do Cristianismo, ou seja, é uma cristã fervorosa e autêntica. “Do fundo de meu coração são estes os meus pensamentos e sentimentos, e isto atesta Deus que nos ouve por toda parte, e que está presente neste altar. Eu sou cristã, eu sou inocente...”⁵⁶ É em Suzanne que também acontecem os principais atentados à natureza humana. Este tema percorre todo o romance, desde quando Suzanne entra na vida religiosa, passa por três conventos diferentes e foge posteriormente, bem como quando é rechaçada pelo pai, mãe e a família em geral.

Ao colocar o atentado da corrupção que a religião provoca numa partidária da religião, Diderot, além de tornar sua crítica mais consistente, mostra também que a natureza humana se manifesta em todos os seres humanos e, pior, quando

⁵⁵DIDEROT, D. *Pensées détachées: contributions à L’histoire des deux Indes*. Edição de Gianluigi Goggi Siena: Università di Siena, 1976, p. 50. Apud HERMAND, P. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923, p. 104.

⁵⁶DIDEROT, D. *La religieuse*. In: *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier, 1951, p. 304.

sufocada, se manifesta tanto mais de modo assustador e horrendo, como é o caso de certas figuras com as quais Suzanne se depara no claustro, mas não só nele, como na sociedade em geral e no seio familiar. Assim, no romance é determinante um “tipo moral” que propriamente não é defendido como tal, uma vez que se trata de uma pessoa religiosa, mas que nem por isso é alheia aos seus postulados morais e da natureza humana. Suzanne e suas companheiras religiosas são todas cristãs, mas nem por isso estão subtraídas ao domínio dos impulsos naturais.

Nesta perspectiva, a crítica de Diderot em *A religiosa* não se dirige à religião em si, ao seu quadro dogmático, mas somente à submissão que ela impõe às forças naturais. Não se trata, portanto, de tornar ilegítimo o domínio específico da religião enquanto tal, mas em denunciar o fato de que a religião, quando se pretende exclusiva diante do ser humano, ultrapassa suas fronteiras na direção de um território que lhe é estranho e irreduzível. Esse desígnio de Diderot pode ainda ser melhor visualizado na medida em que notamos que *A religiosa* não toca especificamente os mais espinhosos temas religiosos, que, aliás, eram objeto intenso de muitos pensadores iluministas, tais como Voltaire e Hume, por exemplo, que discutiram, dentre outros temas, a questão da existência de Deus e da imortalidade da alma. Do mesmo modo, a crítica de Diderot não procura atacar a religião através de discussões metafísicas ou especulativas, pois isso seria aproximar-se de seu domínio e campo próprio, o que não é propriamente o que lhe interessa. Pois sua perspectiva move-se no plano das relações ou técnicas específicas, nas quais se move o ser humano em sua multiplicidade e diferentes registros de existência. Por isso também, esse romance não tem uma intenção de reforma, no sentido da condenação de um procedimento religioso para a instauração de uma nova relação da religião com os impulsos naturais, algo próximo de um ateísmo ou de um novo deísmo – ideia também bastante em voga em meados do século XVIII. Considerar Diderot pura e simplesmente um ateu, por mais que isso possa transparecer na letra de sua obra, não me parece uma boa e inteligente estratégia de análise, pois enquadra Diderot numa posição estreita de argumentação, como se ele fosse um pensador partidário ou unilateral, o que de modo algum se apresenta na sofisticação e elegância de sua multifacetada obra.

Trata-se sobretudo em seu romance de indicar a impossibilidade de uma convivência pacífica e tranquila entre os campos da religião e da natureza humana. Como nota Proust, a moral de Diderot, mais do que anticristã, é profundamente

estrangeira ao cristianismo.⁵⁷ A solução, portanto, é a religião manter-se fora das questões morais, deixando isso para o domínio da natureza e da sociedade. Segundo Proust, ainda não se pode propriamente falar de uma moral cristã, pois este nome designa um conjunto de condutas muito variadas e voláteis, por vezes contraditórias, mas todas inspiradas em dogmas que por natureza são exteriores à moral e que se situam acima dela.⁵⁸

O código natural, pressuposto principal de Diderot em suas discussões morais, tem sua linguagem mais própria na manifestação dos sentimentos. Segundo Domenech, “para Diderot, que também partilha do teísmo de Shaftesbury, a moral do sentimento é primeira, anterior à toda forma de religião...”.⁵⁹ De acordo com isso, o ser humano teria em si certas inclinações que o levam naturalmente em direção ao bem, ressaltando-se que não se trata aqui de faculdades mentais específicas nem de um bem que foi instituído somente pela sociedade ou racionalidade moral universal. O bem, do qual se fala, é próprio da natureza, orgânico, algo como um bem que faz com que nasçam e cresçam as plantas, os animais e o ser humano. Hermand interpreta este naturalismo com a seguinte fórmula: “Nascemos com um certo caráter, porque nascemos com um certo corpo”.⁶⁰ Todas as personagens de *A religiosa* agem de acordo com este naturalismo, com a diferença de que algumas procuram desviar-se dele mais do que as outras, como se houvesse uma certa gradação entre os seres humanos, uma diversidade própria e orgânica. O exemplo de quem está mais próximo da natureza é Suzanne – personagem central e uma espécie de fio condutor neste terreno. A resistência que ela manifesta perante as determinações do claustro nada mais são do que as vozes naturais sufocadas clamando por liberdade. A moral do sentimento atinge sua caracterização específica na manifestação das paixões humanas. Elas revelam-nos a verdade interior dos indivíduos.

A escolha do gênero romanesco para *A religiosa*, e não o dramático ou, ainda, não uma outra forma tratadística para o assunto, encontra aqui sua mais clara justificação. Pois este gênero, naquele momento ainda em fase de afirmação e

⁵⁷Cf. PROUST, J. *Diderot et l'encyclopédie*. Paris: Collin, 1962, p. 295.

⁵⁸Ibidem, p. 300.

⁵⁹DOMENECH, J. *L'éthique des lumières*. Paris: Vrin, 1989, p. 62.

⁶⁰HERMAND, P. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923, p. 81.

estabelecimento, permite aos personagens falar de sua intimidade sem cair num relato de sentimentos meramente “subjetivos”, voltados para um alvo ou objetivo determinado ou tratados segundo uma perspectiva “exterior”, vinda do plano de uma instância superior, como uma espécie de destino inexorável. Assim, mostra-se, segundo Hermand, a força da alma numa reação humana em face da lei interna que impera.⁶¹ A religião, por seu lado, está aquém da natureza humana por se assentar em leis que variam de acordo com os diferentes costumes dos povos.

Se há uma moral universal, ela não pode ser o efeito de uma causa particular. Ela foi a mesma nos séculos passados, ela será a mesma nos séculos futuros, ela não pode ter por base as opiniões religiosas que desde a origem do mundo e de um canto ao outro tem sempre variado.⁶²

Querer a religião como legisladora da moral implicaria em aviltar a ordem dos deveres naturais por uma ordem de deveres quiméricos, ou, no mínimo, relativos a um ou outro lugar. Isto significa querer submeter a necessidade à possibilidade, no sentido de que o ser fosse submetido ao crivo do dever ser (religioso).

E qual é o lugar do terceiro código mencionado anteriormente, o código civil no contexto dos códigos natural e religioso? No início de *A religiosa*, quando Suzanne ainda não se encontra definitivamente instalada num convento, temos não só um ataque da religião contra a natureza humana, mas também da sociedade. Pois é a família de Suzanne como um todo que, junto com a instituição religiosa, encaminham uma jovem desamparada para o claustro. Este trecho do romance que mostra a união da sociedade e da religião contra a natureza humana coloca claramente em relevo qual é o verdadeiro propósito de Diderot frente à fundamentação da moral.⁶³

Quanto a isso, poder-se-ia perguntar: a sociedade é em princípio corrompedora da natureza humana e por isso é excluída do fundamento da verdadeira

⁶¹Ibidem, p. II.

⁶²DIDEROT, D. *Pensées détachées: contributions à L’histoire des deux Indes*. Edição de Gianluigi Goggi Siena: Università di Siena, 1976, p. 44. Apud Domenech, op. cit., p. 149.

⁶³Domenech, na “Introdução” de *L’ethique des lumières*, mostra a unanimidade entre os filósofos do século XVIII, à exceção de Sade.

moral? Em resposta, pode-se dizer que Diderot concebe somente a *possibilidade*, mas não a necessidade da corrupção da natureza humana pela sociedade. Tanto que a relação entre a sociedade e a natureza humana não está no mesmo nível do que a relação entre a religião e a natureza humana. A primeira relação não é necessariamente de conflito enquanto a segunda, sim. Trata-se, portanto, de examinar a possibilidade de coexistência entre a natureza humana e a sociedade. Para Hermand, Diderot critica a sociedade na medida em que é mal estabelecida de acordo com leis que não emanam diretamente da natureza humana, no entanto, somente na sociedade o ser humano tem a possibilidade de ser feliz.⁶⁴ A sociedade é a possibilidade da realização da verdadeira individualidade, “pois, é sobre este homem civil e polido que se exercerá a reflexão moral de Diderot...”⁶⁵

Há que fazer, no entanto, um pequeno reparo na interpretação de Hermand, que acentua talvez demais o papel da sociabilidade da moral em Diderot. Mesmo concordando que Diderot considera a moral dentro de um campo social, é preciso sempre ter em mente que as posições morais se situam muito mais de acordo com leis naturais do que de acordo com o poder de dissuasão das leis humanas definidas socialmente. É isto que Domenech, em seu capítulo “A força de dissuasão das leis da natureza e da sociedade” mostra. O ponto censurável em Hermand, é, portanto, de ver em Diderot alguém que parte da natureza humana e se dirige para a sociabilidade enquanto objetivo final e primordial. Assim, em *A religiosa*, o complô da sociedade e da religião contra a natureza humana afigura-se como contingente, na medida em que esta sociedade, da qual se trata, se encontra fundada sobre uma legislação corrompida. Mas nem todas as sociedades possíveis estarão fadadas a corromper o ser humano, ou seja, serão em princípio corrompidas.

Um outro aspecto que envolve as relações entre estes três códigos pode ser discutido a partir de uma passagem de *A religiosa*, na qual a superiora, Sta. Cristina, a “sádica”, manifesta para Suzanne uma preocupação quanto à imagem da religião perante a sociedade. A superiora tem consciência de que a sociedade e a religião precisam andar sempre de mãos dadas, caso a religião queira ter uma vida longa. Por conseguinte, segundo a superiora, é a natureza humana que deve ser oprimida em benefício desta aliança. Assim, quando Suzanne propõe sua própria

⁶⁴Hermand, op. cit., p. 11.

⁶⁵Ibidem, p. 119.

dispensa do convento, a superiora, achando descabida a proposta, retruca: “Que dirá o mundo? Que dirão as irmãs?”.⁶⁶ Isto significa que, pelo prisma religioso, a religião é o primeiro código, aparecendo a sociedade em segundo lugar e a natureza, em terceiro. Segundo a religião, todo interesse individual deve ser sempre examinado de acordo com a sua ressonância social.

Na verdade, a principal riqueza, em termos de um procedimento literário de crítica, reside exatamente nos inúmeros “desvios” e “combinações” de caracteres no romance, através dos quais se apresentam em ato a concepção mesma diderotiana do conflito entre os códigos europeus de conduta e, ao mesmo tempo, a das instâncias das linhas de força “técnicas” neles atuantes. Dentre estes conflitos ou até mesmo contradições podem-se destacar três tipos de atitudes e caracteres:

1. Suzanne possui uma trajetória e conduta singular em todo o romance. Ela assume a personalidade da jovem inocente, para quem as normas religiosas apresentam-se estranhas para o desenvolvimento humano. Mas, contraditoriamente, ela pretende manter-se cristã. O resultado disso é que ela vive em constante conflito, que leva às seguintes consequências: sinais de distúrbios (veja-se a cerimônia do recebimento dos hábitos, p. 238); perda da memória (p. 263); profundo esquecimento (p. 264) e confusão interna em decorrência do que lhe acontece (p. 346).

2. O segundo tipo corresponde ao das freiras. A personalidade delas caracteriza-se, em geral, pela aceitação da ordem religiosa estabelecida. Assim, suas atitudes são hipócritas (veja-se a passagem do recebimento dos hábitos, p. 240), a ponto de se mostrarem cegas a qualquer sentimento humano. No convento de Longchamp, as freiras fazem de tudo para levar Suzanne a ser castigada. Há, porém, raras exceções de rebeldia, por exemplo no relato da tentativa de fuga de uma freira, o que deixa, inclusive, Suzanne apavorada (p. 241). Mas esses exemplos destoantes nunca são radicais. Mesmo Suzanne não chega ao extremo da insubordinação, uma vez que poderia ter abandonado desde o início sua carreira religiosa, por mais difícil que isso lhe teria sido. Este apaziguamento ou quietude e resignação parece ser o reflexo da profunda religiosidade que domina todas as personagens envolvidas diretamente com o código religioso. Por isso mesmo que nenhuma religiosa chega a colocar fogo no convento, respondendo a uma pergunta de Suzanne:

⁶⁶*La religieuse*, op. cit., p. 288.

Uma questão, senhor, que pretendo colocar-lhe é esta: por que, tendo em vista todas as ideias funestas que passam pela cabeça de uma religiosa desesperada, esta de colocar fogo no convento não lhe vem à cabeça?⁶⁷

Podemos perceber que a insubordinação nunca chega a limites extremos, porque ela se dá no interior do sistema religioso mesmo.

3. O terceiro tipo é o das madres superiores. A primeira superiora não é tão decisiva no romance devido ao seu papel meramente administrativo. As duas superiores de Longchamp: a primeira, M. de Moni, é o exemplo da superiora caridosa, que se sacrifica totalmente ao bem religioso; a segunda é um modelo de exagero de austeridade religiosa: é a figura da madre severa e hostil. Ela compensa sua frustração junto às potências naturais através da violência e da maldade. A superiora de Arpajon é a figura da religiosa que não refreia suas inclinações naturais. Ela procura compensar o sacrifício à religião entregando-se o máximo possível aos impulsos sensíveis. Na verdade, são estas duas últimas superiores que mais se destacam no todo do romance. Elas são exemplos exatamente contrapostos: a primeira liquida os sentidos e a segunda os exacerba. A primeira comporta-se de modo inteiramente animalesco ao buscar satisfação na violência. A segunda exagera, agindo tão de acordo com os sentidos que chega a perder a razão, tornando-se demente. Uma tem sensibilidade de menos, a outra, demais.

Estes dois exemplos circunscrevem bem o campo das perversões que Diderot pretende denunciar em *A religiosa*. Ambos os exemplos são o reflexo de um desacordo. A não satisfação humana que a religião provoca no indivíduo tem também como consequência a perda da capacidade de identificação do equilíbrio da sensibilidade. Com isso, pode-se ver como Diderot compreende o prejuízo da religião como irreversível. O ideal, portanto, não é a natureza humana se liberar da religião, mas é não se precisar liberar nunca para poder permanecer em seu equilíbrio originário.

Ao referirmos o tema das perversões, somos remetidos ao tema da libertinagem, que será objeto das obras do Marquês de Sade, autor que se projetará nas décadas seguintes. Domenech, no capítulo “As luzes e o imoralismo”, de

⁶⁷*La religieuse*, op. cit., p. 27.

seu *L'éthique des lumières*, mostra como o discurso apologeta, ao condenar o materialismo como origem do imoralismo, possibilitou a emergência do discurso sadiano. Os apologetas, ao realizarem verdadeiros “quadros” dos males do materialismo, teriam, involuntariamente aberto as portas para que alguém como Sade assumisse positivamente o que eles retratavam de modo negativo. Ainda segundo Domenech, Sade teria algo em comum com os apologetas, na medida em que ambos compartilhariam da ideia de que há dois polos no campo da moral: o polo dos que defendem o bem e o polo dos que defendem o mal. Contudo, Domenech também vê em Diderot um precursor de Sade e cita exatamente *A religiosa* como texto que o teria motivado. “O autor de *A religiosa* ilustrou como se encontram a espiritualidade e os costumes, estes contudo, sorrateiramente deixam emergir um imoralismo que prefigura este do divino marquês”.⁶⁸ A seguir, à guisa de conclusão, eu gostaria de comentar essa leitura, comparando brevemente Diderot com Sade.

Em primeiro lugar, parece que não há dúvidas que *A religiosa* retrata certas condutas que se aproximam dos personagens sadianos. A segunda superiora de Longchamp é o exemplo mais gritante disso. Mas estes exemplos precisam ser inscritos no estilo geral do romance e do projeto de fundamentação da moral empreendido por Diderot, tal como aqui indicamos, sobretudo diante do estilo de Diderot, capaz de transitar em diferentes registros teóricos, sem assumir explicitamente um partido ou um lado apenas da questão, dada à sua atenção ao campo propriamente diverso no qual pode se colocar o ser humano. Convém, pois, atentar para as diferenças específicas entre Diderot, Sade e os Apologetas.

A grande diferença entre eles é o fato de que Diderot não aborda a moral nos limites de uma contraposição ou de dois extremos, a de uma sensibilidade exacerbada e a de uma mortificação dos sentidos, pois a moral cristã e o “moralismo” são para Diderot aspectos complementares. A partir disso, podemos perceber que Diderot diferencia-se em essência de Sade e dos Apologetas, que por sua vez só se distinguem por acidente: ambos defendem a dicotomia, apesar de uns (Apologetas) estarem do lado do “bem” e o outro (Sade), do lado do “mal”. Eles são, no entanto, as duas faces da mesma moeda.

⁶⁸Domenech, op. cit., p. 24.

E é exatamente a partir dessas noções de bem e mal que podemos diferenciar melhor Diderot de Sade e os Apologetas. Pois, primordial para a moral, não são as categorias de bondade ou maldade dos indivíduos, mas a organização natural do ser humano em sua complexidade sensível e reflexiva. Em seu texto de crítica a Helvetius, Diderot diz:

Se somente se pode dar o nome de bom a este que faz o bem, e o nome de mau a este que faz o mal, seguramente o ser humano nasce com disposições orgânicas e naturais a dizer e fazer bobagens, a se prejudicar a ele mesmo e a seus semelhantes, a ser justo e colérico, a respeitar e a desprezar as leis?... O ser humano não nasce com nada, mas cada ser humano nasce com uma aptidão própria para determinada coisa.⁶⁹

Na moral não importa a discussão sobre o bem e o mal, e sim examinar quais são as disposições mais próprias do ser humano que o levam a agir deste ou daquele modo. Por isso mesmo a moral tem de fazer uso das chamadas ciências naturais também, que a alicerçam: a biologia, a fisiologia e a psicologia, ao contrário do que vemos em Rousseau, que, por exemplo, se baseia em grande medida no direito e na economia política.⁷⁰ Com efeito, é isso que vemos no *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, de Rousseau, onde se põe essa proeminência...

A partir desta distinção entre Diderot e Sade e os Apologetas, podemos concluir que a crítica realizada em *A religiosa* não se dirige propriamente a um imoralismo. Pois, para Diderot, os exemplos de perversão que aparecem no romance não se contrapõem, em sentido antitético, à sua proposta moral. Caberia mais dizer que os exemplos do romance *estão fora da moral*; são amorais. As manifestações de religiosidade e de corrupção da natureza humana encontram-se num mesmo nível de desvio, enquanto que a manifestação da natureza humana não aparece propriamente, ela está “oculta”, como aquilo que é sufocado. Aquilo que seria o “imoralismo” em *A religiosa*, na verdade, não é uma via possível de fato, ela é antes a perversão da perversão.

⁶⁹Refut. de l'homme, II, p. 146. Apud Hermand, op. cit., p. 190.

⁷⁰Cf. Proust, op. cit., p. 304.

Por isso mesmo que Diderot não é um precursor de Sade, pois não entra neste jogo de contraposição entre religião e imoralismo, este que é o combustível para as inúmeras combinações e conjugações perversas que se encontram nos romances de Sade, um estilo que é uma herança do apologetismo. A ligação de Sade com os Apologetas, nesse sentido, está mais próxima no estilo do que no conteúdo que ambos expõem. Se formos radicais, podemos então dizer que Diderot, em *A religiosa*, impede totalmente a possibilidade efetiva de um Sade, por não lidar com a contraposição bem/mal, sem a qual Sade não subsiste e é impensável. No romance *Les infortunes de la vertu*, de Sade, podemos notar que o impulso de toda a trama provém da resistência que Juliete apresenta quando não se entrega às depravações e prazeres corporais de toda espécie. Os atos depravados e libidinosos dos personagens sadianos somente adquirem significação mediante esta resistência teimosa de Juliete. Se Juliete se entregasse logo ao “mal”, ao sexo e ao pecado, todo o romance desmoronaria no primeiro instante. Ora, *A religiosa*, segundo compreendemos, opera de outro modo, uma vez que toda a trama se dá com personagens em princípio já pervertidos moralmente, não porque queiram, mas por um conjunto de combinações exteriores a eles. Todos encontram-se num mesmo nível, mesmo Suzanne, sendo que se anula a contraposição da qual se alimenta Sade. A arte de Diderot é não ficar de fora desta perversão, injetando ao mesmo tempo, aqui e ali, elementos de concepções morais, sem entrar num jogo “dialético”, já previamente configurado, como aquilo que Hegel classificou como sendo a dialética do iluminismo.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organizado por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.
- CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974.
- _____. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Colin, 1973.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier, 1951.
- _____. *Da interpretação da natureza*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Mattos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- _____. *Obras II. Estética, poética e contos*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução de Enid Abreu Dobranski. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *Paradoxo sobre o comediante*. In: “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. “Sobre as mulheres”. Tradução de J. Guinsburg. In: *Obras I: filosofia e política*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 (publicado inicialmente na Revista da USP, 1990).
- DIECKMANN, Herbert. “Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts” In: *Nachahmung und Ilusion* (org. H. R. Jauss). Munique: Fink, 1969, 2. ed.
- _____. “Diderot und Goethe”. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, 10, 1932, pp. 478-503.
- _____. *Cinq leçons sur Diderot*. Paris: Droz, 1959.
- DOMENECH, Jacques. *L'éthique des lumières*. Paris: Vrin, 1989.
- HERMAND, Pierre. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923.
- HUME, David. “Do padrão de gosto” (Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora de Oliveira). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MATTOS, Luiz Fernando Batista Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2001.
- _____. “A dramaturgia do quadro”. In: *Revista Discurso*, n. 26, pp. 93-112, 1996.
- _____. “A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau”, In: *O que nos faz pensar*, vol. 18, n. 25, pp. 7-22, 2009.
- PROUST, Jacques. *Diderot et l'encyclopédie*. Paris: Collin, 1962.
- SADE, Donatien. *Infortunes de la vertu*. Paris: Jean Valmont, 1947.
- TODOROV, Tzvetan. “Poética e poética segundo Lessing”. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

RESUMO: Ao abordar a estética de Diderot à luz da passagem das metafísicas do belo ao protagonismo discursivo da dimensão técnica das artes na história das ideias, o texto desenvolve-se em três momentos distintos. Primeiro, situa-se a particularidade da contribuição diderotiana no debate histórico sobre a questão do belo desde o século XVII. Segundo, aborda-se em Diderot o questionamento da arte desde um ponto de vista mais concreto, voltado para a relação entre os objetos no interior do processo artístico, mas balizada com a perspectiva do belo herdada do empirismo. Terceiro, a fim de ilustrar o procedimento diderotiano, propõe-se um estudo sobre a questão da moral em seu romance, *A religiosa*. O intuito é mostrar como Diderot manipula conjugadamente, por meio de inúmeros “desvios” e “combinações” de caracteres, tanto o conflito tematizado entre os códigos europeus de conduta quanto as várias instâncias do plano das relações humanas, das linhas de força “técnicas” nestas atuantes.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot; Crítica de Arte; Filosofia; Estética; Técnica.

ABSTRACT: By approaching Diderot's aesthetics in the light of the passage from the metaphysics of beauty to the discursive protagonism of the technical dimension of the arts in the history of ideas, the text develops itself in three distinct moments. Firstly, the particularity of Diderot's contribution to the historical debate on the question of beauty since the 17th century. Secondly, Diderot approaches the questioning of art from a more concrete point of view, focused on the relationship between objects within the artistic process, but based on the perspective of beauty inherited from empiricism. Thirdly, in order to illustrate the Diderotian procedure, we propose a study of the question of morality in his novel, *The Religious*. The aim is to show how Diderot conjugately manipulates, by means of countless “deviations” and “combinations” of characters, both the conflict thematized between European codes of conduct and the various instances of human relations, of the “technical” lines of force at work within them.

KEYWORDS: Diderot; Art Criticism; Philosophy; Aesthetics; Technique.

A natureza das formas e as formas da natureza: elementos do pensamento morfológico de Goethe^I

ICARO GONÇALEZ FERREIRA
DOUTORANDO NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Poesia entre pintura e natureza

Em abril de 1797, Goethe escreve a Johann Heinrich Meyer, anunciando que se aproximava do término da composição do poema *Hermann und Dorothea*, que o ocupava há pelo menos um ano:

Agora tudo depende apenas de uma coisa: que o senhor também o aprove. Pois a instância suprema pela qual ele deve ser julgado é aquela diante da qual o pintor da humanidade deve levar suas composições, e a questão é saber se o senhor reconhecerá, sob as rou-

^IEsse texto foi elaborado a partir da comunicação realizada no XII Encontro do Grupo de Trabalho de Estética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia, em 04 de julho de 2024. Agradeço ao professor Marco Aurélio Werle pela leitura atenta e sugestões valiosas.

pagens modernas, as formas dos membros e as proporções humanas verdadeiras e genuínas.²

A passagem é prenhe de dificuldades. Chama a atenção a submissão do poema ao cânone da pintura: o poeta é julgado pela mesma instância, suprema, a qual o “pintor da humanidade” é sujeito. O que legitima e como se dá essa transposição? Teria Goethe recaído na trilha familiar do *paragone* entre as duas artes, esquecendo-se das lições de Lessing, que traçara os limites intransponíveis a separá-las?

A dificuldade aumenta ao atentarmos para o próprio crivo desse julgamento: ambos, o quadro e o poema, devem tornar reconhecíveis, “sob as roupagens modernas, as formas dos membros e proporções humanas verdadeiras e genuínas”. A questão é que aqui Goethe parece sugerir um tempo sem espessura. Que a modernidade seja uma mera roupagem, parece significar que ela apenas reveste o ser humano, mas deixa intocada sua forma, suas proporções e a conformação de seus membros. Que essa forma seja o genuíno e o verdadeiro, por sua vez, que as diferentes roupagens assumidas pelo ser humano, a própria tessitura da história, constituem uma sucessão sem resto, inteiramente contingente, o substancial estando naquilo que permanece.

Ora, a ideia de uma forma perene parece ir de encontro àquele que assoma como traço fundamental da ocupação longa e consequente de Goethe com a natureza das formas e as formas da natureza: a ênfase nas passagens, nas transformações, nos processos. Numa conhecida passagem, lemos:

Se considerarmos todas as formas [*Gestalten*], especialmente as orgânicas, descobriremos que em parte alguma há algo fixado, em parte alguma algo em repouso, acabado, mas que, pelo contrário, tudo oscila num movimento constante.³

²GOETHE, J. W. von. *A campanha na França e outros relatos de viagem*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora UNESP, 2021, p. 355. Tradução adaptada.

³GOETHE, J. W. von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Edição de Hans J. Becker et. al. Munique: btb Verlag, 2006, p. 13. A partir daqui referido como MA, 12.

Demarcemos o movimento que se esboça: da poesia somos remetidos à pintura, que por sua vez nos leva à natureza, a partir da questão da perenidade e fluidez das formas, de sua abundância e unidade. Esse é o problema que enfrentaremos em seguida. Desse modo, projeta-se a tarefa de realizar o contramovimento, da natureza às artes plásticas e à poesia. Contudo, nesta exposição nos limitaremos a colher alguns dos traços pensamento morfológico de Goethe no âmbito da natureza, tendo em vista uma posterior exploração de suas consequências para as artes e a poesia.

A metamorfose e o vir a ser do vivente

O que acontece no famoso ensaio de 1790, *Tentativa de esclarecer a metamorfose das plantas* (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*), recorrendo a uma imagem anacrônica, é a exibição do processo vital de uma planta, desde a semente à frutificação, em uma *time-lapse*. A teoria do processo de ontogênese de Goethe, no limite, é a própria re-exposição desse processo. Quer dizer, o poeta assume uma atitude receptiva diante da natureza, na qual prevalece a observação paciente, na qual a projeção categorial do sujeito é reduzida a um grau mínimo. Esse é o sentido de seu “empirismo sutil”, no qual a apreensão e exposição cuidadosa dos fenômenos, tais como eles se apresentam, constituem o próprio fulcro da elaboração teórica.

Assim, no ensaio, trata-se de acompanhar as sucessivas transformações de um órgão único, a folha,⁴ que ora se expande, ora se contrai, formando os diferentes órgãos e arranjos que constituem, etapa a etapa – do cotilédone ao caule, do caule ao cálice, do cálice à corola, da corola ao fruto – o ciclo vital da planta. A atuação

⁴A “folha” aqui é quase um “x”, na medida em que não se identifica com este ou aquele órgão particular, mas designa justamente essa força plástica indefinida: “porque nós tanto podemos dizer que um estame é uma pétala contraída, como podemos dizer da pétala que ela é um estame em estado de expansão; que uma sépala é uma folha caulinar contraída [...], como podemos dizer de uma folha caulinar que é uma sépala expandida” (GOETHE, J. W. von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, §120, p. 58).

metamorfósica do impulso de formação⁵ se dá como uma ação rítmica, cujos tempos são a polaridade (*Polarität*) e a intensificação (*Steigerung*). Nas palavras de Molder, num ensaio dedicado a Aby Warburg (um goetheano?):⁶ as oposições constitutivas da polaridade

engendram auto-expressividades diferenciadas – engendramento a que [Goethe] chamou de intensificação – fornecendo ainda as suas boas pedras de toque, por exemplo, as forças de contração e expansão que permitem o desenvolvimento da planta, isto é, a metamorfose da folha.⁷

Enquanto a polaridade pode sugerir um movimento cíclico ou dispersivo, uma alternância sem acúmulo – como o vaivém das marés – a intensificação (*Steigerung*) imprime na série de metamorfoses um vetor de concretização progressiva da forma, através do qual “se leva a cabo uma completude anunciada”.⁸

A metamorfose em Goethe não é um processo desregrado, mas o desdobramento imanente, quase monadológico, de uma lei interna. Isso parecer implicar que não há exatamente uma determinação recíproca entre a forma da espécie e a conformação individual do espécime, que o desvio entre uma e outra se resolve como saldo das resistências que a instanciação particular da forma modelar encontra, que não retroagem sobre ela, senão em negativo.

Contudo, essa ênfase é improdutiva, decorrendo de exigências de um modo de pensar fundamentalmente pós-darwiniano, para o qual o que parece prevalecer na

⁵O termo “impulso de formação” (*Bildungstrieb*) foi proposto por Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840). Goethe considera o termo “impulso” (*Trieb*) mais interessante do que força (*Kraft*), que teria ainda ressonâncias mecanicistas (cf. MA, 12, p. 100-102). Nesse ensaio, o autor recenseia as posições de sua época no debate em torno da ontogênese, marcado pelas hipóteses concorrentes da pré-formação e da epigênese (Cf. KUHN, D. “Goethe’s relationship to the theories of development of his time”. In: AMRINE, F. et al. (org.). *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1987, pp. 3-16).

⁶Agradeço a Isabela Gaglianone pela indicação do ensaio de Molder, e por ter chamado minha atenção para as afinidades entre Warburg e Goethe.

⁷MOLDER, M. F. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2017, p. 105.

⁸Idem. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 209. Um trabalho definitivo sobre o tema e ao qual, como o leitor notará, nossa reconstrução deve muito.

metamorfose de Goethe é a repetição, a identidade, uma vez que ela não acomoda a emergência contingente de novos traços e sua perpetuação hereditária.⁹

Essa ênfase mostra-se improdutiva ao nos fazer perder de vista que aquilo que o ensaio de Goethe procura exhibir, “trazer à intuição”, é justamente a “fertilidade que permanece oculta numa folha”.¹⁰ O esforço de flagrar esse Proteu em meio aos seus sucessivos disfarces revela uma exuberância e plenitude de formas, e não uma tediosa repetição do mesmo, na medida em que exige uma atenção zelosa às zonas e momentos de transição, aos casos desviantes, saltos e inversões, às formas irresolvidas, nas quais a natureza revela as “afinidades ocultas” em seu curso regular.

Por exemplo, quanto à formação da corola: “a sua fina organização, a sua cor, o seu odor, tornar-nos-ia completamente irreconhecível a sua origem, se não conseguíssemos surpreender a Natureza em vários casos extraordinários”.¹¹ Assim, a passagem das folhas caulinares às pétalas deixa-se flagrar nos desvios: na formação da tulipa, por vezes o cálice é saltado, e encontramos uma pétala quase perfeita diretamente no caule; no cravo, às vezes aparece um segundo cálice, constituído por sépalas que se confundem com pétalas, por sua extensão, delicadeza e colorido.

Por certo, há algo de circular na metamorfose, que em seu ponto mais alto retorna ao início, numa continuidade entre crescimento e geração.¹² Contudo, o tempo dessa circularidade é dotado de certa espessura, realizando-se como

⁹Como nota Cassirer, ao demarcar a diferença entre o pensamento morfológico de Goethe e a origem das espécies de Darwin: “Quando Goethe fala de morfologia – da ‘formação e transformação das naturezas orgânicas’ – ele queria dizer algo muito diferente do darwinismo, e mesmo incompatível com ele. Darwin viu o primeiro impulso para a origem de novas espécies em variações acidentais ou flutuantes. Essas variações são aleatórias; elas não têm direção definida”. (Na conferência “Structuralism in modern linguistics”, recolhido em: CASSIRER, E. *Gesammelte Werke*. Volume 24: *Aufsätze und kleine Schriften (1941-1946)*. Edição de Claus Rosenkranz. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2007, p. 305). Também Christoph Menke, ao contrastar a metamorfose de Goethe com a “*Wiederholen Bildung*” de Herder (MENKE, C. “Force: Towards an Aesthetic Concept of Life”, *Modern Language Notes (MLN)*, Baltimore, vol. 125, n. 3, pp. 552-570, abr. 2010, p. 564).

¹⁰Goethe, 1993, §76, p. 49.

¹¹Idem, *ibidem*, §41, p. 42.

¹²Goethe insiste na proximidade entre os conceitos de crescimento e geração (§63). O fenômeno decisivo aqui é a correlação entre nutrição e florescência. Uma nutrição abundante adia a florescência, na medida em que estimula a expansão do caule, de nó em nó, enquanto, ao contrário,

uma “particular processão da forma, da forma originária: a repetição através do diferente, a reiteração sempre inédita do motivo”.¹³

O traço distintivo da metamorfose de Goethe é este equilíbrio cambiante e delicado entre identidade e diferença, o mesmo e o novo, a norma e seu desvio.¹⁴ Ilustrativo disso são os esforços de Goethe em torno dos processos de formação das nuvens. A beleza do “jogo das nuvens”¹⁵ parece residir na simplicidade com a qual o poeta circunscreve numa coreografia regular, mesmo que sinuosa, isso que aparece como o próprio símbolo do volátil, do imprevisível, do efêmero.

A planta originária e as formas das espécies

Numa conhecida passagem do *Viagem à Itália* (*Italienische Reise*, 1813-1817), Goethe conta como, no Jardim de Palermo, para o qual fora com a intenção de dedicar-se à poesia, trabalhar no *Nausícaa* e ler a *Odisseia*, ele se vê inebriado pela exuberância das formas vegetais, muitas das quais só pudera observar antes em vasos e potes, atrás dos vidros de estufas, em condições factícias, e que ali desabrochavam e floriam livremente, “belas e frescas” – realizando assim plenamente a sua destinação (*ihre Bestimmung vollkommen erfüllen*). Ao contemplar a forma da espécie se realizando com contornos nítidos, Goethe pode vislumbrar, no mesmo golpe de vista, também a forma prototípica de todo o reino vegetal. Como numa dupla navegação: da forma individual à forma da espécie, e desta à forma prototípica.

No Jardim de Palermo, Goethe é surpreendido por uma antiga obsessão:

uma restrita pode antecipa-la, ao facilitar a concentração e refinamento que levam à formação do cálice (§30). O que parece demonstrar que se trata, em ambos os processos, da atuação de uma mesma força, ora em um vetor, ora no outro. Esse será um dos pontos decisivos da discussão com Lineu (§§107-III).

¹³MOLDER, M. F. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 208.

¹⁴Cf. GOETHE, J. W. von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 25.

¹⁵Cf. GOETHE, J. W. von. *O jogo das nuvens*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

À vista de tantas formas [*Gebildes*] novas e renovadas, caí de novo na minha velha obsessão: será que eu não conseguiria descobrir a planta originária em meio a essa multidão? Afinal, deve haver uma! Como eu poderia reconhecer que esta ou aquela forma [*Gebilde*] é uma planta se todas elas não fossem formadas [*gebildet*] a partir de um mesmo modelo?¹⁶

A planta originária é o modelo a partir do qual são geradas, através da variação de uma mesma estrutura elementar, o conjunto total das formas das espécies de plantas. Desse modo, todas as espécies vegetais estão inscritas num plano contínuo – é possível passar de qualquer uma das formas particulares para qualquer outra através de transformações, deslizamentos e deslocamentos graduais, sem um único salto. Continuidade que se revela justamente na busca pela demarcação da singularidade de cada forma: “Esforço-me por investigar o ponto em que as várias formas [*Gestalten*] distintas diferem entre si. E sempre as descubro antes semelhantes do que diferentes”.¹⁷

Uma outra passagem aponta para novos desdobramentos:

Devo confiar-lhe que estou bem próximo do segredo da geração e organização das plantas e que é a coisa mais simples que se pode imaginar. [...] Com esse modelo e a chave para ele, pode-se então inventar plantas no infinito, que devem ser consequentes, ou seja: mesmo que não existam, poderiam existir e não são sombras e aparências pictóricas ou poéticas, mas têm uma verdade e necessidade internas. A mesma lei pode ser aplicada a todos os outros seres vivos.¹⁸

A partir do modelo é possível criar infinitas formas. As formas assim deduzidas podem não ser encontradas na natureza efetiva, mas são verdadeiras e dotadas de uma necessidade intrínseca, sua dedução é “consequente”. Notemos como se

¹⁶GOETHE, J. W. von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 15: *Italienische Reise*. Edição de Andreas Beyer et al. Munique: btb Verlag, 2006, p. 455.

¹⁷Idem, *ibidem*.

¹⁸*Ibidem*, 456.

preserva assim, de um lado, o caráter *inexaurível* da geração de formas naturais – a diferenciação pode se estender infinitamente – sem com isso se perder a unidade de todas as formas – na medida em que são variações de um modelo, um protótipo – que, assim, é *exaustivo*.

A questão da afinidade entre as formas da natureza, ao ser equacionada numa forma prototípica, um “desenho originário”, a partir da qual são geradas as formas das espécies, por meio de sua variação, pode parecer sugerir que elas se sucedem no tempo. Contudo, seu conjunto vigora numa totalidade sincrônica. Quer dizer, um componente determinante da ideia de uma forma prototípica é que a partir dela é possível dispor o conjunto exaustivo das formas, uma ao lado da outra, organizadas numa escala de gradação de diferenças e semelhanças.

A geração das formas circunscreve uma totalidade, mesmo que apenas *ideali-ter*. Quer dizer, não se trata aqui de uma “descendência real” (*reale Abstammung*), a morfologia não se resolve em genealogia. Essa difícil temporalidade sincrônica pode ser esclarecida, a partir de sua dimensão heurística – sua maneira de atuar – pela seguinte passagem do *Ideias para a filosofia da história da humanidade* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791),¹⁹ de Herder:

Devendo essa forma principal ser sempre variada segundo gêneros, espécies, determinações e elementos, *um exemplar explica o outro*. O que a natureza esboçou de maneira apenas acessória em uma criatura, ela executa, ao contrário, como um desenho fundamental, em uma outra. Quem quer estudar [as partes que compõem a criação] *tem que estudar uma na outra*.²⁰

Uma forma explica à outra e, através desse esclarecimento recíproco, se esboça um “plano de construção” comum, um “desenho original”, um arquétipo. Esse procedimento heurístico, de certo modo, é patrimônio comum do pensamento

¹⁹Elencado por Goethe entre os impulsos determinantes para seu projeto morfológico (MA, 12, p. 20).

²⁰HERDER, J. G. *Werke*. Vol. 6. Edição de Martin Bollacher. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 73. Tradução de Mario Spezzapria.

do século XVIII.²¹ Ora, é neste ponto que importa atentar para a inflexão própria que ele assume em Goethe, que se condensa em torno do fenômeno originário (*Urphänomen*). Para o poeta, o fenômeno originário, a *Ur*-coisa, não é apenas uma produção do sujeito, decorrente das exigências intrínsecas à razão em seu processo de sistematização do conhecimento – um “como se” necessário para instituir a sistematicidade da experiência. Ao contrário, o arquétipo é real, e integralmente presente em cada expressão individual. Mais ainda, ele tampouco é alcançado ao término de um processo de abstração progressiva dos dados empíricos, como uma mera generalidade, mas intuído na contemplação do indivíduo particular, e simultaneamente, como apreensão sinóptica, através de um esforço de composição,²² de um conjunto de indivíduos.²³

Assim, o pensamento morfológico de Goethe se confunde com certa “imaginação arquetípica”. A formulação é de Peter Szondi, para quem se trata de uma espécie de “truque metódico”: o de recorrer a “figuras que são ideias, mas que se comportam como realidades”,²⁴ quer dizer, a confusão ou indistinção entre conceito e intuição, entre imagem e ideia, o contrabando das determinações de uma para a outra. De outro modo, Szondi acusa Goethe de não ser kantiano, perdendo de vista que o poeta está justamente recusando essas distinções, de forma programática.

De todo modo, o texto *Primeiro esboço de uma introdução geral à anatomia comparada* (*Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende*

²¹Cf. PIMENTA, P. P. *A trama da natureza: organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Editora UNESP, 2018. Especialmente o capítulo: “Arqueologia das formas e história da natureza”.

²²O que exige um olhar formado na paciente observação geminada da natureza e das artes, como insiste Pedro Galé. In: GALÉ, P. *Goethe: o olhar e o mundo das formas*. São Paulo: Almedina, 2020.

²³Na formulação de Márcio Suzuki: “Nenhuma forma exprime exatamente a ideia prototípica, mas todas elas são fenômenos simbólicos, justamente e paradoxalmente porque completos e complementares, de um único arquetípico [*Urtyp*] ou de um arquifenômeno [*Urphänomen*]” (SUZUKI, M. “A ciência simbólica do mundo (Goethe)”. In: NOVAES, A. (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224, p. 212).

²⁴SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Volume II: *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik; Schellings Gattungspoetik*. Edição de Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 72.

Anatomie, 1795), realiza a passagem do botânico ao animal sugerida no *Viagem à Itália* – “a mesma lei pode ser aplicada a todos os outros seres vivos” – e possibilita avançarmos na caracterização do modo de operar do pensamento morfológico de Goethe. Nele, é possível flagrar o movimento comparativo, o ir e vir em meio à exuberância das formas, a partir do qual se desenha, num esboço aberto, o que é tomado como o próprio processo de variação do arquétipo (aqui, *Typus*).

Um exemplo é eloquente, na medida em que demonstra a atuação de algo como uma “lei de compensação”²⁵ na variação do arquétipo: a serpente possui um tronco de extensão indefinida, o que leva à supressão dos membros auxiliares; tão logo estes apareçam, como no lagarto, essa extensão indefinida é interrompida. A mesma lei se mostra na comparação entre as rãs, cujas pernas alongadas implicam um tronco pouco expressivo, e os sapos, cujas pernas curtas são compensadas por seu tronco alargado. Goethe fala de uma de “um dar e receber econômico”:²⁶ o dispêndio em um aspecto exige a parcimônia em outro, para que se mantenha o equilíbrio – a natureza nunca se endivida ou vai à falência.

O que queremos enfatizar aqui, no entanto, é um corolário que atesta o caráter exaustivo e inexaurível da forma arquetípica: desse modo, o “círculo de formação da natureza” (*Bildungskreis der Natur*) é delimitado (*eingeschränkt*), embora as possibilidades de transformação de sua “figura” (*Gestalt*) sejam infinitas (*Unendliche*).²⁷

Referência

CASSIRER, Ernst. *Gesammelte Werke*. Volume 24: *Aufsätze und kleine Schriften (1941-1946)*. Volume 24. Edição de Claus Rosenkranz. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2007.

GALÉ, Pedro. *Goethe: o olhar e o mundo das formas*. São Paulo: Almedina, 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A campanha na França e outros relatos de viagem*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

²⁵Cf. SUZUKI, M. “Une heuristique et une herméneutique de l’organisme”. In: VALPIONE, G. (org.). *L’homme et la nature dans le romantisme allemand: politique, critique et esthétique*. Münster: LIT, 2021, pp. 93-105.

²⁶MA, 12, p. 127.

²⁷Ibidem, p. 125.

- _____. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- _____. *O jogo das nuvens*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Edição de Hans J. Becker et. al. Munique: btb Verlag, 2006.
- _____. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Volume 15: *Italienische Reise*. Edição de Andreas Beyer et al. Munique: btb Verlag, 2006.
- HERDER, Johann Gottfried von. *Werke*. Volume 6: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Edição de Martin Bollacher. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- KUHN, Dorothea. “Goethe’s relationships to the theories of development of his time”. In: AMRINE, Frederick et al. (org.). *Goethe and the Sciences: A Reappraisal*. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1987, pp. 3-16.
- MENKE, Christoph. Force: “Towards an Aesthetic Concept of Life”. In: *Modern Language Notes (MLN)*, Baltimore, vol. 125, n. 3, pp. 552-570, abr. 2010.
- MOLDER, Maria Filomena. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2017.
- _____. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- PIMENTA, Pedro Paulo. *A trama da natureza: organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- SUZUKI, Márcio. “A ciência simbólica do mundo (Goethe)”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224.
- _____. “Une heuristique et une herméneutique de l’organisme”. In: VALPIONE, Giulia (org.). *L’homme et la nature dans le romantisme allemand: politique, critique et esthétique*. Münster: LIT, 2021, pp. 93-105.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Volume II: *Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik; Schellings Gattungspoetik*. Edição de Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

RESUMO: Pretendemos apresentar alguns traços do “pensamento morfológico” de Goethe, tendo em vista suas modulações nos âmbitos da ontogênese, da organização e desenvolvimento do ser vivo individual, e da filogênese, da geração das formas das espécies.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe; Morfologia; Filosofia da Natureza.

ABSTRACT: We intend to present some features of Goethe’s “morphological thinking”, considering its modulations in the fields of ontogenesis, the organization and development of individual living beings, and phylogenesis, the generation of species forms.

KEYWORDS: Goethe; Morphology; Nature Philosophy.

A estética do sublime segundo Lyotard: a tensão entre prazer e dor^I

ÁGATHA CAVALLARI

MESTRANDA NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

1. Introdução

No interior de *O inumano*, Lyotard assinala que o sublime, sentimento marcado pela sustentação contraditória entre o anúncio e a perda do indeterminado; ou, se quisermos, pela dinâmica tensa entre prazer e dor, foi o *modo* que caracterizou a sensibilidade artística do modernismo.² A esse respeito, uma consideração basilar deve ser destacada, qual seja, no pensamento de Lyotard, a modernidade e a pós-modernidade não são concebidas como períodos históricos. Caso houvesse essa admissão, seríamos tentados a recair na categorização de sempre atribuir a chegada da segunda após a primeira.³ Estabeleceríamos, assim, entidades estanques, circunscritas em determinações espaço-temporais precisas. Em contraste com essa convenção, ambos são considerados pelo filósofo francês como *modos*

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES/PROEX).

²LYOTARD, J.-F. *O inumano. Considerações sobre o Tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 99.

³Ibidem, p. 34.

de enunciação,⁴ de sorte que “O Pós-Modernismo, entendido assim, não é o Modernismo em seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante”.⁵

A centralidade que Lyotard confere ao sublime justifica-se na medida em que as artes dos séculos XIX e XX, ao apostarem neste sentimento, teriam despontado na empreitada de “presentificar o que há de impresentificável”.⁶ Assim, ao vincular a operação das obras das vanguardas à estética do sublime, o filósofo francês debruça-se sobre a tradição do pensamento da arte que remonta a Longino, Kant e Burke. No entanto, é sobretudo a partir de Barnett Newman que o sentimento do sublime interpretado por Lyotard adquire os contornos singulares da questão sobre o acontecimento. Nesse sentido, a nosso ver, é possível que, no interior da interpretação do filósofo francês sobre a estética do sublime, seja apontada uma dicotomia constante entre sentimentos contrários, a qual permeia os caminhos traçados pelo autor sobretudo em *O pós-moderno explicado às crianças* e em *O Inumano*. De forma mais precisa, tal dicotomia refere-se à tensão entre prazer e dor formadora do sentimento dado em oposição ao belo, nos diferentes registros dos três principais autores mobilizados pelo filósofo francês em sua empreitada.

Isto posto, neste artigo, gostaríamos de expor os sentidos da dinâmica ambígua entre prazer e dor, no interior das análises de Lyotard sobre a estética do sublime. Para tanto, seguiremos os seguintes passos: 1) apresentaremos a exposição kantiana sobre o sublime; 2) destacaremos o sentido de prazer e dor a partir de Burke; e 3) mostraremos a análise de Lyotard sobre o sublime, segundo as obras de Barnett Newman.

2. O sublime “masoquista” de Kant

Lyotard não tarda a assinalar que “O sentimento sublime, que é também o sentimento do sublime, é segundo Kant uma afecção forte e equívoca: compre-

⁴A partir desta compreensão, Lyotard desvencilha-se da concepção segundo a qual o pós-modernismo seria um movimento de *flash back*, repetição e nostalgia em relação ao modernismo. Antes, a partir da noção freudiana de perlaboração, o autor acentua o processo de anamnese próprio à “re-escrita da modernidade pelo pós-modernismo”. (Idem, *O pós-moderno explicado às crianças*. 2.ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993a, p. 28).

⁵Ibidem, p. 22.

⁶Idem, ibidem.

ende ao mesmo tempo prazer e dor. Ou melhor: aí, o prazer deriva da dor”.⁷ Com isso, o autor traz à tona a primeira menção posta no ensaio *Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?* sobre o misto de prazer e dor constitutivo do sublime.

Nos termos de Kant, logo na introdução da *Crítica da faculdade de julgar* temos a delimitação do juízo estético como sendo um juízo reflexionante.⁸ Em contraste com o juízo de conhecimento, em que o juízo chamado “determinante” parte do geral para determinar um caso particular, mediante a uma regra aplicada pelo entendimento, no juízo reflexivo, parte-se do particular para o geral, à procura de uma regra.⁹ Assim, ao passo que o juízo de conhecimento constitui-se pela relação entre a imaginação, a qual compõe o diverso dado na sensibilidade, e o entendimento, que através de seus conceitos e regras unifica as representações, o juízo estético “(...) consiste no livre jogo harmonioso de um entendimento não-conceitual e de uma imaginação livre em relação ao conceito”.¹⁰ Portanto, demarca-se a origem do sentimento de prazer neste “livre jogo das faculdades”,¹¹ isto é, entre um entendimento que não determina conceitos e a imaginação, compreendida como faculdade de apresentação, vinculada à forma do objeto. Nesse sentido, o juízo de gosto, enquanto “satisfação desinteressada”,¹² diz respeito apenas à forma, a uma limitação que resguarda afinidade com o entendimento.

Contudo, não basta que o juízo de gosto seja desprovido de todo interesse pela existência ou não do objeto ajuizado como belo e que seja meramente contemplativo, isto é, isento de atrativos e emoções. Para Kant, ele também se constitui segundo a pretensão de validade universal. Ora, quando declaramos a beleza de algo, não admitimos que outrem emita opinião contrária: concebemos que todos *devem* concordar com a nossa declaração.¹³ Portanto, o filósofo de Königsberg denota o compartilhamento universal do juízo de gosto, com base em uma ne-

⁷Ibidem, p. 21.

⁸KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016, p. 39.

⁹MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 67.

¹⁰Ibidem, p. 67.

¹¹Kant. op. cit., p. 114.

¹²Ibidem, p. 101.

¹³Ibidem, p. 133.

cessidade que não é lógica, mas sim “exemplar”.¹⁴ Mediante a falta de uma regra conceitual formulada pelo entendimento, a *CJ* aponta um princípio reflexivo denominado de “sentido comum”.¹⁵ Segundo a explicação de Lyotard em *Lições sobre a analítica do sublime*, este princípio, que não deve ser confundido com o “bom senso”, preenche a “função da regra ausente”¹⁶ na explicação sobre o juízo de gosto. A partir desse movimento, portanto, legitima-se o compartilhamento necessário da sensação.

O sublime, por seu turno, é um sentimento de outra ordem. Embora Kant não tarde a apontar os seus aspectos convergentes com o belo, há um ponto de afastamento crucial entre ambos, a saber, a ausência de forma. Deve-se entender, portanto, a passagem de um ao outro segundo a mudança de “parceiro facultativo”¹⁷ da imaginação. Ao passo que o belo é incitado pela forma do objeto, o juízo de sublime trata do ilimitado, do objeto informe. Neste caso, a imaginação já não se relaciona com o entendimento, mas sim com a razão, isto é, “(...) a faculdade de conceber ideias, das quais não há representação possível na experiência”.¹⁸

Ora, na medida em que a imaginação é sensível e a razão suprassensível, podemos dizer que tal desproporção entre as faculdades gera um conflito, uma desarmonia não comportada pelo belo. Além disso, Kant enfatiza que o objeto apenas pode suscitar uma sublimidade que já está presente no ânimo.¹⁹ Tendo em vista que o sentimento do sublime abarca um movimento da mente relacionado ao objeto, este momento da *Analítica* exige uma distinção interna que não era necessária no caso da beleza. Disso decorre a especificação kantiana das duas “famílias”²⁰ do sublime: o sublime matemático e o sublime dinâmico.

A respeito do primeiro, Kant traça sua definição nominal como o “absolutamente grande”.²¹ Do ponto de vista da relação entre as faculdades, por um lado,

¹⁴Ibidem, p. 135.

¹⁵Ibidem, p. 134.

¹⁶LYOTARD, J.-F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar; Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993b, p. 186.

¹⁷Ibidem, p. 62.

¹⁸Machado, op. cit., p. 67.

¹⁹Kant, op. cit., p. 142.

²⁰Lyotard, 1993b, op. cit, p. 88.

²¹Kant, op. cit., p. 144.

o sublime denota o fracasso da imaginação na tentativa de apresentação da ideia de um todo suprassensível. Mas, por outro lado, forçada a atingir o seu máximo esforço, a imaginação, incapacitada de apresentar o todo em uma única intuição, revela o caráter ilimitado da razão. Assim, uma vez que o infinito é absolutamente grande e impossível de comparação “(...) pensá-lo como *um todo* indica uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer padrão de medida dos sentidos”.²² Dado o malogro da imaginação em apresentar uma grandeza absoluta, resta-lhe dar uma *apresentação negativa* da ideia. Mas, como Roberto Machado acentua, “À representação negativa da ideia corresponde um prazer negativo”.²³ Acreditamos que tal afirmação seja fundamental para a compreensão da estética de Lyotard, embora este prazer negativo seja conceituado de forma mais clara com as análises de Burke.

Se, no caso da beleza, a relação de “livre jogo” entre as faculdades caracteriza-se pelo prazer, pelo sentimento de estímulo da vida, o mesmo não ocorre em relação ao sublime. Nesse último, o espírito é alternadamente atraído e repellido pelo objeto. O prazer surge apenas de modo indireto, posto que tensionado entre a inibição inicial das forças vitais e o transbordamento subsequente das mesmas. Com tal movimentação de impulsos contrários, a emoção sublime não comporta um jogo; antes, apresenta-se como algo sério à imaginação. Assim, não se pode dizer que a satisfação sublime contenha propriamente um prazer positivo, à maneira do gosto. Pelo contrário, cabe-lhe a denominação de “prazer negativo”.²⁴ Segue-se disso que, tal como compreendido por Kant, o sublime é um sentimento de desprazer oriundo da inadequação da imaginação ao buscar oferecer uma estimação estética da natureza em comparação com a razão.²⁵ No entanto, ao mesmo tempo é um prazer “(...) despertado pela concordância entre esse juízo sobre a inadequação da maior faculdade sensível e as ideias da razão, na medida em que o esforço para atingi-las é uma lei para nós”.²⁶ Do fracasso da imaginação, produz-se dor. Mas, na medida em que essa impotência é capaz de

²²Ibidem, p. 151, grifo do autor.

²³Machado, op. cit., p. 72.

²⁴Ibidem, p. 141.

²⁵Ibidem, p. 154.

²⁶Idem, ibidem.

revelar consonância da ideia com a imaginação a partir de um fim suprassensível, há transformação da dor em prazer.²⁷

Por sua vez, o sublime dinâmico diz respeito ao “(...) poder da natureza que desafia nossas forças”.²⁸ De forma mais específica, diante da natureza fenomenal que nos aparece como temível, sentimos a nossa própria impotência física. São célebres os exemplos dispostos no §28 da terceira *Crítica* que reduzem a nossa capacidade de resistência diante das potências ameaçadoras da natureza a “uma insignificante pequenez”.²⁹ Apesar disso, frente aos espetáculos naturais que aniquilam a imaginação, a alma é fortalecida mediante à descoberta da faculdade suprassensível.³⁰ Ademais, Kant acentua que a nossa atração por esses fenômenos calcados em forças disruptivas se eleva à medida em que forem mais temíveis. Para isso, é forçoso que nos encontremos em segurança, a qual advém da razão. Como Roberto Machado aponta, o sublime dinâmico refere-se, precisamente, à dominação do medo suscitado pela natureza; o que é possível por conta da afirmação da superioridade da razão.³¹

Ora, se a arte moderna tal como compreendida por Lyotard, sobretudo no domínio da pintura, buscou “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver”,³² isso se deve à possibilidade indicada por Kant de a imaginação efetuar uma apresentação negativa do absoluto. A análise kantiana teria, assim, fornecido a pedra de toque constitutiva do modo negativo de operação das vanguardas.³³ Ademais, orientadas pelo sentimento do sublime que, segundo a concepção kantiana, é associado ao informe, as vanguardas pictóricas, interpretadas por Lyotard, teriam empenhado-se na tarefa de aludir ao impresentificável, através de “presentificações” visíveis. Portanto, com o olhar voltado, mas não ludibriado pela terceira *Crítica*, o filósofo francês baseia a sua “estética da

²⁷Machado, op. cit., p. 72.

²⁸Kant, op. cit., p. 161.

²⁹Ibidem, p. 158.

³⁰Machado, op. cit., p. 73.

³¹Ibidem, p. 72.

³²Lyotard, 1993a, op. cit., p. 22.

³³BARDELLI, M. de C. *Lyotard: entre o pensamento e a arte*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. São Paulo: 2015, p. 33.

presença material”³⁴ na compreensão kantiana sobre o juízo estético do sublime, posto que “(...) determina um afastamento da forma ao mesmo tempo que uma aproximação da matéria, pois esta seria a via pela qual, a obra de arte pode *ter lugar* [avoir lieu] a *presença*”.³⁵

Mas isso não é tudo. Lyotard acrescenta uma outra camada à configuração do sublime. Ao valer-se do vocabulário musical, o autor ressalta que, no interior da busca pela retração do real na manifestação artística, podemos distinguir dois modos na relação daquilo que é presentificado com aquilo que é concebido; os quais, vale lembrar, poderão coexistir em uma mesma obra. Como Bardelli³⁶ observa, Lyotard efetua a distinção entre o sublime moderno e o sublime pós-moderno. Tal diferença baseia-se nos graus de alusão do inexprimível atrelados à representação.

Em primeiro lugar, alguns artistas modernos engendrados na tentativa da apresentação do inapresentável mantiveram uma nostalgia pelo conteúdo ausente em suas obras. Isso significa que embora a alusão ao inexprimível seja feita, ela vem acompanhada por certo amortecimento de seu desconforto intrínseco. Neste caso, a forma, em virtude de sua consistência reconhecível ao olhar, oferece matéria para o consolo e para o prazer do espectador ou do leitor.³⁷ O mesmo não pode ser afirmado em relação ao sublime relacionado à modalidade pós-moderna.

Lyotard acentua que os sentimentos referidos à consolação e ao prazer não geram um sentimento sublime autêntico, uma vez que esse último dá-se por uma íntima combinação entre prazer e dor de extração kantiana: “O prazer de que a razão exceda qualquer ‘presentificação’, a dor que a imaginação ou sensibilidade não estejam à altura do conceito”.³⁸ Nestes termos, o sublime em chave pós-moderna é identificado como o modo desvencilhado do teor nostálgico, sendo aquilo que no moderno alude ao “(...) ‘impresentificável’ na própria ‘presentificação’”.³⁹ Nesse sentido, o sublime pós-moderno não fornece o consolo referido ao moderno. Em verdade, Lyotard menciona tanto a recusa deste modo à consolação das belas

³⁴Lyotard, 1997, op. cit., p. 152.

³⁵Bardelli, op. cit., p. 23, grifo da autora.

³⁶Ibidem, p. 26.

³⁷Lyotard, 1993a, op. cit., p. 26.

³⁸Idem, ibidem.

³⁹Idem, ibidem.

formas quanto ao consenso do gosto que permitiria o sentimento comum da nostalgia do impossível, do impresentificável.⁴⁰ Aqui, novas “presentificações” são feitas não para serem desfrutadas, mas sim para que melhor sintamos aquilo que não pode ser apresentado.

A fim de ilustrar o que se diz, o filósofo francês menciona que as obras de Proust e Joyce podem ser tomadas como casos de criações que fazem alusão a alguma coisa que não pode ser presentificada. No entanto, isso não implica afirmar uma homogeneização:

Em Proust, o que é elidido como preço a pagar por essa alusão, é a identidade da consciência sujeito ao excesso de tempo. Mas em Joyce é a identidade da escrita que se torna vítima do excesso de livro ou de literatura.⁴¹

Enquanto a alegação do “impresentificável” de Proust mantém a integridade léxica e sintática da língua sem perturbar a unidade do livro, Joyce não se desassossega em desestabilizar a unidade do todo. Aqui, novos operadores da língua literária são experimentados e os já conhecidos são postos em jogo, ao invés de serem aceitos como dados. Para Lyotard, pode-se mesmo afirmar que “Joyce faz adivinhar o ‘impresentificável’ na sua própria escrita, no significante”.⁴²

Contudo, convém destacar que, embora as suas modalidades comportem importantes nuances, a dinâmica entre prazer e dor é uma constante na estética do sublime, enquanto associada à operação das vanguardas. Como Lyotard exprime:

Não há muito a acrescentar a estas observações para esboçar uma estética da pintura sublime: como pintura, ‘presentificará’ evidentemente alguma coisa, mas de um modo negativo; evitará portanto a figuração ou a representação, será ‘branca’ como um quadro de Malévitch, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer, causando dor. Reconhecemos nestas intenções os axiomas das vanguardas

⁴⁰Idem, *ibidem*.

⁴¹*Ibidem*, p. 25.

⁴²Idem, *ibidem*.

históricas, na medida em que se consagram a aludir ao ‘impresentificável’ através de ‘presentificações’ visíveis.⁴³

Segundo a conceituação de Kant, vimos que o belo proporciona um prazer oriundo do acordo entre o aspecto sensível e o aspecto inteligível do homem, dispostos num livre jogo harmônico. O sublime, por sua vez, comporta uma indeterminação intrínseca: constitui-se como um misto de prazer e dor; ou se quisermos, o prazer dá-se como imiscuído e originado desse gênero de tristeza.⁴⁴ Diante dos objetos grandiosos da natureza e dos fenômenos que atestam um poder incomparável, a imaginação falha em oferecer uma representação adequada da ideia suscitada. Desta impotência provém a dor sentida pelo sujeito, a qual traz à tona a lacuna entre aquilo que é passível de ser imaginado e aquilo que pode ser concebido. Todavia, a dor não permanece encerrada em si mesma: dela emerge um certo tipo de prazer referido tanto à consonância da imaginação e da razão quanto ao imenso poderio das ideias. No ponto alto da tensão entre as faculdades, o absoluto ou o infinito podem ser identificados por uma “apresentação negativa”.

Portanto, com base na orquestração da estética do sublime kantiana, Lyotard demarca a germinação do vanguardismo. Tal como expresso em *O inumano*, o pintor de vanguarda sente-se impelido a responder a pergunta crucial “o que é uma pintura?”, vinda de seu próprio fazer artístico. Seu trabalho, por sua vez, visa mostrar que, no visual, existe o invisível. Isso significa que não se pode apresentar o absoluto, mas pode-se “apresentar que existe o absoluto”.⁴⁵ Contudo, o filósofo francês afirma que Kant não adentrou na questão relativa ao tempo, de sorte que a sua problemática sobre o sublime teria permanecido preocupada em “representar sujeitos sublimes”. Uma vez que o tema referente ao acontecimento funda-se na temática temporal, será para a *Investigação* de Burke que a atenção de Lyotard estará direcionada. Segundo o autor francês, em Burke, haveria uma centralidade dada à questão relativa ao tempo que a terceira *Crítica* sequer tratou de modo explícito. Além disso, a partir das contribuições burkeanas, teremos condições de expor a segunda camada do entrelaçamento entre prazer e dor, por nós perseguido. Vejamos como a questão prossegue.

⁴³Ibidem, p. 21.

⁴⁴Lyotard, 1997, op. cit., p. 103.

⁴⁵Ibidem, p. 129.

3. Entre o assombro e a delícia: que algo aconteça

Logo nos momentos iniciais do ensaio “O sublime e a vanguarda”, Lyotard aponta que, embora Kant tenha se utilizado da contradição característica do sentimento do sublime exposta por Burke, a terceira *Crítica* teria abandonado o grande desafio burkeano, qual seja, “(...) mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer”.⁴⁶ A fim de clarificar o que é dito, convém nos determos na exposição de Burke. Em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*, o filósofo irlandês estabelece o terrível como o “princípio primordial do sublime”.⁴⁷ Mais especificamente, o terrível, definido na chave da autopreservação, relaciona-se a tudo aquilo capaz de incitar dor e perigo. Nesse sentido, Burke relaciona todos os terrores a privações, ou seja, solidão, trevas, silêncio, morte etc.⁴⁸

Ora, sabemos que a constituição do sublime exige associações de contrários, isto é, o terror deve estar associado ao prazer – noção já antecipada pelas análises kantianas supracitadas. Para Burke, no entanto, é destacável que, diante de uma ameaça iminente, a dor não é capaz de gerar nada para além de si mesma. Mas se considerarmos que a dor ou o perigo estejam atenuados – que estejamos em segurança, no caso de Kant –, originar-se-á o prazer vinculado à mais forte das paixões. De fato, não se trata de um prazer positivo que incita o amor, à maneira daquele associado ao belo. Mas sim de um prazer constituído como um alívio oriundo da supressão da dor. Tal prazer Burke denomina de “deleite” (*delight*).⁴⁹

Ao contrário de Kant, Burke não busca restringir o sublime ao domínio da natureza. Portanto, a *Investigação* dedica longos momentos à exposição das características do belo e do sublime referidas à obra de arte. No que concerne às qualidades do sublime presentes em objetos, em oposição ao belo, aquele concerne às grandes dimensões, à aspereza, ao rústico, ao retilíneo, às trevas, às sombras, à solidez.⁵⁰ Ora, no interior das produções vanguardistas, não poderíamos dizer que

⁴⁶Ibidem, p. 104.

⁴⁷BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 66.

⁴⁸Ibidem, p. 76.

⁴⁹Ibidem, p. 45.

⁵⁰Ibidem, p. 130.

tais aspectos são passíveis de nos remeterem às esculturas de Giacometti? Jean-Paul Sartre, por exemplo, comenta que os homens e mulheres esculpidos pelo artista suíço – os quais poderíamos destacar *O homem que aponta* ou *Women of Venice II* –, nos suscitam um “mal-estar agradável”,⁵¹ mediante o olhar que lhes lançamos.⁵² Se considerarmos *Anette, Diego*, ou *Quatro mulheres sobre base*, embora tais obras sejam completamente determinadas pelo artista, o mal-estar persiste: “(...) temos vontade, involuntariamente, de pedir uma lanterna ou simplesmente uma vela. Seria uma neblina? a noite caindo ou nossos olhos cansados?”⁵³

Em seu comentário, Sartre ainda menciona aquilo que considera ser o traço distintivo de Giacometti: a pintura do vazio. Neste caso, o artista suíço teria despontado na tarefa de “expulsar o mundo de suas telas”. No entanto, as observações sartrianas a respeito de Giacometti ainda se mantêm vinculadas à relação forma-fundo, mesmo que para indicar sua desestabilização e a subversão dos contornos realizada pelo artista. Há um *Diego* apenas alinhavado, uma figura que aparece solitária, imersa na imensa moldura, de modo que nos perguntamos “(...) por que há alguma coisa, e não nada?”. Mas há algo aí: “(...) há a aparição teimosa, injustificável e supérflua. O personagem pintado é alucinante porque aparece sob a sua *forma interrogativa*”.⁵⁴ Nesse sentido, ainda que figurado no vazio, constatamos a ocorrência. Um tanto incômoda, é verdade. Porém, o esvaziamento resguarda uma orientação.

O acontecimento, tal como formulado por Lyotard, a partir da conceituação burkeana sobre o sublime, funda-se de modo completamente diverso. Para o autor de *O inumano*, “o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer”.⁵⁵

⁵¹SARTRE, J.-P. *Alberto Giacometti: textos de Sartre*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 34.

⁵²Apesar das qualidades referidas ao sublime apresentam-se nas criações de Giacometti, sabemos que o exame de Burke aponta o problema da limitação figurativa. A poesia, constituída no domínio da linguagem, configura-se como a forma mais adequada para a transmissão de sentimentos, posto que desconsidera a relevância das imagens à incitação das paixões (Burke, op. cit., p. 58). A esse respeito, cumpre destacar que Lyotard, ainda que em tom de discordância, não deixa de mencionar o constrangimento representativo que Burke relaciona à pintura (Lyotard, 1997, op. cit., p. 106).

⁵³Sartre, op. cit., p. 68-69.

⁵⁴Sartre, op. cit., p. 58, grifo do autor.

⁵⁵Lyotard, 1997, op. cit., p. 104.

A esse respeito, destaca-se a noção de “assombro” burkeana, a qual Lyotard se vale para delinear a relação da estética do sublime com o tempo. Em primeiro lugar, para Burke, o assombro consiste “no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror”;⁵⁶ define-se, assim, como o maior grau de efeito do sublime. Com base nesta noção, segue-se a interpretação lyotardiana:

Eis, deste modo, a maneira de analisar o sentimento sublime: um objeto muito grande, muito poderoso, que ameaça privar a alma de qualquer *Ocorrência* e que a “espanta” (em graus de intensidade menores, a alma sente admiração, veneração, respeito). Fica estúpida, imobilizada, como se estivesse morta. Ao afastar esta ameaça, a arte proporciona um prazer de alívio, de delícia. Graças a ele, a alma é devolvida à agitação entre a vida e a morte e essa agitação é a sua saúde e a sua vida.⁵⁷

Segundo Lyotard, não rara é a associação da angústia a esse sentimento negativo, atrelado à espera do acontecimento, se é que se trata efetivamente de uma espera. Mais precisamente, ele concerne “à eventualidade de nada ocorrer”. Contudo, há aqui uma contradição intrínseca que não se deixa ofuscar: a suspensão também comporta uma modalidade de prazer vinculada ao desconhecido, que este aconteça.⁵⁸ Como Ricardo Fabbrini⁵⁹ aponta, o filósofo francês aproxima esse estado de suspensão, expresso pela questão “Ocorrerá?”, ao “assombro” burkeano. Assim, a pintura na modalidade moderna teria sido caracterizada pela questão referida ao acontecimento, e não ao *o que* ocorre. Em outras palavras: “O que é assustador [em referência a Burke] é que o *Ocorrerá* não ocorra, cesse de ocorrer”.⁶⁰

⁵⁶Burke, op. cit., p. 65.

⁵⁷Lyotard, 1997, op. cit., p. 104, grifo do autor.

⁵⁸Ibidem, p. 97.

⁵⁹FABBRINI, R. N. “Estética e crítica da arte em Jean François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*. Vol. 26, n. 40, p. 30, 2017. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfpa/article/view/543>. Acesso em 26 jul. 2024, p. 55.

⁶⁰Lyotard, 1997, op. cit., p. 96.

Todavia, essa “fruição como interrogação” não estaria restrita ao léxico de Burke. Ainda segundo Fabbrini,⁶¹ o “entusiasmo” kantiano, entendido como “uma tensão das forças através das ideias que dão à mente um impulso que atua de maneira muito mais poderosa e duradoura do que o impulso das representações sensíveis”,⁶² também compõe a interpretação de Lyotard, na medida em que denotaria uma presença dada como ausente na pintura.

Portanto, a vanguarda não trata daquilo que ocorre ao sujeito, ao desvendamento do sentido. Mas sim da privação própria à questão “Acontece?” (*Arrive-t-il?*). Com isso, Lyotard pode afirmar que “O ensaio vanguardista inscreve a ocorrência de um *now* sensível, como o que não pode ser apresentado e que permanece por apresentar, no declínio da grande pintura representativa”.⁶³ Isto posto, direcionarmos o nosso olhar para a análise lyotardiana sobre a produção de Barnett Newman.

4. Newman: o clarão que irrompe em meio às trevas do vazio

Logo nos momentos iniciais do ensaio “O instante, Newman”, Lyotard afirma que a questão relativa ao tempo, por si mesma, não é uma obsessão inusitada dentre os pintores vanguardistas. Nesse sentido, o destaque de Barnett Newman não concerne à temática, mas sim à resposta paradoxal oferecida, qual seja, “que o tempo é o próprio quadro”.⁶⁴ Assim, para retornarmos à problemática delineada no início deste texto sobre a “presentificação do impresentificável” inscrita na imbricação entre prazer e dor, devemos ter em vista que o sublime, tal como compreendido por Lyotard, não remete apenas ao trabalho de Kant e de Burke. O autor também se atém ao ensaio *Sublime is Now*, de Newman,⁶⁵ no qual o

⁶¹Fabbrini, 2017, op. cit., p. 55.

⁶²Kant, op. cit., p. 169.

⁶³Lyotard, 1997, op. cit., p. 108.

⁶⁴Ibidem, p. 85.

⁶⁵Como Ricardo Fabbrini aponta, a questão ainda permite a consideração dos textos de Theodor Adorno e de Friedrich Schiller (Fabbrini, 2017, op. cit., p. 54). Todavia, por questões de espaço, limitamo-nos ao percurso anunciado no início deste artigo.

artista norte-americano afirma o caráter auto-evidente de suas pinturas,⁶⁶ uma vez desvencilhadas do peso nostálgico associado à representação.

A fim de desenvolver os aspectos contidos no aparente paradoxo newmaniano, Lyotard decide confrontar a temporalidade tal qual expressa nas obras de Newman com duas composições de Duchamp, a saber, *Étant donnés* e *Le grand verre*. Segundo o filósofo francês, no caso de Duchamp, “(...) as duas obras são duas maneiras de representar o anacronismo do olhar em relação ao acontecimento (...)”.⁶⁷ Em ambas, há uma ocorrência, a saber, a “feminilidade”. No entanto, elas destoam do tempo do olhar da “virilidade”. Além disso, segundo Lyotard, posto que a narrativa envolve as duas obras, o tempo para consumi-las é infinito. Nesse sentido, a aposta plástica central das grandes peças de Duchamp diz respeito à frustração do olhar, uma vez que configuram-se como um *analogon* do modo pelo qual o tempo frustra a consciência.⁶⁸ Portanto, ao modo do que já fora apresentado em relação a Proust, em Duchamp o “(...) tempo que nunca poderá ser abarcado representa a alusão ao que não se pode apresentar”.⁶⁹

O mesmo não pode ser dito em relação a Newman. De acordo com Lyotard, o artista estadunidense “não tem como objetivo fazer ver que a duração excede a consciência, mas ser ele próprio a ocorrência, o momento que chega”.⁷⁰ Dessa forma, a obra de Newman não tem por fim efetuar uma anúncio incapaz de ser apresentada: a própria obra é o anúncio, ela deixa-se apresentar por si mesma. Newman desobriga-se de qualquer intriga ou narrativa; se quisermos, nas palavras de Kossovitch: “(...) o quadro deixa de ser tratado como transparência, como uma janela abrindo-se para o infinito”.⁷¹ A esse respeito, também vale ressaltar que Lyotard considera as pinturas de Newman “livres da prisão figurativa” anunciada por Kant com a noção de “apresentação negativa”, na medida em que o pintor

⁶⁶NEWMAN, B. *The Sublime is Now*. In: “The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?”. *Tiger’s Eye* (Nova York), n. 6 [15 dez. 1948], pp. 52 a 53, p. 4.

⁶⁷Lyotard, 1997, op. cit., pp. 85 e 86.

⁶⁸Ibidem, p. 86.

⁶⁹Bardelli, op. cit., p. 25.

⁷⁰Lyotard, 1997, op. cit., p. 86.

⁷¹KOSSOVITCH, L. “O plástico e o discurso”. In: *Discurso, [S. l.]*, vol. 7, n. 7, p. 111-138, 1976. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37803>. Acesso em: 29 set. 2023, p. 127.

esvazia o tempo do acontecimento da cena e o traz para a apresentação do próprio dado plástico.⁷²

Portanto, como Bardelli observa, nos termos dos respectivos tratamentos temporais dos artistas, Newman pode ser considerado mais “pós-moderno” do que Duchamp,⁷³ à maneira do que já havia sido mostrado a respeito de Proust e Joyce. Ademais, cumpre destacar que, apesar de Sartre afirmar que a elongação presente nas esculturas de Giacometti se deva ao intento de “dar expressão sensível, a essa presença pura [que é a própria escultura], a esse dom de si, a esse surgimento instantâneo (...)”,⁷⁴ vemos que, em contraste com as obras de Barnett Newman, tal como interpretadas por Lyotard, o artista suíço ainda estaria vinculado aos “constrangimentos da representação”.

No que concerne ao aspecto comunicativo, as obras de Duchamp, por seu turno, efetuam-se sobre uma mensagem plástica ou pictórica de um referente que é transmitido ao público. Com isso, há uma exploração do olhar: o fruidor é incitado a tentar ver aquilo que se constitui como de difícil apreensão. Por outro lado, temos que Newman não opera sob a estrutura triádica baseada na relação entre o destinador, o destinatário e o referente. Como Lyotard aponta, em Newman “a mensagem não ‘fala’ de nada e não emana de ninguém.”⁷⁵ O quadro, sendo a sua própria mensagem, a sua própria ocorrência, “representa apenas a sua presença” o seu “aqui-agora”.⁷⁶ Em *Onement I*, por exemplo, a ocorrência é o próprio instante que irrompe na imprevisibilidade, é o instante no qual apreendemos o seu *quod* ao invés de seu *quid*.⁷⁷ Portanto, ao contrário das “imagens-enigmas”⁷⁸ de Jean Baudrillard, as obras de Newman não comportam uma decifração para ser efetuada.⁷⁹

⁷²Lyotard, 1997, op. cit., p. 92.

⁷³Bardelli, op. cit., p. 25.

⁷⁴Sartre, op. cit., p. 33.

⁷⁵Lyotard, 1997, op. cit., p. 87.

⁷⁶Ibidem, p. 90.

⁷⁷Ibidem, p. 89.

⁷⁸FABBRINI, R. N. “Imagem e enigma”. In: *Viso: cadernos de estética aplicada*. vol. 10, n. 19, jul./dez., 2016. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/245>. Acesso em: 26 jul. 2024.

⁷⁹É preciso ponderar que a crítica de Baudrillard concerne à maximização das informações que constituem o caráter obsceno das imagens (BAUDRILLARD, J. *A arte da desaparecimento*).

Em consonância com a caracterização de Burke sobre as qualidades sublimes, poderíamos destacar a afirmação de Lyotard sobre “o risco retilíneo” como marca dos quadros de Newman, precisamente o *zip*.⁸⁰ Além disso, que Burke⁸¹ tenha mencionado a imponência sublime do relâmpago oriunda de sua velocidade, a qual possibilita uma transição brusca das trevas para luz ou vice-versa, vemos seu reflexo nas palavras de Lyotard em relação a Newman: “O caos ameaça mas o clarão do *tzimtzum*, o *zip*, tem lugar: divide as trevas e decompõe, como um prisma, a luz em cores e coloca-as sobre a superfície, como num universo”.⁸² No entanto, no caso de Newman, a questão não concerne à velocidade. O tempo do acontecimento suscita a “maravilha”, o deleite, de que “alguma coisa aconteça ao invés de nada”. Assim, diante da iminência do nada, é sublime que, apesar de tudo, alguma coisa aconteça.⁸³

5. Considerações finais

Em suma, procuramos lançar luz ao imbricamento entre prazer e dor, presente na base da compreensão lyotardiana sobre a estética do sublime. Em um primeiro momento, com a retomada da concepção kantiana sobre o juízo estético de sublime, vimos que a dicotomia entre esses dois sentimentos concerne à relação conflituosa entre imaginação e razão, própria à configuração do juízo oposto ao belo. Com base nisso, Lyotard demarca a tarefa vanguardista de “apresentação do impresentificável”. No entanto, é precisamente com a noção de “assombro” e de “deleite” de extração burkeana, que o filósofo francês delinea os contornos singulares de sua compreensão estética norteadas na pergunta sobre o acontecimento. O misto de terror e alívio presente em Burke permitiu que a nossa presente

Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 116). Assim, a posição de resistência do autor ao mero consumo automático das imagens da cultura *mass*-midiática refere-se à busca por imagens capazes de trazer nuances frente à sociedade da simulação (Fabbrini, 2016, op. cit., p. 253). Contudo, ainda que, tal como em Lyotard, Baudrillard proponha uma saída à aniquilação tecno-científica, não está em jogo, para Lyotard, a constituição de uma imagem que contenha algum “mistério”, que comporte uma interpretação a ser feita.

⁸⁰ Lyotard, 1997, op. cit., p. 94.

⁸¹ Burke, op. cit., p. 86.

⁸² Lyotard, 1997, op. cit., p. 92.

⁸³ *Ibidem*, p. 91.

análise desembocasse no exame de caso sobre Barnett Newman, tal como feito por Lyotard. Por sua vez, a dinâmica entre prazer e dor presentes nas obras do artista norte-americano denota que o alívio que se segue à iminência da privação concerne à própria presença, isto é, que algo aconteça. Nesse ínterim, uma certeza é passível de ser adquirida: trata-se de uma arte que apenas será capaz dar prazer ao causar dor.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BARDELLI, Mariana de Campos. *Lyotard: entre o pensamento e a arte*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. São Paulo: 2015.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Imagem e enigma”. In: *Viso: cadernos de estética aplicada*. vol. 10, n. 19, jul./dez., 2016. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/245>. Acesso em 26 jul. 2024.
- _____. “Estética e crítica da arte em Jean François Lyotard”. In: *O que nos faz pensar*. vol. 26, n. 40, p. 30, 2017. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnf/article/view/543>. Acesso em 26 jul. 2024.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.
- KOSSOVITCH, Leon. “O plástico e o discurso”. In: *Discurso, [S. l.]*, vol. 7, n. 7, p. 111-138, 1976. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1976.37803. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37803>. Acesso em: 29 set. 2023.
- LYOTARD, Jean François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar; Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993b.

- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2.ed. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993a.
- _____. *O inumano. Considerações sobre o Tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NEWMAN, Barnett. *The Sublime is Now*. In: “The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?”. *Tiger’s Eye* (Nova York), n. 6 (15 dez. 1948), pp. 52 a 53.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti: textos de Sartre*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RESUMO: Este artigo pretende analisar como a dualidade entre prazer e dor constitui o sentimento do sublime, no interior das considerações estéticas de Jean-François Lyotard. Com base em *O inumano* e em *O pós-moderno explicado às crianças*, destacamos a especificidade do vínculo entre as vanguardas pictóricas e o sublime na constituição da noção lyotardiana de “estética da presença material”. Assim, segundo as concepções sobre o sublime expressas por Edmund Burke e por Immanuel Kant, Lyotard mostra-nos que tal sentimento povoou o imaginário das artes do século XIX e XX, de sorte que a empreitada sobre “presentificação do impresentificável” teria despontado de maneira singular. No entanto, é sobretudo a partir de Barnett Newman,

ABSTRACT: This article aims to analyze how the duality between pleasure and pain constitutes the feeling of the sublime, according to Jean-François Lyotard’s aesthetic considerations. Based on *The Inhuman* and *Postmodern Explained to Children*, we highlight the specificity of the connection between the pictorial avant-garde and the sublime in the constitution of Lyotard’s notion of the “aesthetics of material presence”. Thus, according to the conceptions of the sublime expressed by Edmund Burke and Immanuel Kant, Lyotard shows us that this feeling populated the imagination of the 19th and 20th century arts, so that the endeavor to “presentification of the impresentable” would have emerged in a unique way. However, it is above all since

que o sublime, tal como interpretado por Lyotard, adquire os contornos próprios da imbricação entre determinada fruição estética e a pergunta sobre o acontecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Lyotard; Sublime; Deleite; Estética; Newman.

Barnett Newman that the sublime, as interpreted by Lyotard, acquires the contours of the imbrication between a certain aesthetic fruition and the question of the happening.

KEYWORDS: Lyotard; Sublime; Delight; Aesthetics; Newman.

A estetização da burocracia em Huysmans e sua relação com Kafka

ANDRÉ PASCOAL DA SILVA

DOCTOR EM FILOSOFIA E TEORIA GERAL DO DIREITO NA FADUSP

DOCTORANDO EM ESTÉTICA NA FFLCH-USP

Introdução

Quais semelhanças podem ser traçadas em escritores tão distintos como Joris-Karl Huysmans e Franz Kafka? Kafka, por muitos considerado um dos maiores romancistas do século XX, escritor tcheco que escrevia alemão, famoso por seus textos fragmentados, atmosferas soturnas, enredo aterrador, escrita cifrada, quase apoteótica. Huysmans, o dândi decadentista que frequentou diversos estilos, crítico de arte que, ao fim da vida, converteu-se ao oblato. O escritor francês, assim como o escritor tcheco, levava uma vida dual entre o mundo literário e o mundo burocrático.

Mas, se a burocracia influenciou nitidamente a obra de Franz Kafka, no que diz respeito às visões estéticas das leis e do direito, ela exerceu uma intromissão um pouco mais discreta na obra de Huysmans. Afora certas expressões extraídas do vocabulário escriturário, ironicamente empregadas em suas críticas de arte, podemos citar a pequena novela *La retraite de Monsieur Bougran* como a única manifestação artística cujo objeto refere-se explicitamente ao tema da vida burocrática.

Nessa obra, pretendemos analisar as visões estéticas da burocracia, principalmente no que se refere à questão da linguagem, da influência de Schopenhauer

em relação à aparência *versus* essência, mas sobretudo, ao conteúdo estético que pode ser extraído de sua análise. Para isso, é necessário mobilizar conceitos como o da própria educação estética do homem e, principalmente, de heterotopia (ainda que cometamos um anacronismo).

Com isso, será possível cotizar o conteúdo estético de *La retraîte...* com o espectro burocrático inserido na obra de Kafka, naquilo que se pode considerar como uma literatura menor, conforme proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Arte versus burocracia: insuficiência moral

O herói da novela é funcionário do Ministério da Justiça. Nada se sabe sobre sua figura, nem ao certo a sua função na engrenagem estatal. Presume-se que se trata de um posto secundário, uma vez que, ao completar cinquenta anos, apenas sob a justificativa de “insuficiência moral”, a contragosto, é aposentado compulsoriamente.

Ora, quem não gostaria de ser dispensado de um cargo público secundário, aos 50 anos de idade, desde que preservados seus direitos, seus vencimentos e sua seguridade social? Mas não é isso que se passa com M. Bougran. Incapaz de traçar planos para sua prematura retirada dos quadros burocráticos, incapaz de preencher seu tempo livre com outros afazeres ou diversões, ou simplesmente, incapaz de empreender, ele passa a dedicar suas energias para a criação de uma nova irrealdade, para que o mundo volte a ter sentido: para isso, ele pretende recriar a atmosfera de seu antigo escritório, estabelecer as mesmas tarefas – ainda que fictícias e inúteis – inclusive, com o aluguel de uma sala e a contratação de um subalterno para a realização ilusória das antigas obrigações. “Ele inventa para si os problemas administrativos”.¹ Mas sua fantasia estéril não é suficiente a preencher sua interioridade, levando-o à morte por apoplexia.

Em primeiro lugar, causa curiosidade o próprio nome da personagem. A princípio, um dos possíveis sentidos da palavra “*bougre*” em francês, seria “cara”.

¹No original: “Il s’invente des problèmes administratifs” (FABRE, F. “Esthète ou fonctionnaire: Des Esseintes et M. Bougran”. In: BRUNEL, P.; GUYAUX, A. (ed.) *L’Herne: Huysmans*. Paris: L’Herne, 2019, p. 97).

Mas há um outro sentido ainda mais condizente com o teor da trama que remete à falta de polidez, à falta de educação ou instrução. Assim, Bougran significa algo comum, ordinário ou, ainda, dentro da lógica do funcionamento da máquina estatal, algo de facilmente descartável ou substituível. Mas, também, pode se associar à ideia de alguém grosseiro, ignaro ou simplório.

Reforça o caráter de insuficiência do protagonista, o motivo de seu desligamento: “que os empregados do Estado poderão ser aposentados, antes da idade, por causa de invalidez moral, inestimável para os versados em arte”.² Ou seja, uma visão schilleriana, na medida em que se valoriza o caráter estético como um aprimoramento moral do ser humano, “o móbil mais eficaz de toda a grandeza e excelência do homem, cuja falta nenhuma outra vantagem, por maior que seja, pode substituir”.³

Grande ironia: afinal, do ponto de vista burocrático, nada haveria de mais moralmente aceito do que um funcionário que cumprisse com denodo e paciência todas as etapas de sua função repetitiva e desencantada, sem lampejos de criatividade ou ousadia que o contrapusesse aos interesses imanentes do Estado.

Esse estado extremo de cumprimento maquinal de seus deveres não conduz apenas ao “desencantamento do mundo” weberiano, mas sobretudo a um verdadeiro esvaziamento do ser, cuja interioridade passa a deixar de existir, tão logo é solapada da realidade padronizada e burocrática do serviço público: “pelo que substituir agora essas batalhas jurídicas, esses litígios aparentes, esses acordos alegres, esses ruídos felizes; como se desligar de um trabalho que o consumiu até a medula, o possuiu por inteiro, a fundo?”.⁴ Se não é possível tê-las, é preciso recriá-las, do contrário, a vida perderia completamente seu sentido.

Ora, estamos na Paris do *fin-de-siècle*. Ninguém melhor que Huysmans vivera intensamente aquela época: os ambientes artísticos, boêmios e dissolutos; a

²No original: “que les employés de l’État pourront être mis à la retraite, avant l’âge, pour cause d’invalité morale, inappréciable aux hommes de l’art”. HUYSMANS, J.-K. *La retraite de Monsieur Bougran*. Bibliothèque Numérique Romande. 2015. <https://ebooks-bnr.com/> Acesso em 2 set. 2024, p. 03.

³SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 54.

⁴No original: “par quoi remplacer désormais ces joutes juridiques, ces apparents litiges, ces gais accords, ces heureuses noises; comment se distraire d’un métier qui vous prenait aux moelles, vous possédait, tout entier, à fond?” (Huysmans, op. cit., p. 8).

flânerie, os museus, os salões de arte. Mas Bougran é incapaz de prestar atenção ao seu entorno, melancólico que está com o desligamento de seu trabalho miúdo. Em seu estado de desolamento, ele se embrenha em uma incursão pelo magnífico Louvre, mas não consegue vislumbrar ou se deslumbrar com as grandiosas salas e obras de arte que o museu lhe oferece. Muito pior, não consegue nem sequer compreender a profundidade dos grandes artistas e de suas representações pictóricas. Alheio, ele se interessa pelas sorrateiras conversas dos vigias do museu, pensando nas minúcias de suas funções, em seu tempo de serviço e na sua vindoura aposentadoria.

(...) e ele errara pelos museus –, mas nenhum quadro lhe interessava; ele não conhecia nenhuma tela, nenhum mestre, ambulava lentamente, as mãos atrás das costas, diante dos quadros, ocupando-se dos guardas, cochilando nas banquetas, prevendo a aposentadoria que eles também teriam, na qualidade de empregados do Estado.⁵

Note-se que a mediocridade das funções mais comezinhas não se rende à grandiosidade da obra de arte, num mundo talhado para a produção racional, padronizada e impessoal, típica do ambiente burocrático, como também do próprio ideal capitalista. Excluído de seu ambiente laboral, Bougran é incapaz de romper as cadeias que lhe prendiam à “jaula de aço” da burocracia.

Não, decididamente Bougran não é um esteta. Da estética ele pode ter os desgostos, não os gostos. Os museus o aborrecem porque ele não conhece nenhum pintor e se interessa pela conversação dos guardas, adivinhando sua aposentadoria. Bougran não pode ser outra coisa, senão um *rond-de-cuir*.⁶

⁵No original: “et il échoua dans les musées, – mais aucun tableau ne l’intéressait; il ne connaissait aucune toile, aucun maître, ambulait lentement, les mains derrière le dos, devant les cadres, s’occupant des gardiens, assoupis sur les banquettes, supputant la retraite qu’eux aussi, en leur qualité d’employés de l’État, ils auraient un jour” (Ibidem, p. 13).

⁶*Rond-de-cuir* era o termo utilizado para designar os funcionários e servidores públicos ligados aos serviços burocráticos, em geral. No original: “Non, décidément, Bougran n’est pas esthète. De l’esthète il a peut-être les dégoûts mais non les goûts. Les musées l’ennuient parce qu’il ne connaît aucun peintre et ne s’intéresse qu’aux conversations des gardiens supputant leur retraite. Bougran ne peut être autre chose qu’un rond-de-cuir” (Fabre, op. cit., p. 105).

A linguagem

Aos poucos, Huysmans revela quais são as funções que Bougran exercia em seu *bureau*, quais são os conflitos que o afligiam pelo desligamento precoce de seu trabalho, qual a verdadeira importância de sua posição na engrenagem estatal. Isso porque, havia algo pelo qual seu herói se orgulhava: “Feliz de vasculhar nas ninharias jurídicas, de tentar encaixar sua tese com a ridícula jurisprudência que é manuseada para todos os sentidos”.⁷

Ele detinha um pequeno saber-poder capaz de o distinguir das pessoas comuns. Ele conhecia os códigos, as fórmulas legais que podiam lhe garantir uma posição de supremacia perante a gente miúda. Ele podia manipular o sentido das leis, tornar o justo em injusto, ao seu bel-prazer. Ele possuía o segredo de uma linguagem especial, inacessível, principalmente, aos destinatários do direito.

Mas ele mesmo tinha consciência da ineficácia de seu próprio saber, ou melhor, por sua própria experiência, sabia que não valeria à pena lutar por seus direitos. Ele pensa em recorrer da decisão sobre sua aposentadoria. Mesmo conhecendo os meandros técnicos, logo se dá conta da improbabilidade de êxito, em virtude do tortuoso percurso recursal. “Em um momento de cólera, ele sonha em intentar um recurso perante o Conselho do Estado, então, lúcido, diz a si: eu perderei minha causa e isso me custará caro”.⁸

O apego a tais regras, o apego a tal gramática administrativa, a obsessão pelo manuseio de suas pequenas variações, assaltam sua preocupação, mesmo depois que é compulsoriamente aposentado. Será que as vindouras gerações seriam capazes de preservar tamanha excelência linguística?

Naquele tempo, tudo estava em ordem, as nuances, agora desaparecidas, existiam. Nas cartas administrativas, escrevia-se falando dos peticionários: “Senhor”, para uma pessoa que vinha de uma classe

⁷No original: “Heureux de patauger dans les chinoiseries juridiques, de tenter d’assortir à sa thèse les ridicules jurisprudences qu’on manie dans tous les sens” (Huysmans, op. cit., p. 16).

⁸No original: “Il eut un moment de colère, rêva d’intenter un recours devant le Conseil d’État, puis, dégrisé, se dit: je perdrai ma cause et cela me coûtera cher” (Huysmans, op. cit., p. 4).

honorável, “seu” para um homem de menor tipo, “o nomeado” para os artesãos e os condenados.⁹

Afinal, uma das maiores relevâncias de seu desimportante trabalho repetitivo era não tornar repetitivas as palavras de um ofício, de uma circular, de uma ordenação, de uma sentença. “E aquela engenhosidade para variar o vocabulário, para não repetir as mesmas palavras; alternadamente, designávamos o peticionário: ‘o postulante, ‘o suplicante’, ‘o impetrante’, ‘o requerente’”.¹⁰ Somente assim, é possível demonstrar o verdadeiro “amor pela língua, enquanto lhe conduz à busca do clichê perfeito”.¹¹ A rememoração de tais fórmulas, anteriormente utilizadas pelo herói, inculca-lhe verdadeiro “êxtase administrativo”, nos dizeres de Dostoiévski.

Nesse *métier* quase cifrado, a escala hierárquica deve refletir semanticamente a excelência das autoridades investidas em cada cargo. “O prefeito se tornava, em outra frase, ‘este alto funcionário’; a pessoa cujo nome motivava a carta mudava para ‘este indivíduo’, em ‘o nomeado’, em ‘o supracitado’; falando de si mesma a administração se qualificava ora de ‘central’, ora de ‘superior’”.¹² Mas, quando o sujeito modula seu discurso, tendo em vista o seu destinatário, alternando seu denotativo conforme sua condição social, há relações de poder subliminares que inoculam os próprios enunciados. “Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto

⁹No original: “Dans ce temps-là, tout était à l’avenant, les nuances, maintenant disparues, existaient. Dans les lettres administratives, l’on écrivait en parlant des pétitionnaires: ‘Monsieur’, pour une personne tenant dans la société un rang honorable, ‘le sieur’ pour un homme de moindre marque, ‘le nommé’ pour les artisans et les forçats” (Ibidem, p. 6).

¹⁰No original: “Et quelle ingéniosité pour varier le vocabulaire, pour ne pas répéter les mêmes mots; on désignait tour à tour le pétitionnaire: ‘le postulant’, ‘le suppliant’, ‘l’impétrant’, ‘le requérant’” (Idem, ibidem).

¹¹No original: “un amour de la langue, tout en le conduisant à la recherche du cliché parfait” (Fabre, op. cit., p. 103).

¹²No original: “Le préfet devenait, à un autre membre de phrase, ‘ce haut fonctionnaire’; la personne dont le nom motivait la lettre se changeait en ‘cet individu’, en ‘le prénommé’, en ‘le susnommé’; parlant d’elle-même l’administration se qualifiait tantôt de ‘centrale’ et tantôt de ‘supérieure’” (Huysmans, op. cit., p. 6).

indivíduos é um dos primeiros efeitos do poder (...) O poder passa através do indivíduo que ele constituiu”.¹³

Mas note-se que essa linguagem se coloca não mais a serviço de suas antigas funções, mas acima delas, em uma magnitude que extrapola o âmbito da própria hierarquia pública, guindando-se ela própria, no topo de sua escala. “Por ser a linguagem uma força social entre os homens, exerce também uma força sobre o pensamento dos indivíduos (...) A sensação tantas vezes trazida em palavras, de ‘eu não penso: algo pensa em mim’ – esta sensação de coação, de força, é completamente justa”.¹⁴

De um certo modo, a relação estéril que as palavras condutoras dos discursos burocráticos têm com o real e com o próprio direito que, supostamente, buscam albergar, afastam a possibilidade da identificação de um sujeito responsável por um enunciado. Ele foi tragado, absorvido pelas fórmulas e signos discursivos, justamente pela rasura de seu padrão, de sua vocação ao mimético. Não há um descontínuo, uma ruptura; aparentemente, não há nem sequer a possibilidade de rachar as palavras e buscar extrair um significado de algo que se mostre oculto ou implícito.

Uma linguagem anódina que não se estabelece por sua grandiloquência, não encanta por sua poesia, por sua força discursiva ou persuasiva. Afinal, no mundo burocrático, há a predominância dos comandos, dos atos ilocucionários. As palavras não performam, seus significados são estanques, ainda que redundantes e vazios. “A opacidade da linguagem é uma das formas pelas quais os grupos profissionais ganham e defendem seu *status* social”.¹⁵

¹³FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021, pp. 284-5.

¹⁴No original: “Por ser el lenguaje una fuerza social entre los hombres, ejerce también una fuerza sobre el pensamiento del individuo. (...) La sensación tantas veces traída en palabras, de ‘yo no pienso: algo piensa em mi’ – esta sensación de coacción, de fuerza, es completamente justa” (MAUTHNER, F. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder, 2001, p. 67).

¹⁵REGO, A; PINA E CUNHA, M.; WOOD JR., T. *Kafka e o estranho mundo da burocracia*. São Paulo: Atlas, 2010, p. 71.

Aparência versus essência

Não apenas a linguagem revela a mentalidade do burocrata, mas seus pensamentos rasos demonstram uma visão completamente decorativa do meio administrativo, um apego mais à forma do que ao próprio conteúdo do direito. Com sua aposentadoria, *Bougran* não se sente saudoso por ter feito justiça ou melhorado a vida das pessoas, mas apenas com as formas protocolares quase automatizadas da vida profissional.

Mais ainda, ele possui uma visão hierárquica do mundo, já que se julgava superior aos funcionários de outros setores públicos. “Ele admitia que havia até mesmo uma hierarquia entre seus congêneres, julgava o servidor do ministério superior ao servidor municipal, assim como ele era, a seus olhos, superior ao funcionário de uma prefeitura”.¹⁶ Com a evolução do mundo, estaria esse tipo humano fadado a se fossilizar? Ou, malgrado a realidade digital, a uberização e o informalismo das relações laborais, ainda há um espaço para a hierarquização? De que tipo?

Uma concepção de justiça completamente apartada de sua própria essência, mas apenas ancorada em sua aparência: uma justiça incapaz de servir ao outro, de se reconhecer no outro. Uma concepção de direito que se apega ao seu caráter meramente instrumental e protocolar, sem se preocupar com a transformação social ou simplesmente socorrer o próximo. Um serviço que se basta por aquilo que tem de decorativo e cerimonioso, ainda que sem grandes apelos ao suntuoso. Basta à justiça ser repetitiva, previsível, impessoal e ritualística. Uma justiça presa na exterioridade, incapaz de acessar a própria interioridade, em busca de um conceito superior ou inferior de justiça. “Visto de longe, o ministério lhe aparecia como um lugar de delícias. Ele já não se lembrava das iniquidades sofridas, seu subchefe derrubado por um desconhecido ingressado em seguida a um ministro, o tédio de um trabalho mecânico, forçado”.¹⁷

¹⁶No original: “Il admettait même des hiérarchies parmi ses congénères, jugeait l’employé d’un ministère supérieur à l’employé d’une préfecture, de même que celui-ci était, à ses yeux, d’un rang plus élevé que le commis employé dans une mairie” (Huysmans, op. cit., p. 14).

¹⁷No original: “Vu de loin, le ministère lui apparaissait tel qu’un lieu de délices. Il ne se rappelait plus les iniquités subies, son sous-chefat dérobé par un inconnu entré à la suite d’un ministre, l’ennui d’un travail mécanique, forcé” (Ibidem, p. 13).

Por outro lado, apenas o trabalho é capaz de instrumentalizar sua luta por reconhecimento, “pela transição dos conceitos de honra às categorias da ‘reputação’ ou ‘prestígio social’ ”.¹⁸ As outras esferas – o amor, a família, paradoxalmente, o próprio direito – acabam sendo praticamente nulificadas. Ele não tinha relações afetivas, não frequentava círculos sociais; ele não tinha outros interesses, tragado que estava no vórtice da rede burocrática de seus pares, embevecido pelo fascínio quase sagrado exercido por seus superiores. “Todas as cabeças se inclinavam diante de sua passagem. Os servidores podiam acreditar que a importância deste homem irradiava sobre eles e eles se descobriam, por si mesmos, mais estima”.¹⁹

Quando se fala da influência de Schopenhauer em Huysmans, costuma-se associá-la à questão do tédio.²⁰ Afinal, o último aponta em seu romance *En route* sua paixão por Schopenhauer, em virtude do *spleen*. Mas, aqui, no *La retraite...*, a relação com Schopenhauer, também existente, parece ser outra: é a dicotomia da aparência *versus* essência.

Bougran está preso às aparências: à aparência de seu cargo, à aparência do vocabulário burocrático, estéril, sem profundidade, sem preocupação com as questões fundamentais com as quais deveria se preocupar.

Isso o torna incapaz de enxergar a realidade tal como ela é. Ele é incapaz de dissolver a visão altaneira e superficial que possui do mundo. É incapaz de se tornar mero sujeito de conhecimento quando colocado frente a frente a uma obra de arte. Enfim, sua mente limitada, viciada pelo acervo de seu pequeno mundo burocrático – dos escaninhos e das pequenas honrarias –, o torna incapaz de descerrar a “miragem vazia” do “véu de *māyā*”²¹ que envolve a realidade e se deter à verdadeira essência das coisas.

E, como escravo das aparências, senhor das capciosas fórmulas de gabinete, mas incapaz de decifrar os códigos do mundo ordinário dos seres humanos, ele é

¹⁸HONETH, A. *Luta por reconhecimento*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: 34, 2017, p. 201.

¹⁹ “Toutes les têtes s’inclinaient sur son passage. Les employés pouvaient croire que l’importance de cet homme rejaillissait sur eux et ils se découvraient, pour eux-mêmes, plus d’estime” (Huysmans, op. cit., p. 6).

²⁰cf. ROGER, A. “Schopenhauer, Huysmans et Zola”. In: *L’Herne: Schopenhauer*. Paris: Éditions de L’Herne, 1997, pp. 346-352.

²¹SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015, p. 328.

obrigado a fingir para sobreviver. Ele é obrigado a se esconder na própria aparência do que foi, de um mundo que não mais lhe pertence, para seguir seus dias. Mas isso, o conduzirá à autodestruição. Porque, em última instância, o mundo se torna sem sentido, pendular entre “a dor e o tédio”.²²

A fuga pela heterotopia

Daí surge a necessidade da criação de uma heterotopia, muito mais que uma utopia. Não basta almejar um retorno ao passado biográfico ou a um período histórico superior – tão caro aos decadentistas como Huysmans –, fechar os olhos e lembrar. Não há mais um “sonhar acordado”, diante da impossibilidade de uma utopia concreta.

Para que haja, verdadeiramente, acesso ao seu mundo ideal, há a necessidade de contato com a exterioridade, porque o interior foi estiolado pelo pragmatismo e pelas fórmulas vazias. É preciso a criação de um ambiente que se revista de todas as características palpáveis da realidade perdida.

Mas não só: há necessidade de que este ambiente exista em um lugar determinado da cartografia, ainda que revestido com os atributos afetivos necessários a garantir acesso à fantasia e ao mundo idealizado, agora perdido.

O escritório é sua vida como verdadeira heterotopia. A relação afetiva que ele tinha com o trabalho acabou gerando a necessidade de ele criar um mundo artificial que imitasse o mundo do qual fora alijado. São outros (*heteros*) lugares (*topos*), as heterotopias, lugares que existem na cartografia de determinado país, de determinada cidade, vila, bairro, mas que conservam uma personalidade destacada, em virtude de sua funcionalidade, das relações humanas que são encerradas nos seus limites e na relação afetiva que cada qual estabelece com aquele lugar, “utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa”.²³

Bougran tinha um ideal burocrático, quase como os tipos racionais de Weber, não apenas para a realização de suas tarefas cotidianas, norteadas por regras

²²Ibidem, p. 361.

²³FOUCAULT, M. *As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2021, p. 19.

próprias. Mas ele tinha uma imagem muito definida a respeito do ambiente em que deveria desempenhar tais misteres. Quando acometido por um arroubo de nostalgia, acaba visitando sua antiga repartição, sente-se imensamente incomodado com as mudanças que foram operadas em seu sagrado escritório. “Uma cólera lhe acomete contra este sucessor porque ele havia mudado o aspecto deste cômodo que ele amava, mudado o escritório, colocado as poltronas em um outro canto, colocando as caixas umas nas outras; o tinteiro à esquerda agora e o estojo à direita”.²⁴ Ele não era tão especial assim, não deixou seu legado em seu precioso local de trabalho; tão logo foi desligado, apoderaram-se de seu pequeno espaço, realocando sua mobília e seus utensílios.

Assim, tornava-se necessário recriar o seu mundo tal como ele era antes, sem o qual seria incapaz de sobreviver. Para tanto, em primeiro lugar, agora com o olhar detalhista de um esteta, era necessário reconstruir em cada detalhe, a disposição espacial, seus artefatos, seus ornamentos, ainda que não houvesse um comprometimento próprio com a arte, mas apenas uma simbologia precisa, quase mimética, daquilo que lhe fora roubado.

(...) em seu escritório, ele colocara, em uma ordem metódica, toda a série de seus porta-canetas e de seus lápis; porta-caneta em forma de bastão de cortiça; porta-caneta de cobre encaixado em bastão de jacarandá, cheirando bem quando acalcados; lápis negros, azuis, vermelhos, para as anotações e referências. Então, ele dispôs, como antes, um tinteiro em porcelana com esponjas, à direita de um bloco de notas, e um pote repleto de serragem à sua esquerda; em frente, uma caixa contendo sobre sua capa de veludo verde, adornado com alfinetes, lacres de selo e carretel de barbante rosa.²⁵

²⁴No original: “Une colère le prit contre ce successeur parce qu’il avait changé l’aspect de cette pièce qu’il aimait, déplacé le bureau, poussé les chaises dans un autre coin, mis les cartons dans d’autres cases; l’encrier était à gauche maintenant et le plumier à droite!” (Huysmans, op. cit., p. 14).

²⁵No original: “Sur son bureau, il rangea, dans un ordre méthodique, toute la série de ses porte-plume et de ses crayons, porte-plume en forme de massue, en liège, porte-plume à cuirasses de cuivre emmanchés dans un bâton de palissandre, sentant bon quand on le mâche, crayons noirs, bleus, rouges, pour les annotations et les renvois. Puis il disposa, comme jadis, un encrier

Mas era preciso ir um pouco além, na sala alugada para encarnar seu antigo escritório e realizar as tarefas de outrora, agora fictícias, era necessário que ele tivesse à sua disposição não só os instrumentos típicos de um burocrata – que se assemelham ao do escritor -, mas sobretudo os códigos e compêndios que lhe garantissem a legitimação de sua linguagem tecnocrata, que representavam o único saber-poder especial que ele poderia exercer sobre os cidadãos comuns.

Por todo lado, pastas de papel pardo; em cima dos armários, os livros necessários: o Dicionário Administrativo de Bloch, os códigos das leis vigentes, o Béquet, o Blanche; ele estava, sem ter saído de seu lugar, retornado diante de seu antigo escritório, em sua antiga repartição.²⁶

Mas a heterotopia que poderia funcionar como uma vazão estética de um mundo monotonizado não consegue se libertar de sua carga axiológica, limitando os próprios limites do sonho, do devaneio e do lúdico. Até mesmo a possibilidade de utopia está jungida ao arquétipo da burocracia que, criada para padronizar as regras do mundo concreto, acaba ditando as regras do mundo imaginário. Nesse sentido, o acervo burocrático orienta até mesmo seu “vir-a-ser” existencial.

A ausência de sentido e a percepção da farsa que criou para sua própria sobrevivência acabou levando-o à própria morte por apoplexia. No momento em que ele deixou de se sentir importante, por participar da engrenagem de uma máquina cujo funcionamento nem ele mesmo sabia até onde o levaria, a vida perdeu completamente o sentido. Mas as últimas linhas do requerimento imaginário que redigia deixam claro não apenas a inoperância de suas funções, mas sobretudo a impossibilidade de se alcançar a justiça, em todos os níveis:

en porcelaine, cerclé d'éponges, à la droite de son sous-main, une sébille remplie de sciure de bois à sa gauche; en face, une grimace contenant sous son couvercle de velours vert, hérissé d'épingles, des pains à cacheter et de la ficelle rose” (Ibidem, p. 15).

²⁶No original: “Des dossiers de papier jaunâtre un peu partout; au-dessus des casiers, les livres nécessaires: le Dictionnaire d'administration de Bloch, le Code et les Lois usuelles, le Béquet, le Blanche; il se trouvait, sans avoir bougé de place, revenu devant son ancien bureau, dans son ancienne pièce” (Idem, ibidem).

“Por estes motivos, eu não posso, Senhor Presidente, senão emitir um parecer desfavorável sobre o seguimento do recurso formulado pelo Senhor de tal”.²⁷

Huysmans e Kafka: a questão da burocracia

Kafka e Huysmans foram burocratas exemplares em suas funções, em seus respectivos ofícios, na engrenagem do aparelho no qual estavam inseridos. O primeiro, funcionário de uma companhia estatal de seguros; o segundo, servidor de terceiro escalão do Ministério das Relações Interiores. Kafka apenas foi afastado de seu trabalho em virtude dos problemas de saúde que o conduziram à morte; Huysmans aposentou-se, com certo destaque, depois de longo período de dedicação, tendo tempo de se concentrar apenas na literatura e se converter ao oblato, ao fim de sua vida. Ambos detestavam a atividade burocrática e lançavam mão da escrita como válvula de escape à monotonia de seus ofícios.

Huysmans não consagra grande parte de sua obra à questão da burocracia, o que torna o *La retrâite...* uma produção única, dentro do mosaico de seu acervo criativo. Já para Kafka, a burocracia permeia suas novelas, contos e romances. Enquanto em sua novela, Huysmans escancara o lado alienante, maçante e ridículo da burocracia, em sua obra, Kafka explora mais o seu caráter destrutivo, aterrador e opressivo.

No que se refere aos códigos decifráveis apenas por especialistas, típicos das burocracias modernas, ambos oferecem visões distintas do mesmo problema. Bougran morre porque é alijado do universo destes códigos que lhe conferiam importância e autoestima, ainda que de forma coadjuvante. Kafka mostra o lado do destinatário dos enunciados, daqueles que não conseguem acessar o significado dos dispositivos: em *O processo*, K é condenado justamente por não conhecer esses códigos; em *O castelo*, o segredo e o sigilo das regras são garantidos pelas pessoas que trabalham noturna e sorrateiramente para a elaboração normativa.

Huysmans aprecia as heterotopias: seja a burocrática de Bougran, o sofisticado ambiente habitado por Jean des Esseintes, em *À rebours*, ou a heterotopia místico-religiosa imaginada por Durtal, na trilogia da conversão (*En route*, *La cathedral* e

²⁷No original: “Pour ces motifs, je ne puis, Monsieur le Président, qu’émettre un avis défavorable sur la suite à donner au recours formé par M. un tel” (Ibidem, p. 24).

L'oblat). Assim, a heterotopia consiste em verdadeira alternativa “aos estímulos do mundo exterior e ao mesmo tempo recusa deste mundo, retraído em si. Des Esseintes é um apaixonado de obras de arte e de experiências curiosas. Bougran não é menos apaixonado. Sua paixão é seu *métier* de redator e tudo que a ele se relaciona”.²⁸

Em Kafka, há a predominância de utopias negativas ou distopias que massacram o ser humano atirado em um mundo caótico de regras não escritas, não erigidas, mas aplicáveis desordenadamente por centros obscuros de poder, com o simples propósito de anular ou simplesmente enlouquecer seu destinatário. Mas, ainda, há lugar para as heterotopias, como os circuitos labirínticos dos cartórios, como a catedral ou mesmo o castelo. Há uma precisão espacial em que pessoas são interligadas por diferentes relações de afeto com um lugar delimitado e preciso, diferentemente cingidas pelo modo como a justiça, o direito ou, simplesmente, o destino atinge e opera nessas pessoas.

Enquanto em Kafka há uma inevitabilidade ao contato com a distopia ou com sua utopia negativa que se impõe de forma aterradora e onisciente – quase como um cataclisma –, a heterotopia de Bougran já se afeiçoou à sua própria existência, de forma que não pode mais ser extirpada. E, quando ela é criada, ela atrai seu criador para seu vórtice, aniquilando-o pela (des)esperança, ainda que alegoricamente.

De qualquer forma, tanto na obra de Kafka como em *La retraite...*, há índices de uma literatura menor, valendo-se dos termos de Deleuze e Guattari: “a desterritorialização da língua”, uma vez que idiomas potentes como o alemão e o francês podem ser manuseados para exprimir uma realidade particularizada e minoritária; “a ligação do individual no imediato-político”, na medida em que “cada caso particular seja imediatamente ligado à política”; “o agenciamento coletivo da enunciação”, consubstanciado no desejo de “forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra realidade”.²⁹

²⁸No original: “aux stimulations du monde extérieur et en même temps refus de ce monde, repli sur soi. Des Esseintes est un passionné d'oeuvres d'art et d'expériences curieuses. Bougran n'est pas moins passionné d'oeuvres d'art et d'expériences curieuses. Sa passion, c'est sont métier de rédacteur et tout ce qui s'y relie” (Fabre, op. cit., p. 99).

²⁹DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2023, pp. 37-39.

Ora, o primeiro índice se cumpre pela utilização de uma linguagem própria, descolada da usual, ainda que se valendo de uma “transmissão burocrática” para exprimir determinada realidade social; o segundo, porque ambos os escritores, a partir de situações particularizadas, valem-se de sua escrita contra uma realidade política totalizante; por fim, seja a partir das heterotopias ou das utopias negativas, há a possibilidade de mobilizar uma reflexão inusitada acerca do real.

Conclusão

O que ainda nos pode dizer a burocracia de Monsieur Bougran? Que tipo de estetização de burocracia seria possível hoje, na era do *home office* e das salas de encontros digitais? As relações de saber-poder especializaram-se ainda mais em códigos indecifráveis, inacessíveis aos que estão de fora, ainda que exista uma padronização, completamente diferente daquela da transição do século XIX para o XX, que é a globalização.

As leis também se alteram e se multiplicam: o que ontem é lícito, hoje, é ilícito e vice-versa; sem respeito aos direitos adquiridos e a situações consolidadas. A justiça conserva o matiz surpreendente da alegoria huysmaniana, mas mantém algo de aterrador kafkiano. Mas, convenhamos, diante do quadro de reformas previdenciárias do Brasil e da própria França, não seria nada mal aposentar-se aos 50 anos de idade?

No que toca ao fundo das questões suscitadas pela novela, em primeiro lugar, estão o relevo e o destaque que determinada posição ainda pode conferir àquele que nela está investido. No caso de Bougran, a detenção de um pseudo-saber, traduzido em fórmulas linguísticas, conferiam-lhe uma honorabilidade que lhe garantia uma posição de primazia social. Assim, sua própria inutilidade social não é apenas escancarada após sua aposentadoria, mas acaba ressonando na própria inutilidade funcional meramente decorativa de seu cargo público, suficiente para preencher de sentido uma pequena vida mesquinha.

Dentro do universo burocrático há a hiperdimensão do eu, na medida em que as habilidades funcionais são superestimadas. Ainda que ele fosse um funcionário subalterno, ainda que ele pudesse ser facilmente descartado por um superior, mesmo assim estava preso ao apego de sua posição, de sua superioridade perante os funcionários de outros departamentos e outros ministérios. Se é assim, como

seria a sua relação com seus subalternos? De imposição, autoritarismo? E com relação aos superiores? Pusilanimidade? Subserviência? Algo que não é revelado, mas possível de ser inferido pelo próprio comportamento de Bougran, por suas reflexões e por suas relações interpessoais.

Curioso que, o próprio escritor, sempre acostumado a se valer de duplos, para ficcionar aquilo que vivia no real, também foi um funcionário público.

À imagem de seu autor, a personagem de Huysmans é constituída, ao menos virtualmente, de três homens distintos que se confundem: o pequeno funcionário, o escritor e o esteta – três homens que formam uma espécie de hierarquia.³⁰

Como os colegas de Huysmans o enxergavam? Apenas aquele funcionário correto, sem maiores anseios em sua vida? Embora desfrutasse de certa notoriedade por seus escritos, com qual seriedade era considerado por seus “superiores”?

De um certo modo, essa percepção da autoridade decorrente de relações hierárquicas é alegorizada em *A metamorfose*, quando Gregor, já transformado em barata, observa seu pai com o casaco de oficial puído e carcomido pelo tempo e pelo desleixo típico das divisões decadentes. Ainda que seja patente a degradação da posição da autoridade, nos limites mesmo do ridículo, ela ainda é capaz de aterrorizar, de ofender; em última instância, de suprimir o outro. Bougran, com certeza, é tão decadente como o pai de Samsa: beija a mão de seus superiores e pisa em quem está embaixo da escala hierárquica. Mas esse pequeno poder é o suficiente para que ele não queira abrir mão de seu exercício, ainda que isso lhe custe a própria vida. Aqui, valho-me dos comentários de Deleuze e Guattari sobre o foguista de Kafka: “O mecânico é uma parte da máquina, não somente enquanto mecânico, mas no momento em que ele cessa de sê-lo”.³¹

O grande paradoxo: a burocracia que é algo criado para, em tese, racionalizar e padronizar comportamentos, deitando-os na realidade, serve como móvel inspirador para a criação de uma heterotopia; em última instância, em uma realidade

³⁰No original: “À la image de son auteur, le personnage de Huysmans est constitué, virtuellement au moins, de trois hommes distincts et confondus: le petit fonctionnaire, l'écrivain et l'esthète – trois hommes qui forment une espèce de hiérarchie” (Fabre, op. cit., p. 101).

³¹Deleuze; Guattari, op. cit., pp. 147-148.

imaginária. No caso de Huymans, tão atento aos ornamentos, é preciso recriar com minúcias, todo um universo burocrático próprio, com seus tomos, seus artefatos, sua desorganização meticulosa, com tarefas inúteis, tão inúteis quanto aquelas de sua função real. A estética como salvaguarda daquilo que a realidade tirou de mais essencial a um ser desesperado, de quem foi retirado tudo o que detinha em sua pobre vida. Nesse sentido, Bougran “não é um esteta, mas o texto sugere que ele merecia sê-lo, que ele teria sido se tivesse a chance de nascer em um meio diferente”.³² Do contrário, seria incapaz de criar sua própria heterotopia.

Kafka vale-se dessa mesma propensão que cerca de irrealidade o real, que cria uma distorção a partir da concretude que viria para auxiliar a regularidade dos comportamentos e das relações, só que de modo diverso: pelo viés da utopia negativa ou até mesmo da distopia.

Todos sucumbem ao mundo burocrático. Kafka, de um certo modo, conforma-se com o veredicto: seja pela execução de K, seja pela implacável máquina-morte da colônia penal, seja pela deformação da metamorfose. Bougran procura uma válvula de escape – a heterotopia – que apenas adia o seu fim trágico, mas que permite uma sobrevida de esperança, ainda que irreal.

Não é uma realidade labiríntica imposta pela lógica da racionalidade e do “desencantamento” do mundo, mas a possibilidade de criação de “lugares que se opõem a todos os outros, destinados de um certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como *contraespaços*”.³³ O escritório de Bougran se opõe ao escritório do Ministério da Justiça, porque ele é disfuncional, mas de um certo modo, ao mimetizá-lo, acaba por reavivá-lo, sacralizá-lo e purificá-lo.

Visões estéticas distintas de fenômenos tão concretos e reais, como a lei, o direito e a burocracia. Afinal, se as personagens de Kafka aceitam seu destino, se elas não questionam a injustiça que lhes é impingida, por trás da heterotopia de Huysmans está subtendido um questionamento, uma pequena centelha de resistência ao sistema vigente. Porque a distopia, tão presente em Kafka, representa

³²No original: “Il n’est pas esthète mais le texte suggère qu’il méritait de l’être, qu’il l’aurait été s’il avait eu la chance de naître dans un milieu différent” (Fabre, op. cit., p. 103).

³³Foucault, *As heterotopias*, op. cit., p. 19.

o desespero e a aniquilação; a heterotopia, a esperança, uma nova possibilidade. Distintos agenciamentos propostos numa elevada literatura menor.³⁴

Vale finalizar com uma reflexão: o quanto a novela tem a nos dizer sobre nossa realidade atual? Uma aparência de justiça apegada mais à forma do que ao conteúdo. Um linguajar de especialistas que manipula a verdade, sem preocupação com a inteligibilidade, algo de kafkiano. Um arsenal de regras que forja a realidade, de acordo com seu próprio agenciamento: tudo é político. Tudo faz parte de uma engrenagem, onde as pessoas, os direitos, em última instância, suas próprias vidas são descartáveis. Tudo pode se transformar em nada, a realidade em quimera. Os códigos são produzidos nos desvãos dos castelos e os escritórios se tornam meras heterotopias de faz-de-contas. Não importa o que seja feito ou produzido, mecanicamente, pelas vidas médias. No final das contas, todos são ou se tornam “*bougres*”.

A justiça tem a voz neutra, opaca e enfadonha. Mas é ela que sela os destinos miúdos que não têm a quem, onde recorrer. O que fazer? Encarar com naturalidade o cinismo dos enunciados implacáveis, irrecorríveis e imutáveis? Ou se submeter? Ou se resignar? Ou forjar uma nova realidade? No limite, os gênios de Kafka e Huysmans ensinam que o paroxismo apenas pode ser arrefecido pela sua própria estetização.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2023.
- FABRE, Frantz. “Esthète ou fonctionnaire: Des Esseintes et M. Bougran”. In: BRUNEL, Pierre; GUYAUX, André (ed.). *L’Herne: Huysmans*. Paris: L’Herne, 2019, pp. 97-108.
- FOUCAULT, Michel. *As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2021.
- _____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

³⁴Curiosamente, assim como boa parte da obra de Kafka, a novela *La retraite de Monsieur Bougran* foi salva da fogueira, pelo responsável pela curadoria da obra de Huysmans, contrariando o desejo do autor.

- HONETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: 34, 2017.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *La retraite de Monsieur Bougran*. Bibliothèque Numérique Romande. 2015. <https://ebooks-bnr.com/> Acesso em 2 set. 2024.
- MAUTHNER, Fritz. *Contribuciones a una critica del lenguaje*. Tradução de José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001.
- REGO, Armínio; PINA e CUNHA, Miguel; WOOD JR., Thomas. *Kafka e o estranho mundo da burocracia*. São Paulo: Atlas, 2010.
- ROGER, Alain. “Schopenhauer, Huysmans et Zola”. In: *L’Herne: Schopenhauer*. Paris: Éditions de L’Herne, 1997, pp. 346-352.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015.

RESUMO: O presente ensaio analisa a pequena novela *La retraite de Monsieur Bougran*, como a única manifestação artística cujo objeto refere-se explicitamente ao tema da vida burocrática, na obra do escritor J.-K. Huysmans. Nessa obra, pretendemos analisar as visões estéticas da burocracia, principalmente no que se refere à questão da linguagem, da influência de Schopenhauer em relação à aparência versus essência, mas, sobretudo, ao conteúdo estético que pode ser extraído de sua análise. Para isso, é necessário mobilizar conceitos como o da própria educação estética do homem e, principalmente, de heterotopia. Com isso, será possível cotizar o conteúdo estético de *La retraite...* com o espectro burocrático inserido na obra de Kafka, naquilo que se pode considerar como uma literatura menor, conforme proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

PALAVRAS-CHAVE: Burocracia; Linguagem; Estética; Heterotopia; Literatura.

ABSTRACT: This essay analyzes the short novel *La retraite de Monsieur Bougran* as the only artistic manifestation whose object explicitly refers to the theme of bureaucratic life, in the work of the writer J.-K. Huysmans. In this work, we intend to analyze the aesthetic views of bureaucracy, mainly regarding the issue of language, Schopenhauer influence regarding appearance versus essence, but mainly the aesthetic content that can be extracted from his analysis. To do so, it is necessary to mobilize concepts such as the aesthetic education of man and, mainly, heterotopia. So, it will be possible to understand the aesthetic content of *La retraite...* with the bureaucratic spectrum inserted in Kafka's work, in what can be considered as a minor literature, as proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

KEYWORDS: Bureaucracy; Language; Aesthetics; Heterotopia; Literature.

Édouard Manet e o abismo entre artista e Salão

MARINA FRANCONETI
MESTRE EM FILOSOFIA PELA FFLCH-USP

A ousadia de um olhar frontal e o desvelamento do espectador. Este é o desafio proposto por Édouard Manet em muitas de suas obras.

Uma variedade de autores estudaram Manet, com destaque para Michael Fried, T. J. Clark, e até mesmo Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Georges Bataille. Sobre esses últimos, obtivemos uma conferência de Foucault, *A pintura de Manet*, como um destaque ao formalismo. Já Bourdieu deu um curso de dois anos sobre Manet, transformado em livro por seus alunos, com mais de 800 páginas, de um estudo detido do “efeito Manet” diante do engessamento acadêmico, ou seja, um interesse aqui também educacional. E Bataille, por fim, redigiu a biografia de Manet com o intento de também se mover entre os questionamentos sobre a provocação que o artista causava.

Houve quem nomeasse Manet como “pintor-filósofo”, o que não deixa de demarcar que havia em seus trabalhos algo que se ressaltava como questão filosófica, o que seria o grande painel de costumes do século XIX que ele levava à tela, mas principalmente o exercício ativo da percepção. Não apenas nas escolhas da fatura da obra, mas ainda enquanto tema da própria pintura, como se o quadro ganhasse uma consciência de que é quadro, é pintura. Esse é o grande segredo da pintura de Manet, ela se anuncia, enfim, como pintura. Suas personagens olham e revelam a existência incômoda do espectador para ele mesmo, bem como faz do

olhar de suas personagens femininas um grande enigma filosófico sobre o vazio na modernidade, a dificuldade de acessar o outro, de invadir a pintura e dar-lhe uma explicação.

O ponto-chave que se destaca na visão fornecida pelos críticos de época é que eles percebem a técnica junto aos modos de representação do feminino, usando ambos para delimitar a qualidade do trabalho do pintor. A condenação de Manet resvala na condição do feminino representado quando esse não corresponde às expectativas estéticas do nu ou do olhar *voyeur* masculino.

Mas qual era o espaço onde Manet expôs sua obra? Para isso, é preciso considerar que o Salão era sinônimo de construir uma reputação enquanto artista oficial. Na fundação do Salão em 1648 por Colbert, o Salão possuía já em sua origem um compromisso de união da arte às intenções do Estado e do soberano. Por muitos séculos, isso seria mantido: desde a hierarquia dos alunos que adentrariam no ateliê para buscar, um dia, se tornar *pensionnaires* do rei até os prêmios e competições em torno de nomes de artistas, o trabalho voltado à pintura atravessa cada vez mais normas para que seja executado. A cópia dos antigos era um ato de exaltação dos nomes superiores aos quais todas as gerações, nos ateliês, deveriam se voltar; o desenho e a cor entram em debates calorosos sobre qual seria o elemento superior da pintura e o estudo do modelo vivo preserva o estudo anatômico como uma relação com a primazia do desenho.

Em termos gerais, as obras *Olympia* (1863) e *O almoço na relva* (1863), foram as duas obras protagonistas da má recepção no Salão, e que foram selecionadas para indicar alguns elementos-chave que compõem a proposta geral do trabalho de Manet. A cena de *Olympia* é construída em um triângulo sustentado pela cortesã, a criada negra e o gato preto ao canto, os quais compõem em conjunto o impacto de duas figuras femininas distantes da representação simbólica clássica, e ainda o gato como elemento com conotação sexual e fantástica. *Olympia* tem a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano como referência, mas a inverte a fim de transformar toda a cena e a personagem em presenças modernas da vida burguesa. O mesmo ocorre com *O almoço na relva*, em que o grupo foi decupado de um grupo representado por Marcantonio Raimondi, mas ganhando trajes burgueses. Essa transferência para os tempos contemporâneos de Manet tornava as obras distantes dos temas tradicionais, com uma incógnita em torno da narrativa e da intenção do artista.

Em ambas temos a mesma modelo, Victorine Meurent, olhando diretamente para o espectador, o que seria a característica que destaca Manet como parte do movimento antiteatral nas artes; um nu desvinculado do nu mitológico, tanto que a prostituta não convence mais como a figura venusiana; um cenário tipicamente moderno; uma predisposição à cor, mais do que ao desenho; e ainda o aspecto frontal e chapado de seu quadro, o que é essencial para notar a investida de Manet com um “quadro-objeto”.

O movimento antiteatral, a legibilidade da obra e a tradição dos temas mitológicos estão muito vinculados entre si. A tradição teatral com caráter pedagógico se consolida com a obra de Jacques-Louis David em 1780, com *O julgamento dos Horácios* (1784) e *A Morte de Marat* (1793). Ele foi o artista que fez do neoclassicismo parte do projeto francês pictórico de criar uma reconstrução do cenário da pintura, a partir da noção de ordem oriunda da racionalidade do desenho e da valorização dos antigos. A pintura histórica potencializa esse objetivo, com a intenção pedagógica de instituir a virtude.

Como recurso para neutralizar o espectador, os personagens são dispostos na cena e na ação de forma que não olhem diretamente para o espectador ou demonstrem ter consciência de que são observados: eles estão absorvidos em suas emoções e atividades. No caso do Manet, como percebemos, ocorre o contrário: suas personagens olham diretamente para o espectador e não existe uma cena com narrativa clara, ou uma referência literária, mitológica que permita ler a obra de forma evidente. Não é à toa que os críticos buscavam isso e encontravam o incômodo de não saber bem em qual categoria situar Manet. Mesmo que ele faça uma referência a uma obra do passado, como a do Ticiano, ela ganha uma história nova, que é aberta para inúmeras interpretações.

Sobre o quadro-objeto, Manet também investe por meio da materialidade da pintura. O valor do trabalho artístico, no século XIX, frequentemente se estabelece pela noção de obra finalizada: o artista perseguirá o acabamento total da obra, e mesmo a relação com o tempo de duração desse trabalho será distinta, onde a pincelada fina, quase invisível entre as inúmeras camadas, exige um período maior do artista em sua produção. Manet, como os impressionistas, apoia-se em uma pincelada veloz, demarcada, evocando ainda a encenação do ateliê na própria pose e composição entre modelo, pintor e espectador. Tal configuração já se mostra como rompimento.

Essa característica é pontuada como aquilo que faz Manet ser o primeiro pintor moderno, pelo filósofo Michel Foucault. Em suas considerações na conferência apresentada na Tunísia em 1968, o filósofo especifica que a construção de Manet é a invenção de um “quadro-objeto”, oposto ao ilusionismo presente desde o *quattrocento*, baseado em mascarar a inscrição da pintura em um quadro ou em outros materiais, “fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões”¹ e que ela residiria em uma parede. Em acréscimo, lidar com a linha da moldura, do limite da tela, levou às tentativas de neutralizar a materialidade desse espaço, trabalhando com “linhas oblíquas ou as espirais” em um contraponto ao formato retangular ou quadrado da tela.

Ao assumir a platitude da tela e o seu caráter de objeto, Manet promove uma supressão da profundidade e incita a querer perpassar a tela como se houvesse uma frente e um verso, evidenciando que é matéria:

Era preciso negar que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, do qual ele podia, em consequência disso, perceber um canto ou eventualmente as duas faces.²

No próprio cenário dos quadros, Manet também evidencia a materialidade ao expor uma sobreposição geométrica entre retângulos e cortes que lembram a linha brutal da moldura, da tela, linha essa que revela o limite entre o objeto e a parede. Como se houvesse vestígios do formato de um quadro dentro do próprio quadro. Foucault explicita isso também quando comenta sobre *O baile de máscaras na ópera* (1873) e *A execução de Maximiliano* (1868), ambas com o muro ao fundo ou ainda a parede sustentada pelas colunas, um “fechamento violento do espaço marcado”,³ em que a forma humana vira também mais um muro sobreposto, algo que Foucault determina como “fenômeno de relevo”.⁴

¹FOUCAULT, M. “A pintura de Manet”. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: *Visualidades*, Goiânia, vol. 9, n. 1, pp. 259-285, jan.-jun. 2011, p. 261.

²Idem, *Ibidem*.

³*Ibidem*, p. 265.

⁴*Ibidem*, p. 264.

Esse é o efeito de platitude do quadro de Manet, com as figuras tão planas que pouco se tem do modelado, parecendo que elas são decupadas no plano. Pouco conseguimos acessar de profundidade do cenário, pois temos o muro humano e o muro atrás dos soldados, dos homens de cartola e das concubinas. Esse efeito brutal é também, a meu ver, um modo de repelir o espectador, do mesmo modo que a estranheza dessa platitude, da redução da forma, convida a querer tentar ver mais do que a mancha e o limite do muro mostram.

Por fim, o grande ato artístico de Manet é que ele entrelaça o passado ao gesto moderno. Será o que Merleau-Ponty identificará em “A linguagem indireta” como uma outra forma de criar relações com as obras do passado:

Uma outra história se escreve, a qual distingue o que o acontecimento confundia, mas também reaproxima o que ele [o artista] separava, desenhando a curva dos estilos, suas mutações, suas metamorfoses surpreendentes, mas também, e ao mesmo tempo, sua fraternidade numa única pintura.⁵

O grupo que aparece em *O almoço na relva* ecoa as referências a Ticiano e a Marcantonio Raimondi, a dita inspiração dos mestres; são venerados por Manet, mas numa veneração que propõe uma fala, pois cada artista “reanima certas obras do passado e lhes arranca um eco que elas nunca haviam produzido”.⁶ Opondo-se à cristalização das normas presentes na hierarquia do Salão, esse artista assegura o direito à criação pertencente à ordem de seu ateliê, ao mesmo tempo em que manifesta seu estilo:

Quando ele ata num único gesto a tradição que retoma e a tradição que funda, é a historicidade que, sem que ele abandone seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, liga-o de repente a tudo que alguma vez foi pintado no mundo.⁷

⁵MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 130.

⁶Ibidem, p. 121.

⁷Ibidem, p. 132.

Por esse motivo, percebemos ressoar o fundo reduzido de Vélasquez, os tons de Goya na cortesã Olympia vista como feiticeira de um sabá, o colorismo de Delacroix, as referências dos antigos. Seguindo o pensamento de Merleau-Ponty, o artista não precisa tão somente replicar o antigo para que seja considerado enquanto tal. E, mesmo quando o faz, não é por exato o mesmo artista, a mesma fala, tampouco o traço é o mesmo. O que os unifica é o fato de serem pintores, “ligados a uma mesma e única rede do ser”, e a configuração que um pintor vai dar é uma abertura, de qualquer modo, nessa rede, “ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo”.⁸

Pois é a tomada de um “reservatório de ideias, de formas acumuladas pela tradição, um reservatório de temas”⁹ que Manet cria outra coisa, aquilo que será seu estilo, distanciando-se da ideia de ser copista. Isso quer dizer que o antigo, em Manet, será uma retomada por uma metamorfose. O desafio pela frontalidade da obra, pela planaridade e o movimento contrário ao teatral são questões perseguidas pelo artista, mas que possuem a densidade daquilo que se instaurou no ato pictorial, no gesto de criação, no desdobramento que Manet faz a partir das referências no espaço do ateliê. Essa transposição de obstáculo, pelo mover da mão que avança e acrescenta uma mancha não planejada, será um “rompimento com os antigos” no sentido de transpor pela percepção aquilo que os meios estéticos acadêmicos não dão conta:

Essa historicidade secreta que avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas que o que ele quer está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil.¹⁰

Em um caminho semelhante, Pierre Bourdieu assinala os limites de uma análise formalista da obra e do trabalho do artista, pois essa não consideraria “as

⁸Ibidem, p. 45.

⁹BOURDIEU, P. *Manet – une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000). Edição por Pascale Casanova. Paris: Éditions Raisons d’agir/Éditions du Seuil, 2013, p. 493, tradução nossa.

¹⁰Merleau-Ponty, op. cit., 2012, pp. 45-46.

condições sociais de possibilidade” existentes no ato de pintar em ateliê e seu vínculo histórico e social. Manet se instala nessa tensão, onde a escolha por enfatizar o caráter inacabado do desenho, é uma posição advinda dessa experiência em ateliê, na qual as normas acadêmicas se apresentam insuficientes para as possibilidades de serem exprimidas além das regras. Não se trata de uma posição totalmente premeditada e intencional, mas de expressão de um artista situado em um campo acadêmico, com suas diversas implicações sociais.

Ademais, se podemos identificar essa proximidade entre o argumento de Merleau-Ponty e Bourdieu sobre tal “historicidade secreta” do ateliê, ambos se aproximam também quando Bourdieu igualmente retoma o valor daquilo que ele define como um saber prático, o *savoir-faire*, que não é um indicativo de ignorância do artista face à técnica, mas o da influência prática como fundamental para a existência da obra. O *savoir-faire* como “um domínio prático de um saber, que não implica necessariamente no conhecimento reflexivo de si mesmo, que não implica necessariamente em uma visão intencionalista”.¹¹

É preciso destacar que não será apenas o artista moderno que experimentará a relação com o ateliê e a materialidade da obra: o dilema entre pintor e obra, a incapacidade de prever todos os gestos do pincel, a platitude da tela, é parte do próprio ato pictórico. O que ocorre, porém, é que tradicionalmente a negação da materialidade da pintura, sua associação à escultura, a teatralidade como neutralização do espectador, serão questões acadêmicas entre as quais o artista traça uma relação em seu ateliê. Ainda assim, mesmo com as determinações técnicas e teóricas, há uma zona indeterminada, onde a obra se desdobra e é composta pelo artista que vive e se move nessa situação.

Portanto, com a finalidade de criar a partir de outras técnicas, lidar com os limites encontrados na representação pelo teatral, impor a materialidade da pintura e dar existência ao esboço, Manet se move enquanto pintor em outras relações com a tela e a pintura, em um território inexplorado para as normas do Salão.

Manet coloca o ateliê no centro do Salão, o que ele executa é ainda mais desafiador, pois ao fazer isso, revelando o caráter de objeto da tela e da pintura, ele se posiciona de forma radical se comparado com a imensa quantidade de quadros

¹¹Bourdieu, op. cit., 2003, p. 52.

expostos junto aos dele. O escárnio face à obra mostra que o público se deu conta da distinção técnica do pintor. Não residia mais o mesmo acabamento que encontravam na dita arte oficial. Opor-se a isso por uma postura moderna, apresentando outro modo de fazer pintura, foi entendido como o mesmo que confrontar tudo o que se ensinava na prática do ateliê, o qual era regido por hierarquias político-sociais desiguais, onde poucos podiam ascender e obter reconhecimento e uma carreira como artista. Mas significou, sobretudo, uma abertura à liberdade criativa do artística face ao academicismo.

Referências

- BATAILLE, Georges. *Manet*. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *Manet – une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000). Edição por Pascale Casanova. Paris: Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.
- CLARK, Timothy James. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. “A pintura de Manet”. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: *Visualidades*, Goiânia, vol. 9, n. 1, pp. 259-285, jan.-jun. 2011.
- FRIED, Michael. *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860*. Esthétique et origines de la peinture moderne, III. Tradução de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reflexões em torno da crítica direcionada ao trabalho do pintor impressionista Édouard Manet e os conflitos na instituição do Salão. No decorrer do texto fazemos um percurso pelas principais características das obras do pintor, que foram interpretadas como um desvio às normas da Belas Artes, compondo o todo do trabalho de Manet, como o aspecto do “quadro-objeto”, a antiteatralidade e a materialidade da pintura destacada em sua fatura. Para isso, tomamos como referência teórica os comentários de Michael Fried, Michel Foucault, Georges Bataille, Pierre Bourdieu e Maurice Merleau-Ponty.

PALAVRAS-CHAVE: Esteticismo; Édouard Manet; Pintura francesa; Crítica de Arte.

ABSTRACT: This article presents some reflections on the criticism directed at the work of the impressionist painter Édouard Manet and the conflicts in the institution of the Salon. Throughout the text we will take a look at the main characteristics of the painter’s works that were interpreted as a deviation from the norms of the Fine Arts, part of Manet’s work, such as the aspect of the “object-frame”, the anti-theatricality and the materiality of the painting highlighted in his work. To do this, we took as theoretical reference the comments of Michael Fried, Michel Foucault, Georges Bataille, Pierre Bourdieu and Maurice Merleau-Ponty.

KEYWORDS: Aesthetics; Édouard Manet; French Painting; Art Criticism.

Teoria material da forma: sobre um novo conceito formal de Theodor W. Adorno em sua “fisionomia musical” de Gustav Mahler

PEDRO GLOOR VELLASCO
DOUTORANDO NO INSTITUTO DE MUSICOLOGIA
E ESTUDOS DE MÍDIA DA HUMBOLDT UNIVERSITÄT, BERLIM

Introdução

A “Mahler-Renaissance”. Esse é o nome pelo qual, na musicologia alemã, o período de redescoberta da obra do compositor boêmio durante os anos 60 e 70 do século XX ficou conhecido. Quando enfim a famosa frase de Mahler “o meu Tempo ainda virá” se tornaria premonitória. Foi um desses eventos raros, dentro da cultura da música de concerto europeia, nos quais todas as suas áreas de divisão interna são acometidas, ao mesmo tempo, pelo mesmo fenômeno. Tanto para o público de concerto, quanto para a cena da música contemporânea, quanto nos círculos acadêmicos, a música e a figura do compositor se tornaram, nesse período, um tema incontornável. Nos dias de hoje, à distância de mais de 60 anos do começo desses acontecimentos, nos parece difícil de imaginar o nome de Gustav Mahler como uma excitante novidade. Mas essa sensação é, ela mesma, a prova incontestante do tamanho da transformação gerada nesses círculos culturais, que colocou de forma definitiva e persistente o compositor boêmio no topo do

cânone tradicional da história da música de concerto. Nos dias de hoje as obras de Mahler só não são mais tocadas e gravadas do que as de Beethoven. E a literatura musicológica dedicada a ele já se tornou tão espessa que não deve nada a qualquer outro grande nome do panteão clássico.

Para a área do interesse central desse artigo, a saber, para a teoria da forma musical, é principalmente relevante o papel na recepção teórica e composicional da música do compositor nos círculos influentes da música moderna no pós-guerra. Nesse sentido, nada foi mais decisivo do que a publicação em 1960 do livro de Theodor W. Adorno, *Mahler. eine musikalische Physiognomik* (Mahler. Uma fisionomia musical).¹ Para o musicólogo Hermann Danuser, em termos de impacto causado na história da música do pós-guerra, este livro sobre Mahler só seria comparado com o outro célebre livro do filósofo: *Philosophie der Neuen Musik* (Filosofia da Nova Música) (1949).² Enquanto este último teria sido fundamental para a construção da base teórica e filosófica da vanguarda musical nas décadas de cinquenta e sessenta, lhe dando a legitimação conceitual necessária para seu vertiginoso impulso inovador, o estudo de Adorno sobre Mahler teria fornecido um incentivo essencial para a abertura da música contemporânea para reflexões histórico-sociais em, e através da música, para além da discussão sobre formas específicas de organização do material sonoro em si, abrindo assim o caminho para a perspectiva pós-moderna nas décadas de 60, 70 e 80.³

A diferença fundamental entres esses dois trabalhos do pensador frankfurtiano é, acima de tudo, uma questão de método filosófico, e, como consequência, do método analítico-musical sobre o qual Adorno desenvolve seus pensamentos. Falar de método em Adorno é sempre arriscado, pois a própria premissa de sua filosofia é, em grande parte, antissistêmica. Seria então mais apropriado falar de ênfase metodológica. Ou seja, qual método no corpo da análise como um todo

¹ADORNO, T. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960]. In: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Vol. 13: *die musikalische Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, pp. 149-319.

²ADORNO, T. *Philosophie der neuen Musik* [1949]. In: *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften*. Vol. 12: *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

³DANUSER, H. "Adorno. Eine Musikphilosophische Physiognomik". In: *Hermann Danuser Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Vol. 2: *Ästhetik*. Schliengen: Edition Argus, 2014, pp. 332-333.

ganha proeminência. Em *Philosophie der Neuen Musik*, sua defesa incisiva da estética de Schönberg frente à de Igor Stravinsky se dá principalmente através da análise da estrutura *dialética* do tratamento e desenvolvimento do “material musical” nas obras destes compositores. O conceito adorniano de “material musical”, interpretado como sedimento composicional pré-configurado de toda matéria intrinsecamente musical – ou seja, das relações entre alturas, ritmos, harmonias, timbres e formas que foram ao longo da história da música se consolidando e se transformando através das práticas composicionais – é fundamental aqui. Pois é exatamente através da análise dialética do desenvolvimento e construção do “material musical” que Adorno desenvolve a comparação Stravinski-Schönberg para chegar nas implicações político-sociais e filosóficas do processo composicional.

A música de Mahler, para Adorno, se mostra, no entanto, resistente a uma análise centrada “apenas” no tratamento dialético do material musical, pois a sua maior qualidade progressiva está justamente nas quebras, fraturas, rompimentos e deslocamentos do desenvolvimento motivico-temático. No fundo seria um sintoma do esgotamento da linguagem autônoma musical na virada do alto romantismo para o modernismo, que não seria mais capaz de se justificar por si mesma. A quebra dessa linguagem autossuficiente (*Gebrochenheit* é o conceito alemão aqui) seria a única maneira de garantir sua tardia legitimidade. Por isso o filósofo compara a forma musical mahleriana com a forma literária do romance. Uma música que é capaz de contar sua própria “história”, abrindo assim um plano meta-musical que seria capaz de expor a ilusão estética ao tentar ainda insistir, em plena virada do século XIX para o XX, no desenvolvimento da grande forma musical apoiada nos pilares da linguagem clássico-romântica, a saber: o tonalismo e a forma sonata.

Para o filósofo, Mahler esgota de forma irreversível a linguagem desse período, e, principalmente, na sua nona sinfonia (que seria a última do compositor terminada ainda em vida), com seu desmantelamento melancólico, lento, mas constante, do aparato orquestral, o compositor boêmio teria composto uma verdadeira coda de toda essa gloriosa era. Possibilitando assim o nascimento de uma nova linguagem musical que a Segunda Escola de Viena começaria a propor, imediatamente depois da morte de Gustav Mahler.

Mas como vai Adorno analisar esse esgotamento da linguagem musical em Mahler? Quais as ferramentas analíticas que seriam capazes de analisar uma linguagem que destrói a si mesma? É nesse ponto que Adorno vai recorrer, pela primeira vez explicitamente, ou seja, como método de análise central, à fisionomia.

Seguimos então com um curto resumo do que se pode entender sob o conceito de fisionomia, no sentido que Adorno, sob a influência principal de Walter Benjamin, aqui emprega.

Fisionomia

A fisionomia possui na verdade uma longa tradição. A primeira vez que a fisionomia foi apresentada como método nas ciências humanas alemãs foi no ensaio de Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik*, no ano de 1772. O pastor, filósofo e escritor suíço, uma importante figura do iluminismo em língua alemã, propunha pensar a fisionomia como uma método de compressão do homem, da natureza e da própria divindade através de uma sistemática das expressões e suas manifestações no plano físico. Nessa sua primeira aparição era uma ideia de leitura do mundo da forma mais abrangente possível, inclusive também para a compreensão de obras de arte. O impacto no mundo intelectual alemão foi instantâneo e bem abrangente. No último terço do século XVIII, a fisionomia se tornou tão popular que quase todo pensador da época era praticamente obrigado a emitir uma opinião sobre o tema. Apesar de Lavater focar de fato na fisionomia do rosto humano (até por praticidade metodológica), este era apenas um aspecto do seu complexo de ideias que se encaixava no termo em questão. Seu verdadeiro intuito era na verdade uma tentativa de renovação epistemológica baseada no poder da comunicação imediata e presencial das imagens, frente a um crescente ceticismo em relação à mediação da linguagem no período do iluminismo tardio. Como Daniela Bohde comenta, a fisionomia de Lavater é na verdade um perfeito exemplo do que hoje se chamaria de estudos semióticos na era do iluminismo. Prova disso é que ainda nesse último terço do século XVIII aparecem discussões

precursoras sobre a fisionomia das roupas, dos bens pessoais, da arquitetura, das cidades, do estado e até do planeta como um todo.⁴

No século XIX, porém, na mesma proporção que a filosofia começou a se desinteressar pelo termo, a nascente ciência biológica moderna de então começa fortemente a se dedicar a ele. A fisionomia vai assim, ao longo do século, se tornando uma arma pseudo-antropológica perigosa para as teorias das raças e comportamentos humanos. Culminando como uma arma pseudocientífica macabra no discurso nazifascista nas décadas de 20, 30 e 40 do século XX.

O mais interessante, porém, é que, não por acaso, exatamente nessas mesmas décadas, tempo de vertiginoso avanço das mídias visuais e de extremas transformações sociais, o termo volta à cena também nos círculos de intelectuais progressistas. Mas agora focado exatamente na parte que lhe foi “excluída” durante todo século XIX: como uma espécie de estudo da “fisionomia cultural”.

Impressionados principalmente com o acelerado desenvolvimento técnico da fotografia e do cinema, diversos intelectuais da época começaram a se esforçar em um modo de análise profunda para eventos da superfície visível. Sejam eles estáticos ou, e, principalmente, em movimento. A análise do cinema, em uma espécie de espelhamento reverso, rapidamente se volta para a análise de movimentos e imagens da própria realidade. Sejam eles gestos, expressões do corpo humano, ou mesmo, em um nível superior de abstração, por “gestos”, “movimentos” e “rostos” das grandes metrópoles. Sobre a sensibilidade visual dessa época, talvez nos dê a frase do escritor austríaco Ernst Jünger o seu exemplo mais claro: “O gesto, com o qual um indivíduo abre e manuseia seu jornal, me é mais instrutivo do que todas as manchetes dos maiores jornais do mundo”.⁵

Dois intelectuais que marcaram de forma definitiva o desenvolvimento intelectual do jovem Adorno, a saber, Siegmund Kracauer e Walter Benjamin, são também perfeitos representantes do que Daniele Bohde nomeou de “physiognomic turn” dessa época.⁶ No seu escrito de maior impacto, *O ornamento da massa*, Kracauer faz a sua famosa analogia entre o movimento em ritmos idênticos e

⁴BOHDE, D. *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Berlim: Akademie Verlag, 2012, p. 23.

⁵JÜNGER, E. *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* [1932]. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, p. 138.

⁶Bohde, op. cit., p. 20.

mecânicos das dançarinas de cabarés, e a organização tayloriana do trabalho. Esse processo analítico, que através de fenômenos gestuais da superfície, procura compreender a estrutura mais profunda do capitalismo, foi, por muitos estudiosos da obra de Kracauer, posteriormente, também chamado exatamente de fisionomia.

Mas foi Walter Benjamin sem dúvida, dentre os pensadores mais importantes da geração, quem mais se entusiasmou com a possibilidades interdisciplinares analíticas do que hoje se pode chamar talvez de uma fisionomia histórico-cultural, ou, para usar o termo que Rolf Tiedemann sugere, de uma “fisionomia materialista”. Segundo o assistente de Adorno e editor das obras completas, tanto de Walter Benjamin quanto de Theodor W. Adorno, essa é uma das mais ousadas e ambiciosas concepções metodológicas de Benjamin, a qual tinha o intuito de complementar e expandir o complexo da teoria marxista.

“A fisionomia deduz do evento externo o interior, decifra o todo a partir do detalhe, retrata o geral no particular. Nominalisticamente ela parte do corpóreo, indutivamente ela se estabelece na esfera da imagem”.⁷ Sabidamente era no seu “chef-d’oeuvre”⁸ *Passagenwerk* onde Benjamin investiu toda essa sua maior ambição; onde o filósofo pretendia efetuar uma análise da Paris do século XIX. Ali, o olhar fisionômico não se limitava apenas às artes e suas obras, mas também ao “carácter expressivo e testimonial da paisagem do início da industrialização, os primeiros prédios industriais, o primeiro maquinário, as primeiras lojas de departamento, propagandas e etc.”.⁹

De grande interesse desse artigo é a constatação de Axel Honneth, para quem as análises sociológicas adornianas também podem ser vistas como uma continuação crítica desse programa benjaminiano. Segunde ele, as análises de Adorno também pretendem desenvolver, no geral, e acima de tudo, uma “fisionomia das formas de vida dentro do sistema capitalista”.¹⁰ Ao escrever sobre o escrito póstumo de Adorno, *Radio physiognomics* – além do estudo sobre Mahler, o

⁷Op. cit, p. 29.

⁸Idem, ibidem.

⁹Idem, ibidem.

¹⁰HONNETH, A. “Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos”. In: *Dialektik der Freiheit, Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 176.

único texto do autor que traz fisionomia no título, como explícita metodologia – comenta Susan Buck-Morss:

Adorno's own familiarity with physiognomy was through Benjamin [...]. Just as Benjamin had attempted to analyze the surrealist 'face' of metropolitan Paris to reveal its impact on subjective experience, so Adorno analyzed the 'face' or, more properly, the 'voice' of radio in order to understand its impact on listeners. 'Social physiognomics' in fact employed Adorno's old method of 'constructing constellations' [...] 'physiognomics' interpreted the phenomena critically as unintentional expression of truth about faulty social totality.¹¹

Não seria esse mesmo “method of ‘constructing constellation’” através de uma “social physiognomics” que Adorno emprega também em grande parte dos seus principais ensaios e estudos musicais? Em uma carta, dirigida a Max Horkheimer, Benjamin analisa com entusiasmo o ensaio de Adorno, *Versuch über Wagner*. Enfatiza que o que lhe interessou foi principalmente o esforço de fazer uma ligação direta entre o gesto fisionômico e o lugar social, sem lançar mão de uma mediação pelo psicológico.¹²

No geral pode-se dizer que o olhar fisionômico é parte essencial das análises adornianas, incluindo, é claro, as análises musicais. A sua persistente convicção de que se pode decifrar diretamente “conteúdos sociais” na própria forma e desenvolvimento do material musical exclusivamente instrumental, por exemplo (uma tese que foi, e de certa forma ainda o é, objeto de grandes polêmicas na musicologia alemã), só se deixa compreender inteiramente sobre o pano de fundo de uma análise fisionômica nesse sentido benjaminiano.

A pergunta que aqui se coloca é: por que justamente no estudo sobre Gustav Mahler Adorno faz questão de citar esse método explicitamente? E ainda por cima em seu título? Como comentado acima, parte fundamental de sua filosofia é a fuga consequente de metodologias e sistemas estáticos, que, em regra,

¹¹BUCK-MORSS, S. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Hassocks/Sussex, R.U.: The Harvester Press, 1977, p. 176.

¹²BENJAMIN, W. *Briefe*. Vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, p. 741.

acabam caindo em uma armadilha de autojustificação permanente, virando um fim em si mesmo e se perdendo em abstrações infrutíferas. Mas isso não quer dizer, obviamente, que seu texto se deseje livre de pilares centrais de paradigmas conceituais metodológicos, como o materialismo histórico, a dialética hegeliana, a psicanálise de Sigmund Freud ou, para o caso aqui defendido, a fisionomia material de Walter Benjamin. Esse último, porém, principalmente se compararmos aos outros aqui citados, foi raramente objeto de análise central na tradição dos estudos adornianos. Para a análise de obras musicais, porém, e essa é uma das teses centrais defendidas aqui, a ideia de uma análise fisionômica da forma musical é de uma originalidade e atualidade tal que seria um desperdício não querer pensá-la dentro da discussão dos novos paradigmas analíticos musicais que emergem ao longo de todo século XX, e que no século XXI ganham ainda maior pertinência.

Teoria material da forma

Dentro do método fisionômico, Adorno sentirá a necessidade de uma ferramenta exclusiva para a análise formal, que ele vai denominar de método material da forma (*materiale Formenlehre*) ou, como se traduziu em inglês, de uma “teoria material da forma”. Essa ambivalência entre método e teoria não é superficial, mas antes, constitutiva desse conceito formal. E a dificuldade de traduzir a palavra “Lehre” do alemão nos traz a possibilidade de esboçar já agora perguntas que vão ser aprofundadas ao longo deste artigo

A palavra “Lehre”, no contexto musical, recorre a uma tradição do ensino de técnicas composicionais e analíticas (assim como *Harmonielehre*, *Kontrapunktlehre*), que ganha popularidade principalmente ao longo do século XIX. A ideia, no entanto, que a forma musical podia ser ensinada em uma espécie de manual (outra tradução possível de *Lehre*) perde a sua legitimidade já nas primeiras décadas do século passado. Quando o conceito arquitetônico espacial da forma vai dando lugar a um conceito dinâmico-temporal, onde ao invés de se limitar a classificações de *gêneros formais* (como rondó, sonata, suite, tema com variações, forma canção, etc.) o foco vira a procura de *princípios formais* que norteariam essa ou aquela composição.

Por isso, o uso por Adorno da palavra “Lehre”, para nomear um concepção formal que muito se difere da ideia de forma na tradição de métodos de composi-

ção e análise do século XIX, e, ainda por cima, em plena década de sessenta do século XX, foi objeto de espanto e incompreensão. Minha tese, porém, é que o filósofo quis justamente acentuar que, no caso em questão, não se trata “apenas” de uma teoria *estética* da forma musical, mas antes de uma abertura de novas possibilidades para estudos formais dentro da tradição da área específica que ficou conhecida como “teoria musical”.

Como sabemos, nessa tradição, o termo “teoria” não é para ser entendido no sentido conceitual do termo, como normalmente se aplica nas ciências humanas em geral. Mas antes, para designar o ensino justamente daquelas técnicas composicionais citadas acima. Seja para a composição de obras, ou para a sua apreciação.

O problema é que o próprio conceito de *forma* é colocado em disputa quando, no mesmo momento, se quer pensar o conceito de *matéria*. O termo “forma material” soa, em si mesmo, contraditório. Pelo menos dentro da longa tradição aristotélica do princípio de dualidade entre forma e matéria. Ou seja, é claro que a ideia de uma teoria *material* da *forma* traz consigo inevitavelmente também uma teoria *estética* da forma, no sentido conceitual e tradicional mesmo do termo “teoria”, quando aplicado fora dos estudos musicais. E esse é o cerne da questão. Trata-se de um conceito de forma “entre os mundos”, por assim dizer. Ele não pretende ser entendido de forma abstrata o bastante para ser “apenas” uma nova concepção estética da forma, mas, ao mesmo tempo, não seria “concreto” o suficiente para caber em uma ideia de método/manual de produção e apreciação composicional.

O fato é que a “teoria material da forma” de Adorno é um perfeito exemplo dessa área de conhecimento musical, a qual o filósofo sempre procura explorar. Essa “terra de ninguém”, na qual sua filosofia da música opera, entre estética, sociologia e o material especificamente musical. E é justamente isso o que explica a sua inigualável força interpretativa. Causando um impacto de influência sem paralelo em toda história da música, seja na filosofia da música, na musicologia ou mesmo, como comentado acima, na prática composicional propriamente dita.

Dentro do seu método material da forma, Adorno vai criar quatro categorias formais. “Categorias materiais da forma”. São elas: explosão de triunfo

(*Durchbruch*¹³), suspensão (*Suspension*), realização (*Erfüllung*) e o colapso (*Zusammenbruch*).

Para os leitores acostumados ao repertório sinfônico, principalmente, a partir de Beethoven, é certo que recorrem a vários momentos de *explosão de triunfo*; normalmente são momentos de ápice apoteótico no final de um movimento, ou mesmo de toda uma sinfonia; é o recorrente roteiro formal, que ficou conhecido pela expressão latina “Per aspera ad astra”. O termo *suspensão* é designado para categorizar aquele momento onde uma espécie de suspensão temporal quebra os ritmos e os movimentos, na regra, um tanto quanto inquietos, dispersos e conturbados, da peça musical: em Mahler, via de regra, isso acontece nos trios dos *scherzos* onde os contumazes fluxos rápidos e circulares das notas musicais são abruptamente interrompidos, levando a música para lugares altos e rarefeitos, que parecem ocupar um outro plano físico (e algumas vezes de forma literal, quando grupos instrumentais, ou instrumentos solos são colocados fora do campo de visão do público, atrás do palco). Para descrever os momentos de *realização*, Adorno usa a expressão coloquial “por favor continue assim” (*bitte, verweile doch,*) se referindo àqueles momentos, via de regra, de melodias doces e de centro harmônico estável no meio de movimentos rápidos que expressam uma sensação de realização e completude. Já o *colapso* seria a versão negativa da *explosão de triunfo*; uma tentativa de apoteose que dá errado, por assim dizer. Onde a explosão leva não a um triunfo mas exatamente à sua impossibilidade; uma destruição súbita do complexo de vozes orquestrais; restando no final, via de regra, apenas cacos e ruínas, pedaços de melodias aqui e acolá, e progressões harmônicas tortas e isoladas.

Como é possível perceber claramente, nessa minha tentativa errática de buscar descrever e traduzir para o português as categorias materiais da forma (de um modo extremamente simplificado e resumido), estamos lidando aqui não com uma concepção clássica de formas musicais, que evita adentrar em especulações

¹³A tradução aqui é insuficiente. “*Durchbruch*”, em uma tradução literal, seria algo como “quebrar através”. No inglês tem a expressão paralela do “*break through*”. Usa-se essa expressão coloquialmente para dizer, por exemplo, o momento exato em que um artista se torna famoso. No português falamos algo como explosão, no contexto como “foi com esse trabalho que o artista explodiu”. *Durchbruch* no contexto aqui seria então como uma “explosão de triunfo”, expressão que contém o momento da quebra, da ruptura para a vitória, triunfo ou êxito.

hermenêuticas. O ponto é que Adorno percebe a impossibilidade de entender a obra mahleriana dentro da divisão fixa entre “música absoluta” e “música de programa”. Divisão essa que também foi articulada no discurso musical para se referir à disputa entre os defensores da estética formal (*Formästhetik*) e os defensores de uma “estética do sentimento” (*Gefühlsästhetik*), também chamada de “estética do conteúdo” (*Inhaltsästhetik*). Mahler opera porém exatamente na área de confronto entre essas duas tradições sinfônicas, longe de tomar um partido claro na disputa antiga, mas, em sua época ainda latente, entre os apoiadores da chamada “música absoluta” e a nova escola alemã¹⁴ – como seu colega contemporâneo Richard Strauss o fez. Mas, ao mesmo tempo, sem querer insistir em uma tradição formal beethoveniana pura, como Johannes Brahms pretendia, por exemplo, Mahler explorará justamente a ambivalência, a impureza dessas definições, através da sua música.

Em um tempo, em que as possibilidades da linguagem e expressão musical já há muito superavam qualquer tentativa de repetição de modelos formais tradicionais, Mahler, mesmo assim, se nega a recorrer a uma linguagem para além dos sons para se expressar musicalmente. Como seria o caso na tradição da música de programa. Como a pesquisa filológica mahleriana mostra, ele compunha de fato, muitas vezes, “inspirado” por conceitos, ideias e imagens extramusicais, mas justamente para depois, no final da edição das peças, quase sempre reduzir qualquer possibilidade fixa de ligação entre palavras e acontecimentos sonoros ao mínimo. De certo, a forma sonata, a forma ABA do adágio, a forma do *scherzo-trio* e a forma rondó, permanecem coordenadas fundamentais para a compreensão de sua música. Mas estão longe de serem suficientes para se compreender o complexo desenvolvimento motivico-temático, as escolhas de timbres ou o desenvolvimento harmônico das suas obras.

Adorno vai por isso inverter a crítica recorrente à música de Mahler até então, de ser uma música sem forma, ou mesmo “deformada”,¹⁵ no sentido de não ser capaz de desenvolver suas expressões musicais de forma coerente e logicamente organizada. Para o filósofo, a dificuldade que se apresenta, em uma análise formal

¹⁴Protagonizada por Franz Liszt e Richard Wagner.

¹⁵A semelhança semântica com o posterior conceito nazista de “arte degenerada” não é aqui mera coincidência.

em Mahler, não se deve a uma deficiência técnica na construção de desenvolvimentos formais do compositor. Mahler, na verdade, através da sua música, colocaria o próprio conceito de forma musical em debate. E é justamente por isso que Adorno vai procurar desenvolver uma nova concepção formal que busca juntar duas das mais influentes teorias da forma na literatura da teoria musical: o chamado método funcional da forma (*funktionale Formenlehre*) desenvolvido no ciclo de influência da Segunda Escola de Viena, e a concepção sociológica da forma de Paul Bekker. A primeira como modelo de uma estética da produção (*Produktionsästhetik*) e a segunda como modelo pioneira do que mais tarde, pelos idos dos anos 70 do século passado, seria definido como estética da recepção (*Rezeptionsästhetik*).

Concepção da forma dentro da estética de autonomia musical

Antes de entrarmos na discussão específica da forma em Adorno temos que dar uma volta, um desvio na forma, por assim dizer, agora deste próprio artigo, para entender um pouco o campo discursivo sobre a forma dentro da “teoria musical” – campo, com o qual Adorno pretendia dialogar, embora justamente esse diálogo tenha sido ignorado até então na discussão sobre a teoria material da forma. Focou-se quase que exclusivamente em um diálogo dentro da filosofia sobre o conceito de forma e matéria e deixou-se de perceber assim a influência da discussão específica musical entre teóricos musicais, que, na mesma época, paralelo ao esforço fisionômico dos intelectuais da escola de Frankfurt, se esforçaram em pensar uma nova concepção formal da música. Essas discussões foram acompanhadas com muita atenção justamente pelo então jovem crítico musical, compositor e filósofo Theodor W. Adorno. E, como foi dito acima, o uso nada óbvio da palavra “Lehre”, em sua teoria formal, e as recorrentes referências a teóricos musicais como Paul Bekker e Erwin Ratz ao longo do texto, é um indício claro de que Adorno pretendia dialogar exatamente com essa tradição.

O desenvolvimento da teoria ou método da forma (*Formenlehre*) a partir principalmente da primeira metade do século XIX pode ser vista como o ponto

final de um desenvolvimento da base teórica de legitimação da música puramente instrumental, na mudança de uma estética do período clássico, iluminista, para a estética romântica. Se para a maior parte dos teóricos do final do século XVIII a música instrumental ainda era tida como uma música menor, inferior aos gêneros que dispunham de textos e vozes, na segunda metade do século XIX (principalmente, é claro, devido ao imenso impacto das sinfonias de Beethoven) não restava dúvida que o centro mais nobre da criação musical se tornara o que então viria a ser batizada de “música absoluta”.

O que era uma falta, a ausência das palavras, se transforma justamente no seu grande trunfo. A linguagem puramente musical não é mais vista como insuficiente para as expressões artísticas mais elevadas, dentro de uma concepção de educação moral e sentimental da razão, na estética no iluminismo, mas, por muitos agora, exatamente como condição para a expressão daquilo que as palavras não alcançam. Isso torna assim possível um acesso direto aos afetos mais profundos e enigmáticos da alma; isso explica a partir de então o surgimento da cultura da “música de concerto” propriamente dita, com um carácter semirreligioso de apreciação do sublime e metafísico musical.

Para completar a transformação desse paradigma estético, que começa nos primórdios do romantismo com os escritos de Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck, passa pela famosa crítica da quinta sinfonia de Beethoven, feita por E. T. A. Hoffmann, e culmina no clássico de Eduard Hanslick, *Do belo musical*, a teoria da forma (*Formenlehre*), desenvolvida pelo musicólogo, teórico da música e compositor Adolf Bernhard Marx, foi um marco fundamental.

Em sua obra *Teoria e método da composição musical (Lehre von der musikalischen Komposition)*, publicada entre os anos de 1837 e 1847 em quatro volumes, A. B. Marx desenvolve uma sofisticada concepção e teoria da forma musical. Seu grande feito talvez tenha sido conseguir desenvolver um fechado sistema teórico-conceitual, no qual detalhes técnicos composicionais são inseridos em uma concepção filosófica da música, que tem como base a dialética hegeliana e a morfologia de Goethe. Seu intuito era movimentar a então estática dicotomia entre forma e conteúdo que tinha se tornado hegemônica na teoria musical com a chegada da chamada “estética do sentimento” (*Gefühlsästhetik*). Através da análise das obras da primeira escola de Viena – principalmente, é claro, de Beethoven – A. B. Marx procura por leis generativas gerais que explicariam o

surgimento das formas musicais *a partir* do seu conteúdo. Na relação “repouso-movimento-repouso” Marx acredita ter encontrado o “princípio do equilíbrio”¹⁶ que seria a base de toda e qualquer forma musical. Partindo do modelo ABA, Marx acredita descobrir um “desenvolvimento orgânico das formas” que explicaria de forma autônoma a transformação progressiva da forma mais simples, para ele, a forma canção (*Liedform*), com toda a sua “simplicidade natural”, passando por cinco tipos de forma rondó para culminar na forma sonata como o ápice do desenvolvimento formal. Ele recorre explicitamente a uma “razão da construção artística”¹⁷ que, como na natureza, tende a ir do organismo mais simples para o mais complexo.

A ideia de pensar o desenvolvimento temático e harmônico das obras musicais como uma construção viva, ou seja, orgânica, e a forma como resultado natural dos desdobramentos intrínsecos do próprio conteúdo representa uma mudança paradigmática muito significativa. Pois, antes de Marx, as discussões sobre forma e conteúdo passavam necessariamente por um campo hermenêutico de interpretação dos sentimentos e expressões da obra, um campo extremamente minado para uma teoria que se propunha objetiva, dentro do crescente contexto cientificista da época. Antes de A. B. Marx o “conteúdo” musical era, na verdade, considerado o que a peça, ou o compositor através dela, expressava – o “sentimento”, a expressão do sujeito estético, eu-lírico, por assim dizer. E a forma musical era apenas a roupagem, uma capa, mais ou menos rígida, que tinha mais lugar em uma discussão vista, de certa forma, como ultrapassada, de gêneros, danças e ritos religiosos musicais na tradição da retórica musical.

Os escritos de Heinrich Christoph Koch são sintomáticos desse pensamento. É em seu livro *Tentativa de um guia para a composição (Versuch einer Anleitung zur Composition)* de 1787 que pela primeira vez é feita uma separação categórica entre forma e conteúdo na teoria musical.¹⁸ É aqui o começo de uma discussão teórica que até hoje nos acompanha, com mais ou menos virulência. Koch defende radicalmente uma estética do conteúdo (*Inhaltsästhetik*) em detrimento à então

¹⁶MARX, A. B. *Lehre von der musikalischen Komposition*. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 6ª edição, 1873, p. 8.

¹⁷Idem, *ibidem*.

¹⁸DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. In: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Vol. 5: *19. Jahrhundert II*. Laaber: Laaber, 2001, p. 696.

ainda dominante prática composicional baseada em gêneros e formas mais ou menos pré-estabelecidas. A forma é para ele apenas a roupagem, um elemento na verdade quase mecânico da composição, que serve nada mais do que uma casca ou fôrma para aquilo que realmente interessa, a saber, o conteúdo poético, o caráter interno ou, para usar seu próprio termo o “espírito da peça” (*Geist der Tonstücke*). “Um momento secundário, quase irrelevante ou mesmo desprezível dentro da obra musical”.¹⁹ No fundo, para se pensar em termos de história social das ideias, a forma musical era vista como um incômodo resto da cultura aristocrática, que, na música sentimental burguesa, não deveria mais ocupar um lugar tão “nobre”.

Ao pensar a relação entre forma e conteúdo na maneira da dialética hegeliana, A. B. Marx inaugura, na verdade, nada mais nada menos, do que um novo conceito de música – talhado sob medida para a música instrumental dentro do paradigma da autonomia da arte, que viria então a se tornar hegemônico, dentro do discurso entre especialistas, a partir da segunda metade do século XIX. O conteúdo de uma peça musical não é mais o sentimento, o conteúdo poético ou o caráter que os tons em suas específicas combinações evocam no ouvinte. O conteúdo musical a partir de agora não é nada mais que “formas sonoras em movimento” (*tönend bewegte Form*), para usar aqui a formulação clássica de Eduard Hanslick no seu livro citado acima, publicado apenas alguns anos mais tarde que o último volume de *Teoria e método da composição musical*, de A. B. Marx.

O conceito autônomo de música que Hanslick desenvolve de forma brilhante no seu curto livro, é, no geral, o mesmo conceito sob o qual A. B. Marx vai construir sua teoria formal. O que Hanslick fez no campo específico da estética musical, A. B. Marx tinha feito anteriormente já no campo específico da teoria musical da forma. Ele inaugura a tradição da “*Formenlehre*”²⁰ propriamente dita, lhe conferindo a devida legitimação metodológica e científica para os estudos da forma musical, que no geral nos acompanha até os dias atuais.

¹⁹Idem, *ibidem*.

²⁰DAHLHAUS, C. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil*. In: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Vol. 4: 19. *Jahrhundert II*, p. 601.

Como não poderia deixar de ser, a partir do começo do século XX, quando se começa a procurar uma teoria da forma que seria compatível com as composições do romantismo pós-beethoviano, do romantismo tardio e até do começo da modernidade, a teoria da forma na tradição de A. B. Marx começa a ser alvo de críticas vigorosas por diversos teóricos dessa época. As críticas mais influentes porém se concentram praticamente apenas no excesso de esquematismo e abstração arquitetônica do modelo evolucionista de A. B. Marx: pelo simples motivo de que a música dessa época não mais se comportava dentro dos moldes formais idealizados. Na verdade as críticas têm como alvo principal mais os diversos “métodos da forma musical” que foram publicados, com fins didáticos, ao longo da popularização do conhecimento da técnica composicional a partir da metade do século XIX, do que o tratado de A. B. Marx propriamente. E sobre o aspecto estético central de Marx, a saber, que a forma se origina do movimento autônomo dos mecanismos intrínsecos do próprio conteúdo musical (agora entendido não como a *expressão* de temas, motivos, progressões harmônicas, mas como estes mesmos), o que se pode observar é muito mais uma radicalização do que uma negação da tradição de A. B. Marx.

Uma das correntes mais influentes da época, que influenciou também de forma significativa Theodor W. Adorno, é a que mais tarde ficou conhecida como “teoria energética da música”. Desta vez, não mais tão influenciados pela metáfora biológica do organismo, mas sim pela física, a ciência natural de maior notoriedade da época. August Halm e Ernst Kurth (os nomes mais importantes dessa tendência) acrescentam à filosofia da forma musical, no geral ainda de base hegeliana,²¹ conceitos centrais do pensamento de Schopenhauer. Cria-se conceitos novos como o da “vontade da forma” (*Formwillen*), que seria algo como o vetor que organiza o resultado de tendências centrífugas e centrípetas das energias dos tons, em suas tensões, relaxamentos, impulsos, fadigas, separações, uniões e reuniões. É como se as expressões musicais fossem sendo materializadas como acontecimentos energéticos concretos, que não devem ser vistos como metáforas apenas, mas literais, físicos, portanto. Desta forma, August Halm confere-nos

²¹Como claramente o mostram o uso recorrente do neologismo “*Musikgeist*” (o espírito da música) e a teoria da “*Selbstbewusstwerdung der Form*” (algo como “o tornar-se consciente de si da forma”) nos escritos de August Halm.

um novo conceito de técnica musical, como mecânica energética. Essa mecânica é o “real”, o “verdadeiro” (*das Eigentliche*), o que realmente interessa em uma análise séria.

Por isso, August Halm, de uma forma muito mais radical do que qualquer teórico da tradição da “música absoluta”, vai mostrar um verdadeiro asco, um desprezo radical à “estética do sentimento” (*Gefühlsästhetik*), ou mesmo à qualquer noção de ideia poética da obra. Ele debocha, por exemplo, de um subjetivismo suspeito e impotente ao tentar analisar sequências ilógicas de sentimentos, e constata taxativamente: “o que cada um sente nem precisa ser mencionado, e, se os sentimentos se contrastam com outra análise, simplesmente não se pode dizer nada a respeito”.²²

Como se percebe, a junção da ideia de um impulso ontológico de movimento (vindo direto do conceito de vontade de Schopenhauer) com leis da física mecânica conferem à construção energética um outro ângulo de se pensar a forma musical. Ela continua no entanto, assim como em A. B. Marx, sendo pensada quase como um ente autônomo, dotado, afinal, da sua própria vontade, seja ela esclarecida pela física ou pela biologia. A hierarquia é praticamente invertida. Não é mais o compositor que se serve das formas musicais para compor a sua música, mas as formas musicais que usam as suas composições para revelar a sua “vontade”.

De qualquer forma, August Halm e, depois, Ernst Kurth vão apontar tendências que se tornarão irreversíveis dentro do discurso da Forma. A ideia espacial, arquetônica, vai dar espaço para uma ideia temporal, dinâmica da forma. Valores, que eram fundamentais para a teoria do século XIX, como equilíbrio, simetria e proporção da forma não são mais reconhecidos como critérios válidos de julgamento, muito pelo contrário. Halm afirmará por exemplo: “a ideia de equilíbrio [*Gleichgewicht*] é mortal para a forma musical e a busca pela simetria nada mais é do que uma trivialidade”.²³ Grande valor vai ser dado, em contrapartida, à consequência lógica (*Folgerichtigkeit*) do desenvolvimento temático. A função da reprise na forma sonata não seria mais restaurar o equilíbrio da forma, mas levar o

²²HALM, A. *Beethoven*. Berlin: M. Hesse, 1927, p. 71.

²³SCHMALZRIEDT, S. “August Halms musikalische Ästhetik”. In: *August Halm. Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1978, p. 20.

material, em parte repetido, para um novo plano, como uma síntese dialética do processo (essa tese vai ser repetida quase que literalmente em diversos momentos dos escritos de Adorno). Ao invés de *classificações formais*, como ABA - ABAC e etc., a procura vai ser por *princípios formais*.²⁴ Possibilitando assim dar mais atenção às peculiaridades de cada obra (chamada de tendência nominalista), do que às classificações gerais. Como Carl Dahlhaus comenta, já em August Halm então a ideia de “*Formenlehre*” se torna obsoleta, transformando a teoria da forma em instruções analíticas gerais para a descrição de construções musicais individuais.²⁵

É também nessa mesma época, especialmente frutífera, também no campo da teoria musical, que Schönberg e seus discípulos começam a romper com várias barreiras da linguagem tradicional dessa cultura musical. Expandindo os limites do tonalismo até a sua completa disruptura, para, após um curtíssimo período de expressionismo quase anárquico, tentar estabelecer outras formas de organizações possíveis dos sons, estes agora livres da hierarquia das regras de consonância do tonalismo. Na questão formal, porém, as teorias que serão desenvolvidas dentro do círculo da Segunda Escola de Viena permanecem, no geral, estranhamente convencionais.

É principalmente através dos escritos do musicólogo e teórico musical Erwin Ratz (1898 - 1979), pertencente ao círculo íntimo de discípulos de Schönberg, que se pode extrair, de forma didática e explícita, o conceito dominante da forma musical da Segunda Escola de Viena. É em seu livro, publicado apenas em 1951, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bach und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, que se pode extrair o método formal intitulado por Ratz de *funktionelle Formenlehre*, que teve enorme influência em toda uma nova geração de musicólogos alemães no pós-guerra.

²⁴Para Halm, grosso modo, há dois princípios formais determinantes na história da música: a forma monística, contínua e generativa da fuga, e a sonata, como forma dualística, dramática e dialética.

²⁵Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, op. cit., p. 704.

De forma genérica pode-se dizer que é mais um passo para a mesma direção que os energéticos tinham apontado: o conceito arquitetônico dá lugar a uma ideia teleológica, dinâmica de transformação no desenvolvimento das ideias musicais. E a tendência nominalista também é acentuada de forma drástica, levando a racionalização analítica do desenvolvimento formal ao seu ápice até então. Pode-se falar que aqui o conceito da “lógica musical” vai alcançar de fato a sua emancipação final.

O pensamento central é antigo: que a totalidade da obra é mais do que a soma das suas partes. Assim, o cerne analítico se constitui no funcionamento que garante exatamente a conexão entre as partes de uma peça. Na tradição da Segunda Escola de Viena, a análise da forma de uma peça é a análise da *função das conexões entre as partes* internas (*Funktionszusammenhang*) de uma obra. Objetivo central é demonstrar a peça musical como um “organismo completo em si mesmo”.²⁶ O conceito de organismo aqui não deve, porém, ser entendido como na ingênua concepção de A. B. Marx. Na verdade trata-se de uma metáfora mal posta para substituir a ideia que talvez seja melhor entendida como “mecanismo”. A diferença estética é fundamental: a construção da arte não deve ser vista como uma reprodução de modelos naturais, mas antes, completamente humana, independente das supostas “leis naturais dos sons”²⁷ – passo essencial para a desconstrução da ideia de centro gravitacional tonal, tão dominante nos séculos anteriores. A metáfora do “orgânico” serve, no contexto das teorias da escola de Schönberg, muito mais para acentuar que toda obra musical deve ser analisada como um organismo, no sentido que, em cada parte, cada nota, na verdade, tem uma função imprescindível na construção estrutural do todo. E este, deve se apresentar, nas peças e análises ideais delas, sem lacunas lógicas.

Schönberg vai usar com frequência o conceito de “pensamentos musicais” para designar motivos ou temas específicos. Esses “pensamentos musicais devem seguir leis equivalentes às leis da lógica” de qualquer encadeamento de pensamentos. Mesmo os de natureza não estéticos. Afinal, “eles [os pensamentos musicais]

²⁶RATZ, E. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bach und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Viena: Universal Edition, 3ª edição, 1973, pp. 128 e seguinte.

²⁷Idem, *ibidem*.

são parte daquilo que os homens intelectualmente são capazes de perceber, refletir e se expressar”.²⁸ Os critérios de valoração de uma obra musical aparecem aqui então como análogos aos critérios que comumente são aplicados para definir a qualidade de um texto escrito, por exemplo. A coerência e a estrinência no encadeamento de pensamentos musicais se tornam um valor em si.

Como a discussão de “o que”, determinada peça quer expressar, não é posta em discussão, em um paradigma de total autonomia musical, o foco se volta exclusivamente ao “como”, a “forma”, no seu sentido mais literal. Como Carl Dahlhaus comenta: “a ausência de falhas funcionais se transforma automaticamente na essência da perfeição estética”.²⁹ Afinal, como afirmaria Schönberg: “compor é pensar em tons e ritmos”.³⁰

Em um aspecto, porém, as teorias dessa primeira metade do século XX vão apontar uma tendência que se pode dizer realmente desestabilizadora da construção conceitual do estudo da forma dentro do paradigma de autonomia musical. O correto seria falar menos de uma tendência do que de um “deixar emergir à superfície” novamente, como uma espécie de vazamento conceitual, o velho problema da filosofia da música, a saber, o problema do lugar epistemológico da forma musical, sua auto- ou heteronomia. Não são tanto as respostas aqui que serão determinantes para a discussão futura da forma musical, mas muito mais a própria pergunta suscitada. Localiza-se a forma musical na peça musical em si? Ou na percepção de quem ouve? Sob o impacto de recentes áreas da ciência como a “psicologia do som” (*Tonpsychologie*) e a acústica, esse problema epistemológico se coloca de forma praticamente imperativa.

Ernst Kurth, por exemplo, que segue, acentua e sistematiza as concepções energéticas de August Halm, vai procurar um embasamento psicológico para

²⁸SCHÖNBERG, A. “Komposition mit zwölf Tönen” [1935]. In: *Stil und Gedanken. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976 (*Gesammelte Schriften I*), pp. 76 e seguinte; SCHÖNBERG, A. *Harmonielehre* [1911]. Viena: Universal Ed., 2001, p. 5.

²⁹DAHLHAUS, C. “Zur Theorie der musikalischen Form”, op. cit., vol. 2: *Kritik Musiktheorie/Opern und Librettotheorie Musikwissenschaft*, p. 287.

³⁰SCHÖNBERG, A. “Zur Darstellung des musikalischen Gedanken”. In: *Stile herrschen Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. Mainz: Schott, 2007, p. 116.

sustentar as suas teorias. A sua tentativa porém de tentar incluir uma estética da percepção no âmbito da sua teoria é um tanto quanto tímida, e pode-se resumir na tendência de tentar objetivar as expressões, substituindo para isso termos populares como sentimentos ou sensações por tipos de energias e seus efeitos, adornando o discurso com conceitos diretamente advindos da fenomenologia de Edmund Husserl, bem em voga na época.

O mesmo não pode ser dito porém de Paul Bekker, um crítico musical e “escritor musical” (*Musikschriststeller*) bem influente em seu tempo, e que vai influenciar Adorno, também diretamente, principalmente na sua interpretação de Mahler.³¹ Diferente de todos os nomes aqui até então citados, Bekker não se via como um teórico propriamente dito, no sentido acadêmico e intelectual do termo. Não possuía ambições de desenvolver modelos sistêmicos fechados ou adentrar em um debate direto na tradição conceitual alemã. Essa característica conferiu-lhe uma independência e liberdade de escrita, que, se por um lado, o torna um tanto quanto frágil em termos de coerência no desenvolvimento do seu pensamento como um todo, por outro, confere-lhe uma liberdade e autenticidade que o possibilitou abrir caminhos inovadores no discurso sobre música, que só décadas depois seriam de novo retomados. Exemplo perfeito disso são as suas reflexões sobre forma e matéria em música, que vai culminar no desenvolvimento de um *conceito sociológico da forma*, de onde Adorno então vai desenvolver as suas ideias de uma sociologia musical e da própria “forma material”.

Bekker desenvolve um interessantíssimo debate ontológico sobre a obra musical. Sobre o lugar onde a obra musical acontece. Para ele, a partitura é apenas a “fórmula da matéria” que no ato sonoro realmente se materializa. Essa matéria sonora, no entanto, só vai ganhar sua forma na experiência temporal do ouvir. Só ali a forma se materializa realmente, não de antemão, já na partitura. Essa matéria, porém, é extremamente fugaz. A forma da música não é algo que pertence à obra, mas sim ao ouvinte; não é uma questão de produção, mas de recepção. Esse ponto epistemológico Bekker procura exemplificar na maneira mais radical possível, dizendo que nem as formas arquitetônicas possuem forma em si, pois uma percepção única, objetiva, absoluta não passa de uma fantasmagoria. Mais uma vez é notória a influência da fenomenologia de Husserl.

³¹BEKKER, P. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlim: Schuster & Loeffler, 1921.

O mais importante, porém, é como Bekker vai sair desse beco solipsista onde ele se colocou. A saída é pelo seu conceito do aspecto imanente social da música. Pois o ouvinte não é alguém isolado, que escuta a obra em uma câmara escura e neutra. O ouvinte é um agente social do seu tempo, que escuta uma determinada peça em um determinado ambiente de uma determinada forma, que é inevitavelmente culturalmente determinada. Em seu livro *Deutsche Musikleben*, em sua época, bastante popular, Bekker escreve: “a música, quando se nos apresenta como forma, é a transmissão de uma impressão imediata da situação social de seu tempo”.³² Muito provavelmente é exatamente a partir dessas reflexões de Paul Bekker que Adorno vai desenvolver a tese descrita acima: de se poder decifrar diretamente do material musical “conteúdos sociais” – sob bases conceituais, porém, muito mais sólidas.

Paul Bekker amplia dessa forma de modo exponencial a discussão sobre a forma musical, saindo do centralismo, um tanto quanto fetichista e tecnicista da obra musical como algo isolado em si mesmo. Ele rompe com o paradigma da autonomia da arte musical para pensar em um contexto muito mais amplo e complexo da música como prática social de comunicação artística. O conceito de forma não é tornado apenas mais dinâmico dentro da estrutura da obra em si mesma, mas como um processo dinâmico social de comunicação artística, antecipando todo o debate que vai emergir com a chegada da *new musicology* e a sua crítica à autonomia técnica das análises musicais na tradição acadêmica alemã do pós-guerra.

A teoria material da forma dentro do método fisionômico

Depois dessa longa, mas necessária volta, retornamos à filosofia da forma em Adorno. Aqui tentarei juntar a noção de análise fisionômica da filosofia com as discussões sobre a forma musical descritas acima.

No terceiro capítulo do seu ensaio sobre Mahler, sob o título de “Caráter”, o filósofo comenta:

Nas categorias mahlerianas, como *Suspensão* ou *Realização*, há uma ideia que, para além das obras mahlerianas, pode ser produtiva para

³²BEKKER, P. *Das deutsche Musikleben*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916, p. 181.

fazer a música falar através da teoria: a ideia de uma teoria material da forma [*materiale Formenlehre*], ou seja, a dedução das categorias formais através do seu sentido. Essa dedução é desperdiçada pela teoria acadêmica da forma, que se satisfaz com categorias abstratas como introdução, primeiro tema, transição, segundo tema, coda, sem que essas partes sejam compreendidas na sua função. Em Mahler sobrepõem-se a essas abstratas categorias formais as categorias materiais; em alguns momentos são aquelas que carregam o sentido específico; em outros momentos são essas, as que vão constituir os princípios formais materiais, ao lado ou abaixo dos princípios abstratos, que, de toda forma, ainda apoiam a armação e lhe garantem a unidade. Sozinhos, porém, não são mais capazes de garantir as relações de sentido.³³

Essa é a primeira vez que o termo *materiale Formenlehre* aparece, não apenas no livro em questão, mas em toda obra adorniana. Um termo aqui salta aos olhos imediatamente de um leitor acostumado à leitura de análises formais na tradição da teoria musical: “sentido” (*Sinn*). O que ele quer dizer exatamente com esse “sentido específico” de determinadas passagens, o qual as formas não materiais, ou seja, as abstratas, não são capazes de deduzir? Um sentido que seria capaz de fazer a música, através da teoria, falar por si mesma? Interessante que nesse mesmo trecho Adorno esbarra, não por acaso, no significado de sentido dentro da teoria da forma da segunda escola de Viena. É o “sentido estrutural” (em alemão, *Sinnzusammenhang*, que, na tradução literal, seria algo como o

³³Adorno, *Mahler*, op. cit., vol. 13, p. 194. No original: “An Mahlerschen Kategorien wie Suspension oder Erfüllung geht eine Idee auf, die über den Umfang seines Oeuvres hinaus dazu beitragen könnte, Musik durch Theorie zum Sprechen zu bringen: die einer materialen Formenlehre, also der Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn. Sie wird von der akademischen Formenlehre versäumt, die mit abstrakt-klassifikatorischen Einteilungen wie der nach Hauptsatz, Überleitung, Nebensatz und Schlußsatz haushält, ohne daß sie diese Abschnitte ihrer Funktion nach begriffe. Bei Mahler überlagern sich die üblichen abstrakten Formkategorien mit den materialen; zuweilen werden jene spezifisch zu Trägern des Sinnes; zuweilen auch konstituieren sich materiale Formprinzipien neben oder unter den abstrakten, die zwar weiterhin das Gerüst beistellen und die Einheit stützen, selber aber keinen musikalischen Sinnzusammenhang mehr hergeben”.

sentido dentro do contexto, ou o sentido dentro das relações) que Adorno aqui vai chamar de “função”. A função daquelas partes da forma abstrata acadêmica como primeiro e segundo tema, transição e coda, que ele sente falta na maioria das análises tradicionais, que se limitam a classificar essas partes e não explicar a função delas no todo (*Sinnzusammenhang*) de uma obra específica. Esse é exatamente o objetivo explícito da *funktionelle Formenlehre*, que Erwin Ratz vai popularizar.

O termo “sentido” aqui, no mesmo texto, vai, porém, imediatamente extrapolar esse significado lógico-funcional das partes em relação ao todo. Exatamente no momento em que ele diz da peculiaridade da forma musical em Mahler: “em Mahler sobrepõem-se a essas abstratas categorias formais, as categorias materiais [...] que em alguns momentos são as que carregam aquele sentido específico”. O que então quer dizer Adorno com a palavra “sentido”, que não mais é para ser entendido como um sinônimo de “função”?

Em outro momento do livro vai refletir o filósofo, mais uma vez sobre a peculiaridade da forma em Mahler:

Nele [em Mahler] junto com o puramente instrumental se afirma insistentemente um resto, que não seria correto interpretar nem como processos ou como humores. É algo que se prende no gesto da sua música. Para entendê-lo é necessário fazer os elementos estruturais falarem por si, mas os lampejos das intenções das expressões devem ser localizadas tecnicamente.³⁴

É com esse insistente “resto” que a música de Mahler vai desafiar o analista. Esse resto que se “prende no *gesto* da sua música”. Esses “lampejos das intenções das expressões” que extrapolam qualquer funcionalidade formal tradicional, mas que devem, é claro, ser localizadas tecnicamente. Adorno vai então recorrer em parte ao conceito de forma de Paul Bekker. Principalmente o livro *Gustav Mahlers Sinfonien*, publicado na década de vinte do século XX, é uma recorrente

³⁴Ibidem, p. 152. No original: “Bei ihm [Mahler] behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte”.

referência de Adorno, mesmo quando só raramente citado explicitamente. O próprio termo *Durchbruch* é usado por Bekker exatamente para descrever um dos momentos que Adorno assim classifica. Bekker porém não possuía o arcabouço conceitual de um filósofo como Adorno. Justamente aquilo vai tornar possível o desenvolvimento de uma teoria da forma material ter a complexidade discursiva necessária para separá-la de outras teorias hermenêuticas musicais menos bem sucedidas. E é aqui que entra o método fisionômico como base.

Repetimos então a definição do Rolf Thiedemann sobre o método de fisionomia material de Benjamin, para nos ajudar a fazer a ligação imediata com a fisionomia e a forma material em Mahler: “A fisionomia deduz do evento externo o interior, decifra o todo a partir do detalhe, retrata o geral no particular. Nominalisticamente, ela parte do corpóreo, indutivamente ela se estabelece na esfera da imagem.”³⁵

A fisionomia parte do evento externo, ou seja, da expressão, do gesto musical, da superfície, não da técnica estrutural que a sustenta. A ordem da análise é inversa ao modelo tradicional na teoria musical. O foco volta à matéria sonora propriamente, que se nos impõe como ouvintes, de modo físico-corporal. Afinal “ela parte do corpóreo”. Desse evento externo, que tem e terá sempre primazia, ela parte para análise do interior, como diz Adorno no citado acima: “os lampejos das intenções das expressões devem ser localizadas tecnicamente”, para só a partir daí, em um segundo momento, ser estabelecida uma análise, que volta ao todo, e “indutivamente se estabelece na esfera da imagem”. Ou seja, uma imagem, uma metáfora de movimento que descreve o gesto. Exatamente o que a teoria material da forma através de suas categorias formais vai propor.

Para concretizar vamos tentar mostrar um exemplo, uma curta e resumida análise material da forma na música de Mahler. Apenas para ilustrar “materialmente” essa discussão, até então, bastante abstrata. O caso clássico, paradigmático, de *explosão de triunfo* (*Durchbruch*) da sua primeira sinfonia.

³⁵TIEDEMANN, R. “Einleitung”. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Vol. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989, p. 29.

No começo temos o fato material: o evento externo, corpóreo. Aqui no sentido duplo: primeiro como o evento corpóreo do próprio som (*Körperklang*) e, segundo, como a reação corpórea imediata no ouvinte, que nos pede, ou mesmo, exige uma explicação, uma interpretação. Algo como: “o que foi aquilo?”

Pois bem, estamos falando do gesto que começa com um lento e progressivo aumento da tensão no final do desenvolvimento, a partir dos compassos 305 do primeiro movimento, onde, a partir de mais uma nova variação do motivo, que pela primeira vez é entoado ainda na introdução, pelos violoncelos, a partir do compasso 47, uma sessão de crescimento progressivo de intensidade permanente domina os próximos 46 compassos (compassos 305-351). A intensidade vai justamente “explodir” com uma fanfarra nos trompetes (compasso 352) para no compasso seguinte se repetir nas trompas. Pois bem, a partir desse momento, que claramente se impõe como o evento mais significativo de todo movimento, Adorno vai refletir no contexto da forma sonata:

A explosão de triunfo na primeira sinfonia permeia a forma total. A reprise, que abre o caminho, não é capaz de restaurar o equilíbrio formal, o que seria de se esperar em uma forma sonata. Ela se encolhe para um rápido epílogo. O instinto formal do jovem compositor a trata como Coda, sem um desenvolvimento formal próprio. Sem demora, a lembrança do tema principal a impulsiona para seu final. O potencial para a redução da reprise já estava presente na própria exposição, que pela sua variedade de motivos descarta o dualismo temático da tradição, não necessitando assim de uma complexa restituição. A ideia da explosão de triunfo [*Durchbruch*], que domina a estrutura total do movimento, passa por cima da ideia tradicional [da forma], que o movimento, de forma fugaz, ainda esboça.³⁶

³⁶Adorno, *Mabler*, op. cit., vol. 13, p. 154. No original: “Der Durchbruch in der Ersten Symphonie tangiert die gesamte Form. Die Reprise, der er den Weg bahnt, kann danach jenes Gleichgewicht nicht wieder herstellen, dessen Erwartung an die Sonate sich knüpft. Sie schrumpft zum hastigen Epilog. Das Formgefühl des jungen Komponisten behandelt sie als Coda, ohne thematische Entfaltung eigenen Rechts; unverweilt treibt die Erinnerung an den Hauptgedanken dem Ende zu. Daß aber die Reprise so verkürzt werden kann, dafür sorgt potentiell bereits der Expositionsteil, der auf Vielheit der Gestalten, ja auf den überlieferten Themendualismus

Adorno parte então, de forma fisionômica, do gesto, do corpóreo, da expressão que se emancipa, que rompe a superfície da obra, para fazer uma análise formal. A partir daquele “insistente resto” (que se “agarra no gesto” fisionômico da peça) deduz uma nova categoria formal, justamente “através do seu sentido” próprio. Pois aqui o sentido funcional da tradicional preparação, no final do desenvolvimento para a entrada da reprise, não é apenas insuficiente para a compreensão da grande forma, ele é completamente distorcido.

Tradicionalmente, no final do desenvolvimento, constrói-se uma tensão crescente para que a retomada do tema principal se torne o ápice do arco de tensão formal, restituindo dessa forma o equilíbrio e reafirmando o domínio do tema principal, que, dessa vez, além disso, expande seu centro tonal para o segundo tema. Nada disso, porém, acontece na sinfonia inaugural do jovem compositor boêmio. No ápice do arco formal aparece uma fanfarra nos metais, que, mesmo que culminando na repetição do tema das trompas na introdução (compare os compassos 208-212 com os compassos 358-360), nada demonstra o triunfo da restituição da exposição em um plano mais elevado, como a síntese dialética dos conflitos dramáticos dos dois temas conflitantes da exposição, via de regra, é solucionada. Isso tudo em uma obra que, como afirma Adorno, nem o “dualismo temático da tradição” está realmente presente. Há de fato seções praticamente autônomas que podem ser classificadas como primeiro e segundo tema. Não há porém nenhum conflito temático, propriamente dito, entre eles.

O mais interessante no entanto é que a concepção de uma “*breakthrough Sonata Form*”³⁷ não se aplica somente ao primeiro movimento. Como uma deformação da forma sonata,³⁸ é no movimento final onde Mahler realmente fere

verzichtet und darum auch keiner komplexen Restitution bedarf. Die Idee des Durchbruchs, die dem gesamten Symphoniesatz seine Struktur anbefiehlt, überflügelt die traditionelle, die er flüchtig noch entwirft”.

³⁷BUHLER, J. “‘Breakthrough’ as Critique of Form: The Finale of Mahler’s First Symphony”. In: *19th Century Music*. Vol. 20, n. 2, *Special Mahler Issue*, University of California Press, 1996, p. 138.

³⁸No clássico livro de James Hepokoski e Warren Darcy, os autores citam a categoria da “explosão de triunfo” adorniana como um dos casos de deformação da forma sonata. HEPOKOSKI, J.; DARCY, W. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

de forma fatal a lógica dela. Mais uma vez podemos desenhar uma armação quase que vazia de uma forma sonata tradicional: exposição (compassos 1-237), desenvolvimento (compassos 238 - 427) e reprise (compassos 428-731). Essas funções porém são de tal forma distorcidas que perdem realmente qualquer sentido real dos acontecimentos no desenvolvimento formal. Na reprise o primeiro tema não vai apenas deixar de ser reafirmado, mas factualmente rebaixado em prol do “tema coral” (veja a partir do compasso 631 “*Pesante*”), que então será evocado depois da *explosão de triunfo*. Só a partir do rompimento do tema coral se percebe retroativamente que o primeiro tema do movimento final, o tema principal até então, era apenas um tema de preparação. Apenas uma etapa no caminho do desenvolvimento que culminará no “tema-coral”, que, a partir daqui, haverá de protagonizar todo resto do movimento. Visto de maneira retroativa, o tema, até então principal, era na verdade apenas uma variante menor (na exposição em fá-menor, veja compassos 55-72, e no desenvolvimento em dó menor, veja compassos 317- 427) do “tema coral” em ré-maior, que pela primeira vez aparecerá “como que vindo do céu”³⁹ (veja compasso 375) através de um salto abrupto, disruptivo, sem nenhuma construção modulativa, de dó-menor para ré-maior! (tonalidades bem distantes dentro do círculo de quintas).

Essa entrada do triunfo, como que “*Deus ex machina*”, foi inclusive tema de discussão em uma troca interessantíssima de correspondência entre Gustav Mahler e Richard Strauss, onde o compositor boêmio vai responder a uma carta de Richard Strauss, fazendo uso do arquétipo da “trajetória de um herói”, típico da época dos compositores:

E só mais uma coisa por hoje: no lugar comentado [compasso 375], a resolução é apenas uma ilusão (uma cadência falsa, no sentido literal), pois é necessário uma inversão, um interrompimento do todo, antes da vitória final, que só pode ser realizada depois de uma verdadeira batalha. Eu tenho a intenção de apresentar uma luta, na qual a vitória está mais distante justamente no momento quando se

³⁹Essa é a expressão que o próprio compositor usa para descrever passagem aqui referida. BAUER-LECHNER, N. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Bremen: Europäischer Literaturverlag, 2014, p. 9.

acredita estar mais perto possível. Essa é a essência de toda batalha da alma – pois ser, ou se transformar em um herói, não é algo trivial.⁴⁰

Mahler se refere à primeira *explosão de triunfo* (*Durchbruch*) desse quarto movimento, que, de fato, é algo tão inesperado e potente, que boa parte dos analistas consideravam essa passagem já como o ponto culminante do movimento e sinfonia, o verdadeiro término do desenvolvimento temático do movimento. Estamos porém ainda na metade do movimento! O fato de analistas experientes terem intitulado todo o resto da sinfonia (algo em torno de 300 compassos) como Coda, é mais uma prova de como a forma sonata foi aqui distorcida ao ponto de quase não mais poder ser reconhecida, ao ponto de sua autodestruição. Esses último 300 compassos são na verdade, ou seja, funcionalmente, uma “reprise reversa” (onde o segundo tema aparece antes do primeiro tema da exposição). Só nesse momento se torna claro que o triunfo do primeiro movimento (a fanfarra dos metais, citada acima) era só o primeiro degrau, de uma explosão que vai acontecer somente nos últimos compassos do quarto e final movimento. Para isso Mahler vai recorrer, nessa mesma seção formal, a uma verdadeira técnica de colagem, simplesmente repetindo, *ipsis litteris*, o completo grupo de construção da tensão do primeiro movimento (compassos 305-351 no primeiro movimento, e compassos 574-622 no quarto movimento). Para aí sim, finalmente, a partir do compasso 623 alcançar e cantar a glória do triunfo definitivo.

Em seu artigo sobre a expressão musical do romantismo depois de Beethoven, Ludwig Finscher⁴¹ constata a tendência estética, já em obras de Schumann, Mendelssohn e Schubert, de uma emancipação das partes individuais da grande forma. Uma tendência que se explica pela orientação de então na busca de uma “clareza”,

⁴⁰MAHLER, G.; STRAUSS, R. *Briefwechsel, 1888-1911*. Munique: Piper, 1988, p. 40. No original: “Nur Eines heute: an der beregten Stelle [ab Takt 375] ist die Lösung eine bloß scheinbare (das ganze im wahren Sinne des Wortes ein ‘Trugschluß’), und es bedarf einer Umkehr und Brechung des ganzen Wesens, bevor ein wahrer ‘Sieg’ nach einem solchen Kampfe gefunden werden kann. Ich beabsichtige eben einen Kampf darzustellen, in welchem der Sieg dem Kämpfer gerade immer dann am weitesten ist, wenn er ihn am nächsten glaubt. – Dies ist das Wesen jeden seelischen Kampfes. – Denn so einfach ist das da nicht, ein Held zu werden oder zu sein”.

⁴¹Um outro importante nome da nova geração da musicologia alemã no pós-guerra.

de uma especificidade (*Deutlichkeit des Ausdrucks*) da expressão musical.⁴² É uma solução formal para uma necessidade estética. A música de Mahler leva essa tendência a uma radicalidade até então nunca vista, leva a uma verdadeira paradoxia formal. O compositor, porém, nunca permite que a forma se transforme em uma caótica mistura de partes independentes. Pois, apesar da independência das partes, a construção do todo é, ao mesmo tempo, de uma imanência extremamente consequente e organizada. A função das partes, porém, só podem ser compreendidas dentro do paradigma dessa exigência expressiva da música de sua época, por isso a necessidade de se pensar categorias formais que sejam ao mesmo tempo funcionais e hermenêuticas.

Conclusão

Na tradição de análises formais, dentro do paradigma da autonomia musical, independentemente se lhe damos o nome de funcional, lógica ou estrutural, a interpretação da expressão artística é considerada um campo minado a ser evitado. Sob o medo de cair em subjetivismos vazios, as análises e interpretações da música devem se firmar somente em cima de uma base tecnicamente objetiva – algo como “sobre o que não se pode provar, não se deve discutir”. E o que não se pode provar é factualmente impossível de se analisar, como August Halm afirma: “o que cada um sente nem precisa ser mencionado, e se os sentimentos se contrastam [...] simplesmente não se pode dizer nada a respeito”.⁴³

De Eduard Hanslick (o primeiro a expressar de forma categórica a respeito) até a linha musicológica liderada por Carl Dahlhaus, nas décadas de setenta e oitenta do século XX, pode-se traçar uma linha histórica, que, de certa forma, pretende proteger a música da sua própria expressão.

É, na verdade, compreensível, e durante certos períodos da história, até mesmo necessário, que a cultura musical europeia tenha sido particularmente cautelosa com rompantes sentimentais, não raro, com intuítos de apropriação ideológica.

⁴²FINSCHER, L. “Zwischen absoluter und Programmmusik. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie”. In: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*. Mahling: Tutzing, 1979, pp. 103-115.

⁴³Op. cit., p. 71.

Nos dias de hoje é fácil esquecer que a estética de autonomia da música foi de fato se tornando a tendência mais importante dentro do campo especializado das discussões musicais, entre os mais importantes compositores e teóricos do seu tempo. Para a maioria do público de concerto, porém, e para resto da sociedade burguesa de então, digamos entre as décadas de 1850 e 1910, a “estética do sentimento” (*Gefühlsästhetik*) era parte basilar da construção das subjetividades na esfera de domínio do poder burguês. Para campos progressistas de então, era notório o processo de relação diretamente proporcional entre a decadência do discurso sobre música, apoiado em sentimentalismos rasos, de alto impacto popular, e a usurpação da força estético-musical para fins de consolidação de estruturas subjetivas do romantismo decadente. Seja de forma direta ou indireta, o discurso especializado de então mostra o impulso de proteção de uma cultura artística que já se sentia ameaçada pelo poder de apropriação inerente às leis capitalistas de popularização de um “bem de consumo”.

Bem, se isso é aplicável, em parte, já a partir da segunda metade do século XIX, no século XX as revoluções tecnológicas de reprodução de imagem e som de então foram ferozes catalisadores dessa mesma transformação. A defesa da autonomia da arte, que surgira já com Baudelaire, explicitamente com esse aspecto programático da proteção à liberdade das artes frente à decadência da então burguesia, embriagada com o poder no seu auge imperial, se torna, para muitos dos especialistas, uma necessidade urgente. Só assim entendemos as críticas ferozes de August Halm aos subjetivismos no discurso musical de sua época, como também, em um contexto muito mais ameaçador, trinta anos mais tarde, as críticas de Adorno à indústria cultural de massas.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o roteiro de radicalização da autonomia das artes, principalmente, por óbvio, na Alemanha, vai se repetir e intensificar. Na musicologia alemã, uma década e meia após o fim da Segunda Guerra Mundial (onde musicólogos como Hermann Grabner, Wilhelm Maler ou Fritz Reute, que fizeram carreira na Alemanha nazista, ainda ocupavam cargos centrais), começa, a partir dos anos sessenta, o surgimento de uma nova geração de musicólogos como Dieter de la Mote, Rudolph Stefan, Hans Heinrich Eggebrecht e, o mais brilhante entre eles, Carl Dahlhaus, que vão ser responsáveis por uma completa renovação do campo de estudos musicais na então Alemanha ocidental – com uma musicologia sustentada por uma historiografia da música extremamente

diferenciada, complexa e autorreflexiva. Ali, a abertura para estudos de música contemporânea também se impunha de forma decisiva. Essa geração se esforça em uma objetividade científica, na qual a historicidade da música se torna a principal arma contra a sua ideologização. Era necessário uma negação, uma operação de distinção dupla: se diferenciar do modelo da apropriação musical do nazifascismo e do socialismo real da Alemanha oriental. O teórico musical americano Hepokoski, destaca: “The heart of Dahlhaus Project” era “an effort to keep the Austro-Germanic canon from Beethoven to Schönberg free from aggressively sociopolitical interpretations”.⁴⁴

Adorno, porém, principalmente na sua última década de vida, que se inaugura justamente com o livro sobre Gustav Mahler, alertava já reiteradamente do perigo desse “projeto”: o excesso de tecnicidades e o foco excessivo na organização do material, se tornaram um fim em si mesmo e levava a música a um “patético isolamento”.⁴⁵ E isso, tanto na análise quanto, e, principalmente, na composição de música contemporânea.

Adorno usa o modelo de análise fisionômica justamente para incluir, nas interpretações formais da música de Gustav Mahler, o fenômeno das expressões musicais em um complexo de significação da obra do compositor. É bom ressaltar que o filósofo entende o processo de significação (*Deutung*) como a própria essência da filosofia. “A essência da ciência é a pesquisa, a da filosofia, a significação”.⁴⁶

Uma análise fisionômica, na tradição da escola de Frankfurt, tem como objetivo, aplicar essa tarefa da filosofia para o campo das ciências individuais, sejam em análises sociológicas, historiográficas ou das artes, na certeza de que o processo de significação não se localiza inteiramente nem no objeto, nem no sujeito, mas em uma campo de tensão permanente entre esses polos. Exatamente como a expressão artística no geral:

A expressão da arte deve ser interpretada, histórica e filosoficamente, como um acordo. A expressão alcança a esfera “transsubjetiva”,

⁴⁴HEPOKOSKI, J. “The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources”. In: *19th-Century Music*. Vol. 14, n. 3, 1991, p. 222.

⁴⁵Adorno, *Einführung in der Musiksoziologie*, op. cit., vol. 14, p. 244

⁴⁶Adorno, “Die Aktualität der Philosophie”, op. cit., vol. 1, p. 334.

uma forma de conhecimento, a qual, é anterior à polaridade sujeito-objeto, e essa, em definitivo, não reconhece.⁴⁷

Obviamente o conteúdo expressivo de uma obra só pode ser expresso por ela mesma. Nenhum texto, por mais certo que seja, é capaz de substituir a obra. As expressões musicais não são signos substituíveis; são matérias corpóreas com presença própria e de natureza impositiva. Uma análise hermenêutica pode apenas refletir sobre a “intenção” de uma expressão do material, nunca expressá-la por si mesma. E qualquer interpretação de uma obra será sempre apenas uma tentativa de aproximação com a expressão estética. Trata-se de uma tentativa de comunicação, de contato, de gerar possibilidades de ressonância entre a matéria estética e o discurso sobre ela, que, com sorte, se bem-sucedidas, têm inclusive o poder de transformá-la, atualizá-la, constantemente, de forma infundável.

Mas é importante lembrar que o material sonoro e o discurso sobre ele pertencem sim a planos diferentes, que não devem ser confundidos. Refletir sobre a expressão é, porém, uma forte ponte possível de efetuar contatos entre eles. Excluí-la do discurso é nada menos do que uma capitulação intelectual. A intenção de uma estética radical de autonomia da obra culmina exatamente no seu oposto: na insignificância da arte. Uma ideia, que surgiu como proteção da subjetividade hegemônica burguesa, se transformou, em nossos dias, em um dos seus últimos bastiões.

Referências

ADORNO, Theodor. “Die Aktualität der Philosophie”. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 1: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

_____. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 7: *Ästhetische Theorien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____. *Einführung in der Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962]. In: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Vol. 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

⁴⁷Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., vol. 7, p. 170.

- _____. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960]. In: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Vol. 13: *Die musikalische Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- _____. *Philosophie der neuen Musik* [1949]. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 12: *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- BAUER-LECHNER, Natalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Bremen: Europäischer Literaturverlag, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*. Ed. de G. Scholem e Theodor W. Adorno. Vol II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.
- BEKKER, Paul. *Das deutsche Musikleben*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916.
- _____. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Hassocks/Sussex, R.U.: The Harvester Press, 1977.
- BUHLER, James. “‘Breakthrough’ as Critique of Form: The Finale of Mahler’s First Symphony”. In: *19th Century Music*, vol. 20, n. 2, *Special Mahler Issue*, University of California Press, 1996.
- DAHLHAUS, Carl. *Klassische und romantische Musikästhetik*. In: *Gesammelte Schriften*, Vol. 5: *19. Jahrhundert II. Theorie/ Ästhetik/ Geschichte: Monographien*. Laaber: Laaber, 2003.
- _____. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil*. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 4: *19. Jahrhundert I. Theorie-Ästhetik-Geschichte: Monografien*. Laaber: Laaber, 2002.
- _____. “Zur Theorie der musikalischen Form”. *Gesammelte Schriften*. Vol. 2: *Kritik Musiktheorie/Opern und Librettotheorie - Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber, 2001.
- DANUSER, Hermann. “Adorno. Eine Musikphilosophische Physiognomik”. In: *Hermann Danuser Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Vol. 2: *Ästhetik*. Schliengen: Edition Argus, 2014.
- FINSCHER, Ludwig. “Zwischen absoluter und Programmusik. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie”. In: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*. Mahling: Tutzing, 1979.
- HALM, August. *Beethoven*. Berlin: M. Hesse, 1927.

- HEPOKOSKI, James. "The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources". In: *19th-Century Music*, vol. 14, n. 3, University of California Press, 1991.
- HONNETH, Axel. "Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos". In: *Dialektik der Freiheit, Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- JÜNGER, Ernst. *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* [1932]. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.
- MAHLER, Gustav; STRAUSS, Richard. *Briefwechsel, 1888-1911*. Munique: Piper, 1988.
- MARX, Adolf Bernhard. *Lehre von der musikalischen Komposition*. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 6^a edição, 1873.
- TIEDEMANN, Rolf. "Einleitung". In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, vol. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989.
- RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bach und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Viena: Universal Edition, 1973.
- SCHMALZRIEDT, Siegfried. "August Halms musikalische Ästhetik". In: *August Halm. Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1978.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre* [1911]. Viena: Universal Ed., 2001.
- _____. "Komposition mit zwölf Tönen" [1935]. In: *Stil und Gedanken. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976.
- _____. "Zur Darstellung des musikalischen Gedanken" In: *Stile herrschen Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. Ed. de Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007.

RESUMO: A interpretação de Theodor W. Adorno da obra de Gustav Mahler nos traz a oportunidade de pensar um novo conceito de forma musical. A sua "teoria material da forma" propõe desenvolver uma reflexão sobre o que é pensar em forma na música instru-

ABSTRACT: Adorno's interpretation of Gustav Mahler's work gives us the opportunity to think about a new concept of musical form. His "material theory of form" proposes a reflection on what it means to think about form in instrumental concerto music. In a

mental de concerto. Em um terreno discursivo de tensão permanente entre estética e teoria da música, entre funcionalidade formal e hermenêutica musical, esse artigo tem o intuito de refletir sobre essa ideia de forma musical tentando fazer uma aproximação do discurso filosófico e do discurso do desenvolvimento conceitual da forma, dentro da tradição da teoria musical, chamando atenção para o método fisionômico como um forma de análise extremamente original e atual da arte dos sons, para além do paradigma de autonomia musical.

PALAVRAS-CHAVE: Theodor Adorno; Gustav Mahler; Teoria material da forma musical; Autonomia musical; Fisionomia musical.

discursive terrain of permanent tension between aesthetics and music theory, between formal functionality and musical hermeneutics, this article aims to reflect on this idea of musical form by trying to bring together the philosophical discourse and the discourse of the development of the formal concept within the tradition of music theory, drawing attention to the physiognomic method as an extremely original and contemporary approach of analysis of the art of sounds, beyond the paradigm of musical autonomy.

KEYWORDS: Theodor Adorno; Gustav Mahler; Material Theory of Form; Musical Autonomy; Musical Physiognomy.

O jazz e a implosão da concepção adorniana de obra de arte¹

LUCAS FIASCHETTI ESTEVEZ

DOCTORANDO NO DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA DA USP

I. A crítica adorniana ao jazz

No brevíssimo e polêmico artigo *Adeus ao jazz* (1933), Theodor Adorno trata, pela primeira vez, do gênero musical que então ocupava o centro da nascente indústria cultural alemã. Naquela ocasião, o autor defende que o jazz é a expressão do “empobrecimento de uma produção musical à qual foram impostas normas e que se ajustou ao consumo de tal maneira que perdeu seu último resquício de liberdade”.² Seus supostos arroubos artísticos, como as síncopes e as improvisações, são tomados como ornamentos superficiais que não alteram sua estrutura padronizada. Já em *Sobre o jazz* (1936), no qual Adorno desenvolve suas posições, essa música é descrita como “uma mercadoria no sentido estrito”, já que se submete às leis “da aleatoriedade do mercado, bem como sua distribuição às leis da

¹Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no V Encontro de Pós-Graduação em Filosofia da USP, ocorrido entre os dias 12 e 16 de agosto de 2024. Parte do material aqui mobilizado é inédito e se encontra na seção berlinense do *Adorno Archiv*. Os documentos foram identificados com o seu código (*TWAA*). Agradecemos a Michael Schwarz pela autorização e à FAPESP pelo financiamento do período de estágio na Alemanha.

²ADORNO, T. *Essays on music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 496. Tradução nossa (TN).

concorrência”.³ Essa reflexão iria se desenrolar também nas décadas seguintes. Em 1941, imerso nos estudos sobre o rádio e a música popular, Adorno se debruça sobre a literatura jazzística, resenhando alguns livros para a revista do Instituto de Pesquisa Social.⁴ Além de outros momentos em que trata lateralmente do tema, Adorno o aborda uma última vez em *Moda intemporal: sobre o jazz* (1953), onde reafirma suas posições, a despeito do transcorrer das décadas. Neste texto mais tardio, lemos:

O jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopes de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico.⁵

Ao longo de todos esses textos, o jazz é descrito por Adorno como a *música comercial por excelência, apesar de sua aparência moderna e disruptiva*. Em direta oposição às obras de arte autônomas, os *hits* de jazz são produzidos a partir de critérios pré-formatados que são estranhos às preocupações propriamente artísticas, ditados pela indústria musical e pelos interesses econômicos das estruturas monopolistas que a comandam. Apesar da imagem libertária, excêntrica, democrática, sexualmente desinibida e vibrante que o jazz trazia consigo, como uma espécie de “fantasmagoria da modernidade”,⁶ Adorno denuncia como essa música, na verdade, só reforça – tanto pelo seu material reificado, como pelas reações psicológicas que suscita nos ouvintes e pelos fetiches que reproduz – o estado regressivo da cultura e do indivíduo sob o capitalismo tardio. Apesar de ser originário da população afro-americana marginalizada, Adorno salienta que

³Ibidem, p. 473. TN.

⁴ADORNO, T. “Wilder Hobson, American Jazz Music; Winthrop Sargeant, Jazz: Hot and Hybrid”. In: *Studies in Philosophy and Social Science*. Institute of Social Research, Nova York, vol. IX, 1941, pp. 167-178.

⁵ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 2001, p. 117.

⁶ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução de Mario Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 232.

o jazz foi desfigurado de seus traços potencialmente críticos. Assim, ele “não tem mais nada a ver com a autêntica música negra, que há muito foi falsificada e industrialmente suavizada”.⁷

Neste artigo, temos como objetivo traçar os limites e potencialidades dessa crítica ao jazz empreendida por Adorno, a fim de compreender *o que levou Adorno a recusar em bloco o jazz como uma música de arte*. Em um primeiro momento, trataremos da polêmica que sua posição suscitou, abordando as principais críticas feitas ao autor e indicando em que medida tais posições se sustentam. Em seguida, analisaremos as limitações empíricas de sua análise, jogando luz sobre o jazz em suas diferentes fases e tendências, com foco nas profundas transformações sofridas nesse cenário a partir do pós-guerra e da ascensão do *bebop*, do *cool jazz* e do *free jazz*. Neste ponto, defenderemos a tese de que parte do jazz ultrapassa a crítica adorniana, tornando-a deficitária. Assim, argumentaremos que *a recusa de Adorno ao jazz* não diz respeito a uma recusa moral, ao seu gosto musical ou a um suposto desconhecimento a respeito. Na realidade, concluímos que *os limites da crítica de Adorno ao jazz* dizem respeito *aos limites de sua estética*.

2. O mal-estar da crítica

O diagnóstico de Adorno a respeito do jazz costuma gerar incômodo⁸ e levantar suspeitas sobre sua obra principalmente entre aqueles que possuem

⁷Adorno, 2002, op. cit., p. 496.

⁸Em 1956, Horst Buchmann afirma em uma carta a Adorno que o autor “claramente não sabe o que é o jazz”. Conclui a carta dizendo: “Estou indignado que alguém como Adorno escreva um trabalho tão tendencioso e cheio de ódio” (*TWAA Br 221*). Em sua resposta, Adorno não responde às acusações, recomendando que Buchmann leia com mais atenção seus textos sobre o tema. O autor dá a mesma resposta à Heinz Frisch, que tinha escrito: “Eu recomendaria ao autor que primeiro deixasse claro para os seus leitores o que ele entende por ‘jazz’. Assim, pelo menos, o leigo poderia reconhecer que não se pode esperar uma argumentação objetiva nesse ponto” (*TWAA Br 0429*). Anos antes, em 1949, o compositor Ingolf Dahl envia uma carta com várias críticas. Em sua resposta, Adorno insiste em suas posições, apesar de reconhecer que algo pode ter lhe escapado. Segundo ele, talvez houvesse uma “função expressiva diferente no rigoroso *hot jazz*, mas o jazz como fenômeno de massa na sociedade americana, que é meu interesse principal neste contexto, trata esses elementos da maneira que tentei classificar” (*TWAA Br 0282*). TN.

uma visão afirmativa da “cultura de massas” e reproduzem uma “apologia pós-moderna do complexo da indústria cultural”.⁹ Assim, para uma porção de críticos mais ferrenhos, a análise de Adorno é vista como o pináculo do caráter elitista, totalizante e quiçá preconceituoso de sua crítica cultural. Para esses, Adorno teria restringido a música autônoma e radical ao cânone da música de concerto europeia,¹⁰ sobretudo à Arnold Schönberg e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern. Além disso, exclui a possibilidade do surgimento de qualquer elemento crítico dentre as correntes hegemônicas da indústria cultural, tomando-a como um espaço sem contratendências ou fissuras, não reconhecendo o valor da música popular.¹¹ Por fim, não leva em consideração fenômenos culturais surgidos entre os grupos marginalizados da sociedade,¹² como o caso do jazz e sua profunda relação com a população afro-americana. Sua posição, em suma, seria marcada por um “míope etnocentrismo”¹³ ou “provincialismo etnocêntrico”.¹⁴

Certa vez, Adorno foi duramente criticado pelo musicólogo alemão e especialista em jazz Joachim Ernst-Berendt, que publicou um artigo¹⁵ em resposta ao

⁹KURZ, R. “A indústria cultural no século XXI: Sobre a atualidade da concepção de Adorno e Horkheimer”. Tradução de Boaventura Antunes. In: *EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, n. 9, mar. 2012. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/kurz/2012/03/90.htm>. Acesso em: 22 set. 2024.

¹⁰WELLMER, A. “Über Negativität und Autonomie der Kunst: die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie”. In: HONNETH, A. (org.). *Dialektik der Freiheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 237-287; PATRIOTA, R. “Apresentação à edição brasileira”. In: BERENDT, J.-E. *O livro do jazz*. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2014. pp. 15-21.

¹¹STONE, A. *The Value of Popular Music*. Lancaster: Palgrave MacMillan, 2016; GRACYK, T. A. “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”. In: *Musical Quarterly*, vol. 76, n. 4, pp. 526-542, Inverno/1992; RODRIGUES, L. C. *A construção do conceito de popular em Theodor Adorno*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Departamento de Filosofia, Unifesp, São Paulo, 2012.

¹²THOMAS, L. “‘Communicating by Horns’: Jazz and Redemption in the Poetry of the Beats and the Black Arts Movement”. In: *African American Review*, vol. 26, n. 2, pp. 291-298, verão/1992.

¹³NYE, W. P. “Theodor Adorno on Jazz: A Critique of Social Theory”. In: *Popular Music and Society*, vol. 12, n. 4, pp. 69-73, p. 72, inverno/1988.

¹⁴LUNN, E. *Marxism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1982, p.158.

¹⁵BERENDT, J.-E. “A favor e contra o jazz”. In: *Arte Filosofia*, n.16. Ouro Preto: IFAC/UFOP, pp. 4-10, Jul. 2014.

texto de Adorno de 1953. A polêmica também suscitou uma réplica de Adorno, na qual ele reitera suas posições,¹⁶ subindo o tom da polêmica. Segundo Berendt, Adorno empregava o termo jazz “de modo equivocado”, passando “ao largo de seu objeto”.¹⁷ Em sua defesa do jazz, Berendt comenta que o estilo “não pode ser entendido como uma música de entretenimento”, já que é a “expressão musical mais original e vigorosa do século XX”,¹⁸ tanto por sua complexidade como por sua ligação com a população afro-americana. Para ele, Adorno não reconheceu esse potencial e não sabia do que estava falando.

Além dos críticos que se situam fora do paradigma teórico frankfurtiano, o mal-estar em relação ao que Adorno disse sobre o jazz também atinge os círculos mais internos. Segundo Martin Jay, suas afirmações sobre o tema são “ultrajantes” e “intransigentes”.¹⁹ Para Max Paddison, seria muito difícil negar o “grau de preconceito e até mesmo de ignorância”²⁰ do autor. Tal tópico, portanto, é tido como um *ponto cego* de sua obra, um *erro* que deve ser superado em prol de searas mais acertadas e produtivas. Na base desse incômodo, sempre encontramos a pergunta: como foi possível Adorno, um pensador tão importante e atento à cena cultural, elaborar um diagnóstico tão negativo sobre uma música com elementos artisticamente relevantes? Em suma, tenta-se compreender por que algo lhe escapou tão ruidosamente dos ouvidos.

3. Denúncia moral, gosto pessoal e desconhecimento

O modo mais fácil e pedestre de responder a essa pergunta costuma tomar a crítica de Adorno ao jazz ou como uma *recusa pessoal* ou como uma espécie de *denúncia moral*. O jazz não seria uma música de arte pois, na visão de Adorno, era simplesmente *ruim*, de “má qualidade”. Essa posição é reproduzida, por exemplo, quando lemos que Adorno “não gostava” ou “odiava”²¹ essa música e que ela

¹⁶Adorno, 2001, op. cit.

¹⁷Berendt, op. cit., p. 4.

¹⁸Ibidem, p. 5.

¹⁹JAY, M. *A imaginação dialética*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 343.

²⁰PADDISON, M. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 205.

²¹WITKIN, R. “Why did Adorno ‘Hate’ Jazz?”. In: *Sociological Theory*, vol. 18, n. 1, pp. 145-170, mar. 2020.

lhe produzia uma “aversão visceral”.²² Tal abordagem, na qual se inclui Berendt, ignora o conteúdo filosófico da análise,²³ atribuindo a “causa” da crítica a uma relutância pessoal do autor.²⁴

Em algumas ocasiões, Adorno respondeu a essa objeção. Durante um seminário em Frankfurt em 1961, afirmou aos seus alunos que seria “mesquinho reprovar um intérprete de música clássica por gostar de jazz”. Na verdade, “de modo algum essas reflexões devem tirar o prazer de alguém pelo jazz”. O fundamental, do ponto de vista teórico e crítico, “é apenas saber se ele [o jazz] cumpre seu objetivo ou, ao contrário, contribui ideologicamente para a indústria cultural”.²⁵ Em uma entrevista, Adorno afirma que o fato de ainda preferir “baladas húngaras” ao jazz é uma questão de sua “preferência pessoal”, a qual não dita os rumos de sua crítica. Ela, na verdade, parte de um diagnóstico que escapa da dimensão do gosto e diz respeito à natureza não artística do jazz:

O jazz não tem absolutamente nada a ver com arte. E o perturbador é que esta esfera pura de entretenimento é sustentada por ideologias, através das quais então é confundida com tudo o que é nobre e caro, e de repente adquire uma pretensão e um *pathos* que simplesmente não lhe correspondem. Mas eu não sou de forma alguma inimigo

²²MENEZES, F. “Apresentação à edição brasileira”. In: ADORNO, T. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 17.

²³No início de sua crítica, Berendt esclarece que evitará “intencionalmente as conclusões filosóficas e sociológicas oferecidas por Adorno” (Berendt, op. cit., p. 4).

²⁴Vale lembrar a crítica adorniana ao “gosto”. Na indústria cultural, os sujeitos são ativos na defesa do seu gosto pessoal, apesar da escolha ser entre bens substancialmente idênticos. O intelectual que denuncia tal cenário se torna alvo do ressentimento. Os ouvintes “defendem as suas preferências de qualquer imputação de que sejam manipuladas. Nada é mais desagradável do que confessar a dependência. A vergonha despertada pela acomodação à injustiça proíbe a confissão do envergonhado. Por isso, eles voltam o seu ódio antes contra aqueles que apontam a sua dependência do que contra aqueles que apertam suas algemas” (ADORNO, T. “Sobre a música popular”. In: COHN, G. (org.). *Sociologia: Theodor Adorno*. Tradução de Flavio R. Kothe, Aldo Onesti e Amelia Cohn. São Paulo: Ática, 1986, pp. 115-146, p. 143).

²⁵ADORNO, T.; BRAUNSTEIN, D. (org.). *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos: Gesammelte Sitzungsprotokolle 1949-1969*. vol. 3. Berlim/Boston: De Gruyter, 2021, p. 200. TN.

do jazz, assim como não ousaria ser inimigo de qualquer outro tipo de música dançante.²⁶

Outra hipótese que costuma ser levantada para explicar a recusa de Adorno ao jazz é a de que ele não teria conhecido suficientemente bem essa música. Aqui, reproduz-se a velha ideia do intelectual na torre de marfim que, para além do que circula na alta cultura, pouco ou nada sabe. Uma breve análise de sua biografia e de sua obra, entretanto, invalida tal argumento. Além de frequentar concertos e demais espaços reservados às apresentações da chamada “música séria”, sua correspondência revela como Adorno buscava se informar sobre o que se passava na esfera da “música leve” e era um assíduo “consumidor” dos bens da indústria cultural: frequentava cinemas,²⁷ gostava de assistir televisão,²⁸ tinha uma variada coleção de discos²⁹ e visitava clubes de jazz.³⁰ Sua própria obra, na verdade, é testemunho de como Adorno se debruçou atentamente sobre diferentes ramos

²⁶Entrevista em vídeo, sem data (*TWAA VA 012*). TN. In: *Adorno: Der Bürger als Revolutionär* (1ª ep.). Direção: Meinhard Prill, Kurt Schneider. Produção: Arte/Südwestrundfunk. Alemanha, ago. 2003.

²⁷Ao longo de sua correspondência, são recorrentes os relatos a respeito dos últimos filmes a que assistiu e sua admiração, por exemplo, por Charles Chaplin. No período em Los Angeles, Adorno ficou próximo de importantes figuras da indústria cinematográfica de Hollywood e colaborou com o cineasta William Dieterle para o roteiro do filme *Syncopation: The Band Played On* (1942), que tem como tema a história do jazz e de seus diferentes estilos. Sobre essa colaboração, ver: JENEMANN, D. *Adorno in America*. Mineápolis/Londres: University of Minnesota Press, 2007.

²⁸“Visitantes que sabiam das coisas tomavam cuidado para não incomodar Adorno quando o canal ZDF exibia *Daktari*, uma série americana sobre a vida selvagem com Judy, a chimpanzé, e Clarence, o leão vesgo” (MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno: A Biography*. Cambridge: Polity Press, 2005, p. 467).

²⁹Durante seu exílio em Oxford (1934-1938), Adorno se aproximou do compositor Mátyás György Seiber, que mostrava a Adorno sua extensa coleção de discos de jazz (Ibidem, p. 201). Em uma carta em que trata de sua mudança para Los Angeles, Adorno reclama que “algumas coisas se quebraram” no trajeto, inclusive “dois discos de jazz” (Adorno, 2003, op. cit., p. 72). A coleção de discos de Adorno está no Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt. Um levantamento desse acervo foi feito recentemente e seus resultados serão publicados em breve (MARTINS, C. C. *Orfeu no inferno: a forma do disco fonográfico em Theodor W. Adorno*. Tese de doutorado em andamento – Departamento de Sociologia, USP, São Paulo, 2024).

³⁰Adorno comenta que em 1925 foi a um bar de jazz em Viena, acompanhado de Alban Berg

da indústria cultural. Exemplos dessa atitude são seus estudos sobre o rádio, a televisão e o horóscopo.

4. Aquilo que ficou de fora: o momento inconformista do jazz

Se Adorno conhecia o fenômeno mas o tomou de modo parcial, o problema se aprofunda. Afinal, suas análises são marcadas por claras “limitações empíricas”³¹ e “lacunas informativas”.³² Quando o autor trata do jazz, ele restringe sua análise tanto à cena musical da República de Weimar, durante os anos 1920 e 30,³³ como a de Nova York, na década de 1940.³⁴ Assim, direciona sua crítica às tendências mais comerciais dessa música, representadas pela *sweet music* de Paul Whiteman e o *swing* de Benny Goodman. Sua recusa, sob esse prisma, se direciona a uma música muito distinta da que hoje entendemos por jazz. Destituído de complexidade melódica, harmônica e rítmica, tais vertentes do jazz estabilizado³⁵ tinham pouco a oferecer do ponto de vista artístico. A improvisação, tão central

(Adorno, 2010, op. cit., p. 230). Já em uma carta de 1937, Adorno conta a Horkheimer que visitou um “clube de música negra” no distrito do Soho, em Londres (Horkheimer apud WILCOCK, E. “Adorno, Jazz, and Racism: ‘Über Jazz’ 1934–7 British Jazz Debate”. In: *Telos*, vol. 107, pp. 63-80, 1996). Em 1939, Adorno conta a seus pais que tinha visitado “o Harlem e seus bares mais intensos” (Adorno, op. cit., 2003, p. 22). Por fim, de acordo com Volker Kriegel, Adorno teria ido em 1938 a um show de jazz no *Cotton Club*, em Nova York (KRIEGEL, V. “Adorno und der Jazz. Eine Anekdote”. In: *Der Rabe*, n. 14, Zürich: Haffmans, pp. 20-22, 1986).

³¹BOWIE, A. “Adorno and Jazz”. In: GORDON, P. E.; HAMMER, E.; PENSKY, M. (Orgs). *A Companion to Adorno*. Hoboken: Wiley, 2019, p. 125; TOWNSEND, P. “Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular”. In: *Prose Studies*. vol. II, n. 1, pp. 69-88, mai. 1988.

³²CARONE, I.. *Adorno em Nova York*. São Paulo: Alameda, 2019, p. 63.

³³ESTEVEZ, L. F. “A crítica ao jazz de Theodor W. Adorno à luz da história: de qual música estamos falando?”. In: *Askesis*, vol. 10, n. 1. pp. 56-78, jan-jun., 2021; ROBINSON, J. B. “The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”. In: *Popular Music*, vol. 13, n. 1. Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 1-25, jan. 1994; WIPPLINGER, J. O. *The Jazz Republic: Music, Race and American Culture in Weimar Germany*. Michigan: Univ. of Michigan Press, 2017.

³⁴GIOIA, T. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 2021; STOWE, D. W. *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

³⁵Adorno comenta que o jazz “se tornou estabilizado” ao perder suas características disruptivas num “processo de dissolução” (Adorno, 2002, op. cit., p. 496). TN. Como contraponto,

anteriormente, fora relegada a momentos previamente estabelecidos. Já do ponto de vista racial, o jazz também se afasta de suas origens. No período da Segunda Guerra Mundial, passaria inclusive a ser usado pela propaganda militar³⁶ como uma música representativa da “democracia racial e liberal”³⁷ do país.

Se aplicada somente a esse tipo de jazz e aos fenômenos mais padronizados da indústria cultural, a crítica de Adorno poderia se revelar um profícuo modelo para investigarmos a cultura contemporânea.³⁸ O problema, porém, é que o jazz nunca se resumiu a tais tendências, o que torna a justificação da crítica pelo argumento da restritividade do seu objeto uma solução parcial. Mesmo na década de 1930, às margens do *swing*, uma relevante produção musical escapava da neutralização em curso. Ao não olhar para tais fenômenos, a crítica de Adorno trata do objeto de modo totalizante. De certo modo, ele tomou a parte mais reificada pelo todo diverso. Até alguns interlocutores mais próximos do autor atestaram esse incômodo. Certa vez, Walter Benjamin comentou que Adorno tomava “o fenômeno com sinal puramente negativo”,³⁹ deixando pouco espaço para contratendências. Já Siegfried Kracauer afirma:

Você fala timidamente que todos nós, pobres sujeitos do jazz, somos forçados a falar da sociedade “verdadeira” enquanto atribuímos o jazz à falsa. Porém, se o jazz e a sociedade, apesar de algumas reservas,

utilizaremos a expressão “jazz não-estabilizado” para as tendências menos padronizadas e comerciais.

³⁶STUDDERT, W. *The Jazz War: Radio, Nazism and the Struggle for the Airwaves in World War II*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.

³⁷ERENBERG, L. A. “Things to Come: Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene”. In: *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989, pp. 221-245, p. 222.

³⁸“As interpretações de tal música teriam de ser verificadas ou falsificadas muito mais do que isto era possível quando nós a expusemos: por meio da inclusão de outros setores da indústria cultural, que, independentemente do jazz, revelam estruturas análogas” (Adorno, 2011, op. cit., p. 413).

³⁹ADORNO, T.; BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012, p. 421.

são totalmente falsos, eu não vejo como algo verdadeiro daí possa ser dialeticamente extraído.⁴⁰

Em algumas poucas passagens, porém, Adorno reconhecia que o jazz possuiu um “momento inconformista”.⁴¹ Em seus escritos, menciona importantes representantes dessa tradição mais afastada do *swing*, como Duke Ellington,⁴² Louis Armstrong, Ted Lewis⁴³ e as “músicas sofisticadas” de Cole Porter.⁴⁴ Já em uma carta a seus pais, reconhece a inovação das performances do *Benny Goodman Trio* durante os anos 1940,⁴⁵ no qual o clarinetista se afastava das fórmulas usadas em sua *big band*.

A questão, porém, é que esse momento inconformista sempre aparece como algo residual ou já extinto, que desaparece na integração do jazz pela indústria cultural. Em um esboço, Adorno trata da “dissolução da *hot music*”, da “simplificação crescente do jazz” e da “liberdade improvisatória”, processo no qual “as pausas e passagens *hot* são eliminadas ou padronizadas”.⁴⁶ Assim, apesar de admitir a presença de síncopes, improvisações e dissonâncias, Adorno ressalta que esses recursos não são estruturais, mas superficiais. Na realidade, os momentos “radicais” exercem uma função que reifica o padrão musical, com fugas pontuais

⁴⁰ADORNO, T.; KRACAUER, S. *Briefwechsel, 1923-1966*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008, p. 319. TN.

⁴¹Na primeira versão de uma sessão adicional ao texto *Sobre o jazz*, lemos “elemento progressista do jazz”. Depois, Adorno o alterou para “momento socialmente inconformista do jazz” (*TWAA Ts 22350*). TN.

⁴²Adorno identifica uma forte influência do impressionismo francês na música de Ellington, definida como a “principal representante do atual jazz ‘clássico’ e estabilizado” (Adorno, 2002, op. cit., p. 99).

⁴³Em uma carta, Adorno afirma que Armstrong e Lewis são os principais representantes da chamada *hot music*, de natureza “extremamente improvisatória e agressiva”. (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Briefwechsel 1927-1937*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p. 601). TN.

⁴⁴ADORNO, T. *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, 2009, p. 393. TN.

⁴⁵Em uma carta de 24 de Abril de 1942, Adorno afirma que Goodman era “um dos mais talentosos músicos de *swing*” e que “fez uma série de coisas com seu conjunto de câmara que eram realmente muito boas” (ADORNO, T. *Letters to his Parents*. Tradução de Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2003, p. 93).

⁴⁶Adorno apud CHADWICK, N. “Matyas Seiber’s collaboration in Adorno’s Jazz Project 1936”. In: *British Library Journal*, n. XXI, 1995, pp. 259-288, p. 278.

que retornam rapidamente ao esquema, reforçando-o. Em um texto de 1938, lemos:

Certamente no jazz ocorrem dissonâncias, a partir das quais se chegaram a construir até mesmo técnicas intencionais de tocar errado. Mas todas essas convenções vêm com um atestado de inocuidade: cada som extravagante deve ser concebido de tal modo que o ouvinte possa reconhecê-lo como o substituto de um “normal”; e enquanto se regozija dos maus-tratos que a dissonância inflige à consonância substituída, a consonância virtual garante ao mesmo tempo que ninguém escape ao seu cerco.⁴⁷

Esse diagnóstico, como se vê, não capta a profícua produção jazzística da época que escapava desses esquemas padronizados. Esse é o caso, por exemplo, das gravações feitas por Louis Armstrong com o conjunto *Hot Fives & Sevens*, entre 1925 e 1928,⁴⁸ quando reformulam as possibilidades da improvisação coletiva. Formações maiores e de caráter orquestral, como as *big bands* de Ellington, Fletcher Henderson e Chick Webb,⁴⁹ que conciliam volume musical e liberdade improvisatória, num caminho contrário ao observado no jazz mais estabilizado. Obras complexas e temporalmente extensas se multiplicam, como *Body and Soul* (1939) de Coleman Hawkins.⁵⁰ As cantoras Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday, por sua vez, mobilizam criticamente elementos da consciência do proletariado negro⁵¹ através de um novo tipo de performance vocal. Até mesmo no epicentro do *swing*, em Nova York, muitos bares do Harlem recebiam bandas que insistiam em práticas improvisatórias cada vez mais arrojadas.⁵²

Se a limitação empírica dos textos dos anos 1930 deixa escapar o que estava às margens da indústria cultural da época, o abismo que se abre nas décadas

⁴⁷ADORNO, T. “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição”. In: ADORNO, T. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, pp. 53-101, p. 85.

⁴⁸Gioia, op. cit., p. 70.

⁴⁹HOBSON, W. *American Jazz Music*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1940, p. 137.

⁵⁰Gracyk, op. cit., p. 533.

⁵¹DAVIS, A. *Blues Legacy and Black Feminism*. Nova York: Random House, 1999.

⁵²Gioia, op. cit. p. XX.

seguintes é de outra ordem. Quando volta a escrever sobre o assunto, em 1953, Adorno mantém suas posições anteriores, apesar das profundas transformações em curso no jazz. Nesse novo momento, Adorno se refere explicitamente aos novos estilos em ascensão como meros rótulos comerciais. De acordo com ele, a neutralização do momento inconformista ainda se desenrolava, num *continuum* histórico. Como antes, “os aspectos selvagens” das primeiras bandas de jazz “amenizaram-se com a crescente comercialização e ampliação do público”. A novidade, porém, é que tais aspectos foram “novamente reanimados por tentativas de especialistas” com evidentes fins publicitários: “quer se chamem *swing* ou *bebop*, logo sucumbem novamente ao comércio, perdendo rapidamente o gume”.⁵³ Em seu curso de introdução à sociologia da música, em 1961, Adorno é categórico: nada de substancialmente novo apareceu, apesar do caráter herético que o jazz um dia já possuiu:

A função social do jazz afina-se com sua própria história, a saber, a história de uma heresia absorvida pela cultura de massa. Sem dúvida, dormita no jazz o potencial de uma sublevação musical [...] Mas o jazz terminou por ser cada vez mais aprisionado pela indústria cultural [...]; famosas palavras-chave atinentes a suas fases, tais como *swing*, *bebop* e *cool jazz*, constituem a um só tempo slogans publicitários e momentos de tal processo de absorção.⁵⁴

A cena jazzística depois da 2ª guerra mundial entretanto, era completamente outra. Com a dissolução do *swing* e o aparecimento do *rock and roll*, o jazz se transforma gradativamente numa música de nicho, artisticamente orientada. O aparecimento do *bebop*, ainda no final da década de 1940, dá início a novas experimentações que ampliam consideravelmente as possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas do jazz.⁵⁵ Através de músicos como Thelonious Monk, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, o jazz abandona as grandes orquestras e retoma formações diminutas e sem pompa, colocando a improvisação no centro de sua

⁵³Adorno, 2001, op. cit., p. 117.

⁵⁴Adorno, 2011, op. cit., p. 104-105.

⁵⁵Gioia, op. cit.; DEVEAUX, S. *The Birth of Bebop*. Berkeley: University of California Press, 1997.

elaboração estética. A maneira como tais artistas retrabalham com *standards* do jazz, por exemplo, revela a magnitude da mudança em curso. Nessas releituras, as antigas melodias e temas são combinados com novas progressões de acordes, ritmos, instrumentações e letras. Como exemplos, temos *Ko Ko* (1945), uma versão de Parker de *Cherokee* (1938) e *52nd Street Theme* (1944), de Monk, que reelabora as harmonias de *I Got Rhythm* (1930).⁵⁶ O padronizado se torna aberto às práticas experimentais dessa nova geração de músicos e força os limites da “mediocridade comercial americana”,⁵⁷ superando a desgastada forma da canção popular.

Nos anos seguintes, modificações ainda mais significativas surgem com o *cool jazz* e o *hard bop*, como nos álbuns *The Birth of the Cool* (1957), de Miles Davis e *Giant Steps* (1960), de John Coltrane. Finalmente, juntamente com a eclosão de tumultos sociais pelos direitos civis dos afro-americanos, desenvolve-se o profícuo e radical *free jazz* de Ornette Coleman, Archie Shepp, Sonny Rollins e Sun Ra.⁵⁸ Em muitos círculos, passou a ser encarado como um movimento de vanguarda, como a “nova coisa” (*new Thing*).⁵⁹ Como exemplos paradigmáticos de sua diversidade, destacamos os álbuns *Free Jazz* (1960), de Coleman, *Ascension* (1966), de Coltrane e *Unit Structures* (1966), de Cecil Taylor. Nos três casos, o material jazzístico se afastou da padronização e dos esquemas da música comercial, se aproximando do atonalismo, da música aleatória e de novas formas de improvisação individual e coletiva. Com isso, o jazz perdeu boa parte de sua audiência, isolando-se na cena musical. Curiosamente, o *free jazz* realiza o que Adorno já tinha apontado em seu texto de 1933 como sendo a única possibilidade daquela heresia residual voltar à superfície e se tornar arte:

Se alguém quisesse levar os impulsos de síncope e improvisação rítmica à sua conclusão lógica, a antiga simetria teria se desintegrado

⁵⁶Gioia, op. cit., p. 239.

⁵⁷BARAKA, A. *Black Music: Free jazz e consciência negra (1959-1967)*. São Paulo: Ed. sobin-fluência, 2023, p. 24.

⁵⁸ANDERSON, I. *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and American Culture*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2007; CARLES, P; COMOLLI, J. *Free Jazz/Black Power*. Paris: Gallimard, 2000.

⁵⁹Baraka, op. cit., p. 33.

e levado consigo a estrutura harmônica tonal [...]. Mas então, o jazz teria perdido sua consumibilidade e fácil compreensibilidade, e teria se tornado música de arte.⁶⁰

Em alguns de seus cursos dos anos 1960, Adorno insiste em como nada escapava de seu diagnóstico anterior, apesar do jazz possuir “méritos” limitados às “dissonâncias aparentemente arriscadas”.⁶¹ Ao ser questionado pelos estudantes a respeito dos acontecimentos da cena jazzística mais avançada, Adorno esclarece que “não equiparava o jazz à música de entretenimento”, mas o considerava apenas uma forma “mais sofisticada” da música ligeira, já que possui uma “aparência de não conformismo” que “confere prestígio aos seus adeptos”.⁶² O problema, ressalta, é que o jazz é uma “cultura parcial e sectária que acredita ser rebelde”, e as “improvisações no jazz comercial, das quais o jornalismo jazzístico tanto se nutre”,⁶³ não passam de um caso extremo de pseudoindividualização. Em outros momentos, declara que “o jazz, como fenômeno estético, não deve ser superestimado”, já que toda sua “aparência revolucionária” não é “preenchida por sua essência”.⁶⁴ Em suma, o jazz:

[...] não se afasta da necessidade consumista e conformista devido às categorias fundamentais às quais está atrelado. Assim como toda música leve nos países industrializados avançados, ele é definido pela padronização. Todos os novos efeitos permanecem vinculados ao antigo esquema, e a improvisação normatizada apenas aumenta, como uma regra adicional, a força do sempre igual, do qual cada efeito individual deseja escapar. O jazz tende mais a uma espécie de mercantilização da arte.⁶⁵

Anos mais tarde, em um seminário de 1966, Adorno mobiliza como exemplo da estaticidade da sociedade a “imutabilidade do jazz”, na qual as “supostas improvisações se reduzem a reinterpretações mais ou menos fracas das fórmulas básicas”.

⁶⁰Adorno, 2002, op. cit., p. 498-499. TN.

⁶¹Adorno, 2011, op. cit., p. 91.

⁶²Adorno; Braunstein, 2021, op. cit., p. 199. TN.

⁶³Adorno, 2011, op. cit., p. 101.

⁶⁴Ibidem, p. 199-200. TN.

⁶⁵Ibidem, p. 203. TN.

O jazz, assim, é “a metáfora de uma sociedade sistematicamente congelada”.⁶⁶ Por fim, em *Teoria Estética*, Adorno comenta que o jazz reproduz “a barbárie” e os “interesses comerciais da indústria cultural”.⁶⁷ Assim, fica evidente como Adorno ficou preso às suas afirmações dos anos 1930,⁶⁸ imprimindo à sua análise uma desconsideração pela natureza complexa do objeto analisado. Sua crítica tomou o objeto sem se atentar para suas fissuras.

5. Os limites da estética adorniana

Como defendemos até aqui, a recusa de Adorno ao jazz não deve ser explicada em termos morais, de seu gosto pessoal ou do seu suposto desconhecimento em relação ao que se passava no jazz não-estabilizado. A nosso ver, uma possível resposta para a miopia de Adorno deve ser encontrada em sua própria elaboração teórica, a saber, na incompatibilidade que encontramos entre sua estética e a estratégia artística perseguida por esse tipo de música. Nessa perspectiva, acreditamos que a restritividade da crítica adorniana diz respeito aos limites da sua própria estética, que se revelam quando Adorno se debruça sobre fenômenos distantes da tradição da música séria europeia. Em certo sentido, parte da produção do jazz não-estabilizado apontou estratégias que indicam um caminho alternativo à concepção adorniana da obra de arte autônoma.

A estética adorniana se revela problemática perante o material musical jazzístico mais avançado em diferentes níveis, todos intimamente relacionados. Em

⁶⁶ADORNO, T.; BRAUNSTEIN, D. (org.). *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos: Gesammelte Sitzungsprotokolle 1949-1969*. vol. 4. Berlim/Boston: De Gruyter, 2021a, p. 280. TN.

⁶⁷ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 386.

⁶⁸Em 1968, Adorno afirma que tinha se “distanciado muito” do conteúdo de *Sobre o jazz*, já que ele sofria da “falta de conhecimentos específicos dos Estados Unidos” (ADORNO, T. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Huschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 139). Ao reconhecer a limitação empírica de seu trabalho, porém, Adorno não trata do jazz não-estabilizado. Na verdade, afirma que o texto não levou em conta o quanto “o planejamento e a standardização racionais impregnavam os assim chamados meios de comunicação de massas e, entre eles, o ‘jazz’” (Ibidem, p. 140). Já em uma carta à Baldur Bockhoff, Adorno comenta que o texto de 1936 tem a marca do “erro de ainda não ter incorporado as decisivas experiências americanas” e de ser “primitivo em mais de um aspecto” (*TWAA Br 0151*). TN.

primeiro lugar, o jazz não-estabilizado não se baseia na diferença entre a música escrita e a performance, a produção e a reprodução musical. Como consequência disso, essa produção desfigura a tradicional divisão social do trabalho entre a figura do compositor e a do intérprete. Em terceiro lugar, nesse tipo de jazz não se persegue uma forma musical fechada e hermética, mas se acolhe o elemento do indeterminado como algo estruturante. Por fim, sua técnica fundamental é a improvisação, que não só estabelece um outro tipo de desenvolvimento no material musical, como também pressupõe um outro ideal de sujeito musical, agora descentrado, construído na intersubjetividade e na coletividade. Através de tais elementos, o jazz elabora um tipo de radicalidade estética que se relaciona diretamente ao sofrimento social dos afro-americanos. Encarado como arte, veremos de que modo, “os antagonismos não resolvidos da realidade” também retornam ao jazz “como os problemas imanentes da sua forma”.⁶⁹

A princípio, debrucemo-nos sobre a distinta relação que existe entre a notação musical e a performance. No jazz não-estabilizado, não há um primado dos textos sobre sua reprodução, já que a obra se desdobra por meio de um discurso improvisatório só passível de um registo completo a posteriori. No caso de boa parte da tradição musical ocidental, há entre a dimensão escrita e a execução uma relação hierarquizada, na qual a primeira detém autoridade sobre a segunda. Nesse caso, uma boa performance é aquela que realiza a ideia composicional original e que atende ao critério da fidelidade. A estética adorniana, em grande medida, pressupõe esse tipo de formulação estética. De acordo com o autor, o que faz “a música ser uma obra de arte equivale, de certa maneira, ao fato de ela ter se convertido em coisa”, em “texto fixado”.⁷⁰ A “liberdade interpretativa”, por sua vez, “está sempre ligada à fragilidade do contexto na obra”.⁷¹ Quanto menos opções são deixadas abertas à performance, melhor. A interpretação, nessa chave, só pode ser pensada *em função da composição* enquanto sua “imagem dialética”.⁷²

Nas práticas de jazz improvisatório, porém, a obra musical não se confunde com o material pré-fixado pela escrita que, em um momento posterior, temporal

⁶⁹Adorno, 2008, op. cit., p. 18.

⁷⁰Adorno, 2011, op. cit., p. 133.

⁷¹ADORNO, T. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Tradução de Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2006, p. 34. TN.

⁷²Ibidem, p. 49.

e logicamente distinto, será interpretada. A ideia de um “original”, assim, é estranha à improvisação, já que esta recria a obra no próprio ato da performance, dessacralizando o material, extremamente plástico e mutável. Ao improvisar, mesmo que dentro de acordos previamente impostos, o músico de jazz atua através da imediaticidade sem um ponto de chegada definido. Seu discurso musical, em última instância, se desenrola através de uma forma anti-teleológica. Estamos diante da singularidade de performances irrepetíveis, distintas tanto da forma do *hit* como da concepção tradicional da obra de arte musical.

A precedência da notação, entretanto, não significa que Adorno desconsiderava a importância da dimensão da interpretação. Segundo o autor, “uma peça musical não é apenas a partitura; ela precisa de uma performance autêntica, assim como, por sua vez, o som em si necessita da partitura”.⁷³ A reprodução, na verdade, é vista como uma etapa necessária para a realização da ideia musical contida na obra composta.⁷⁴ Atento às novas gerações de compositores do pós-guerra, como Boulez, Stockhausen e John Cage, Adorno reconhecia que a relação da música performada com a escrita se alterava. No caso de obras que se utilizavam de técnicas eletrônicas, o autor nota como se formava uma visão “de que o produto final não é, de fato, a partitura, mas sua manifesta execução”.⁷⁵ Apesar de reconhecer tais mudanças, Adorno não abriu mão do primado da partitura sobre sua interpretação nem deixou de vê-las como etapas logicamente distintas.

Quando se debruça sobre a improvisação ou trata de práticas musicais que estabelecem uma relação mais porosa com a partitura, por sua vez, Adorno dá um tom negativo ao fenômeno.⁷⁶ Para ele, “o não fixado na arte” é um resquício “de uma práxis ultrapassada, muitas vezes regressiva”, próxima de um “impulso mimético”.⁷⁷ O aperfeiçoamento do registro escrito da música, para ele, é inerente ao

⁷³Adorno, 1999, op. cit., p. 36. TN.

⁷⁴Adorno, 2006, op. cit., p. 180. TN.

⁷⁵Adorno, 2011, op. cit., p. 358.

⁷⁶Já no caso do cinema experimental dos anos 1960, Adorno afirma que a improvisação “que se rende planejadamente ao acaso da empiria não controlada poderia estar entre as possibilidades mais bem cotadas” em produzir um efeito de imediaticidade. O indeterminável e o “precário”, aqui, possuiriam uma “dimensão libertadora” (Adorno, 2021, op. cit., p. 130); PATRIOTA, R. “Cinema and the arts: reassessing Theodor Adorno’s Late Work”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. vol. 41, n. 2, pp. 353-369, mai.-ago. 2022.

⁷⁷Adorno, 2008, op. cit., p. 147.

processo de racionalização do próprio fazer musical. Nos rascunhos de sua teoria da reprodução musical, que acabou não sendo concluída,⁷⁸ lemos que a escrita musical não é só “o *organon* do controle musical sobre a natureza”, como também “a reificação e a independência do texto musical são a pré-condição para a liberdade estética”.⁷⁹ Assim sendo, qualquer música que não esteja “atada a um texto fixo” é vista como ultrapassada. Numa passagem bastante problemática, Adorno afirma que esse tipo de material musical se encontra nos “modelos rítmicos mantidos pelos povos primitivos”. De tão complexos, “nenhuma pessoa civilizada” poderia ser bem-sucedida em sua execução, apesar de “ainda existir algo disso no jazz”.⁸⁰ Por sua vez, as formas complexas de articulação”, próprias de obras autônomas, “seriam inapropriadas à música não escrita, improvisada”.⁸¹ Adorno compreende que interpretar adequadamente uma obra é “formulá-la como um problema”⁸² advindo de sua notação. Por isso, “a interpretação verdadeira é a imitação perfeita da escrita musical”,⁸³ a qual é, por sua vez, “música pura, objetivada em texto”.⁸⁴

O rearranjo entre a obra escrita e sua performance também dissolve, no jazz não-estabilizado, a rígida separação entre a figura do compositor e a do intérprete. Aqui, o compositor também é intérprete, e vice-versa. A própria noção de “composição” opera em um esquema mais processual, sem um ponto de cristalização do material. Desse modo, a performance bem-sucedida de um improviso só se completa em seu devir, em se fazer uma outra coisa que lhe é estranha ao mesmo tempo que íntima. Ao abolir essa tradicional distinção, não há um material previamente composto que pode ser tomado como pura objetificação das tendências subjetivas do compositor. O compositor-intérprete do jazz, na realidade, implode a própria ideia do “gênio criador”, já que depende da interação com os demais compositores-intérpretes durante o ato da improvisação coletiva.

⁷⁸Em suas notas, Adorno afirma que sua análise também deveria “conter em seu cerne uma teoria da improvisação, pois o que caracteriza a interpretação em seu sentido conciso, seu ‘problema’, está sempre relacionado ao improvisatório” (Adorno, 2006, op. cit., p. 87). TN.

⁷⁹Adorno, 2006, op. cit., p. 53. TN.

⁸⁰Ibidem, p. 52.

⁸¹ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 408.

⁸²Adorno, 2008, op. cit., p. 166.

⁸³Adorno, 2006, op. cit., p. 63. TN.

⁸⁴Ibidem, p. 410. TN.

A imprevisibilidade da forma aberta do jazz decorre, sobretudo, de sua técnica fundamental: a improvisação. A partir de meados dos anos 1950, quando ela passa a ocupar um lugar central na estruturação dessa música, o jazz se afasta consideravelmente do “esquema inflexivelmente estrito”⁸⁵ da forma do *hit*, que domina até hoje boa parte da indústria cultural. Através da improvisação, o jazz rompe com o material tradicional abrindo-o ao elemento do não-sistematizado por esquemas externos e previamente dados. Porém, o uso de um discurso musical improvisado também rompe com um certo ideal de sujeito autossuficiente, atomizado e impotente – um traço de sua imanência que aponta paradoxalmente para algo que não lhe é próprio, mas conecta-se com a irracionalidade do mundo social. A improvisação e o sujeito que ela pressupõe, nesse sentido, podem ser encarados como a efetuação da “crítica social por meio da crítica artística”,⁸⁶ tal como suas tensões apontam, mesmo que “inconscientes de si mesmas”, às “tensões sociais”.⁸⁷

Segundo Adorno, toda música, “por mais individual que seja em termos estilísticos, possui uma substância coletiva inalienável: cada som diz ‘nós’”.⁸⁸ Sob essa perspectiva, a “aporia da expressão artística”⁸⁹ refere-se ao modo como a obra expressa algo coletivo, que transcende o artista e a imediaticidade e propõe uma outra concepção de sujeito *através do sujeito*. Muitas de suas críticas à Igor Stravinsky, por exemplo, tratavam do modo como o compositor falhou em elaborar esteticamente o ideal de um sujeito livre. Já no caso do *hit*, o sujeito ali pressuposto goza de sua própria debilidade, ri pois não tem outra opção. O *hit* projeta “uma compensação de sentimentos que o ideal de Eu revisado e atualizado afirma que deveriam possuir” – ou seja, é baseado numa economia psíquica de aparências que supostamente oferece o “que é realmente denegado aos ouvintes”.⁹⁰ De natureza manipuladora, “os *hits* se tornam *hits* por meio de sua capacidade de absorver ou simular estímulos amplamente dispersos”,⁹¹ típicos de um Eu musical disperso que “sente seu isolamento atenuar-se imedia-

⁸⁵Ibidem, p. 92.

⁸⁶Adorno, 2011, op. cit., p. 150.

⁸⁷Ibidem, p. 158.

⁸⁸Adorno, 1999, op. cit., p. 9. TN.

⁸⁹Adorno, 2008, op. cit., p. 182.

⁹⁰Adorno, 2011, op. cit., p. 94.

⁹¹Ibidem, p. 95.

tamente, integrando-se à comunidade de fãs” de modo atomizado e impotente. Para Adorno, “quem assovia uma canção para si mesmo, acaba dobrando-se a um ritual de socialização”.⁹²

De acordo com autor, todo *hit* de sucesso se submetia à “regra básica” de que “o refrão deve consistir em 32 compassos” e incluir uma ponte, isto é, “uma parte introduzida no meio com vistas à repetição”. Nesse caso, qualquer alteração rítmica, harmônica ou melódica suscitada pela improvisação permaneceria “sem qualquer efeito”, admitindo apenas “efeitos calculados que temperam a mesmice sem a colocar em perigo”.⁹³ No jazz não-estabilizado, porém, esse esquema é dispensado. A prática da improvisação, por sua vez, abre o discurso musical para efeitos imprevistos, para a plasticidade do material artístico. Nesse caso, entrevê-se um outro *Eu musical*, a saber, um sujeito engajado numa *conversa*, que depende dos outros para se afirmar, se reconhecer e ser reconhecido. No âmbito dessa intersubjetividade discursiva, é dado um lugar sem coação para a fala e a escuta. Aqui, há o eco da história social. Esse tipo de *descentramento do sujeito que não se vê fragilizado, mas é constituído no diálogo com os demais* parte de uma música intimamente ligada com a luta política daqueles que, desde há muito, nem eram vistos como sujeitos. O jazz também é a “imagem estética de uma associação de homens livres”⁹⁴ que Adorno certa vez identificou em Beethoven. Diante da regressão social, a música “assume em si a crise do sentido”, o qual é, por sua vez, a “história que migrou para dentro da música”.⁹⁵ A improvisação, ainda mais tomada como prática coletiva, traduz em termos estéticos o “potencial negativo”⁹⁶ da imagem de uma sociabilidade distinta, não mediada por valores que lhe são impostos ou alheios, mas que se funda na expressão mediada entre sujeitos em diálogo de igualdade que sempre dependem da “aparição de um outro”:⁹⁷ figura-se, enfim, uma técnica fundada no caráter interativo, colaborativo e descentrado de um *Eu* que só faz sentido enquanto um *Nós*.

⁹²Ibidem, ibidem.

⁹³Adorno, op. cit., 2011, p. 92-93.

⁹⁴Ibidem, p. 396.

⁹⁵Adorno, 2008, op. cit., p. 235.

⁹⁶THOMPSON, M. C. *Anti-Music*. Nova York: State University of New York, 2018, p. 110.

⁹⁷Adorno, 2008, op. cit., p. 128.

Esse aspecto tem sido bastante trabalhado por alguns autores que se debruçam sobre a crítica de Adorno. De acordo com Georg Bertram, por exemplo, “o jazz é interativo como uma forma artística, na qual o referenciamento mútuo dos sujeitos entre si é formativo”.⁹⁸ Já de acordo com Fumi Okiji e Martin Feige, performances de jazz podem ser tomadas como “miniaturas estéticas de um modo de vida bem-sucedido”⁹⁹ ou como o “modelo de uma prática possível”.¹⁰⁰ Em nossos termos, a improvisação é vista como o *paradigma estético de um outro tipo de sociabilidade* que possui “a capacidade de transcender a mera autopreservação e erradicar a expressão psicológica convencional”¹⁰¹ através da antecipação da “*imago* de um estado reconciliado”.¹⁰² Nesse caso, o sujeito é condizente a imagem de uma vida emancipada – não de sujeitos atomizados, mas intersubjetivamente formados. A experiência subjetiva que ela provoca “produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza coletiva”.¹⁰³

Contra e com Adorno, podemos tomar a técnica da improvisação como uma figuração estética de um “nós” que é concretizado quando a arte “é tentada a antecipar uma sociedade global não existente e o seu sujeito não existente”, em suma, quando tenta sintetizar “o dividido e assim o determina apenas no seu caráter irreconciliável”.¹⁰⁴ O que Adorno disse sobre o equilíbrio necessário entre os intérpretes de música de câmara, por exemplo, possui conexão com o jazz improvisado. O decurso musical, ali, “não se constitui por meio da autoafirmação alardeante das vozes individuais”, mas “mediante a autorreflexão limitante”¹⁰⁵ entre os intérpretes. A improvisação coletiva, por sua vez, também se constrói a partir dessa autorreflexão processual. O indivíduo, aqui, se realiza somente na conversa com o outro – e a obra, por sua vez, é o resultado dessa tessitura

⁹⁸BERTRAM, G. W. “Jazz als paradigmatische Kunstform: Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz”. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Vol. 59, n. 1. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2014, pp. 15-28, p. 19. TN.

⁹⁹FEIGE, D. M. *Philosophie des Jazz*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2014, p. 120. TN.

¹⁰⁰OKIJI, F. *Jazz as Critique: Adorno and Black Expression Revisited*. Stanford, California: Stanford University Press, 2018, p. 6. TN.

¹⁰¹Adorno, 2002, p. 401.

¹⁰²Adorno, 2008, op. cit., p. 339.

¹⁰³Ibidem, p. 137.

¹⁰⁴Ibidem, p. 256.

¹⁰⁵Adorno, 2011, op. cit., p. 190.

musical coletiva. Como na concepção adorniana de uma “música informal”, “a estrutura musical” se realiza “através do sujeito e não em direção ao sujeito”.¹⁰⁶ No jazz, o ideal burguês do sujeito já aparece invertido e potencializado. É desse modo que sociedade também retorna à obra de maneira “transfigurada, criticada e conciliada”.¹⁰⁷ O jazz realiza, através de outra técnica, a “reconciliação do irreconciliável” em uma “imagem antecipatória”.¹⁰⁸ Nesse caso, os “antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma”,¹⁰⁹ como algo que se opõe à falsa “harmonia da existência”.¹¹⁰

De certo modo, parte do que Adorno atribuía a uma música emancipada também pode ser encontrado no jazz não-estabilizado. Por meio da improvisação e de sua forma aberta, paradoxalmente antiformalista, nos deparamos com uma arte que evita ser fixada, que se volta “contra o que constitui o seu próprio conceito e torna-se, por conseguinte, incerta até o mais íntimo de sua textura”.¹¹¹ Nessa chave de leitura, a improvisação é uma técnica artística que traz à luz uma aporia própria da arte como um todo, a saber, seu “ter-estado-em-devir” que gira em torno de “sua própria efemeridade”.¹¹² A improvisação, assim, opera uma negatividade que toma o ideal como o desarmonioso. Por vias distintas ao dodecafonismo, “o seu caráter de resolução só tem lugar no contraditório e no dissonante”.¹¹³ Paradoxalmente, ao mesmo tempo que o jazz impõe dificuldades à concepção adorniana de obra de arte, ele também figura como uma realização alternativa da noção adorniana da obra de arte autônoma. Como imagem estética de uma sociedade liberada, o jazz denuncia a falência das promessas burguesas de um sujeito que há muito deixou de existir (se é que já existiu). O jazz também é uma música que desintegra “o tempo em superfícies”, propondo a “imagem de uma eternidade negativa” construída a partir “de escombros” que, paradoxalmente,

¹⁰⁶Adorno, 2018, op. cit., p. 439.

¹⁰⁷Adorno, 2011, op. cit., p. 387.

¹⁰⁸Adorno, 1999, op. cit., p. 10. TN.

¹⁰⁹Ibidem, p. 18

¹¹⁰Adorno, 1999, op. cit., p. 193. TN.

¹¹¹Adorno, 2008, op. cit., p. 12.

¹¹²Idem, ibidem.

¹¹³Ibidem, p. 133.

atesta o fim do sujeito e desmascara sua força, criando “na obra o mundo inteiro como realidade interior”.¹¹⁴ Inscrito no material, esse sujeito ainda quer falar:

Como toda autêntica arte, a música autêntica é o criptograma da contradição irreconciliável entre o destino do ser humano individual e sua determinação humana, bem como a exposição, sempre questionável, da relação entre os antagônicos interesses individuais e uma totalidade dada, e, finalmente, da esperança de uma reconciliação real.¹¹⁵

Epitáfio?¹¹⁶

Em 1959, Elémire Zolla comunica a Adorno sua intenção de publicar uma nova coletânea de seus ensaios. Na troca de correspondências onde se discute qual material seria ou não incluído, Adorno demonstra incômodo com o artigo *Sobre o Jazz*. De acordo com ele, o texto “hoje em dia não seria mais justificável”, e prossegue:

Embora contenha uma visão muito fresca e original de todo o complexo, foi escrito inteiramente na Europa e sem um conhecimento preciso da função e forma dessas coisas na América, sem o qual não se pode escrever nada de sensato sobre jazz. Se alguém quiser salvá-lo um dia, que o faça após a minha morte.¹¹⁷

¹¹⁴Adorno, op. cit., 2018, p. 260.

¹¹⁵Adorno, 2011, op. cit., p. 158.

¹¹⁶*Epitaph* (1962) é uma composição de Charles Mingus. Por sua complexidade, extensão temporal e quantidade de músicos necessária, só alguns trechos foram executados com Mingus em vida.

¹¹⁷*TWAA Br 1715*. Posteriormente, Adorno muda de posição e permite a republicação do ensaio em *Moments Musicaux* (1964). Em uma carta a Ines Dénes Zoltai, de 1967, Adorno afirma que embora esse texto “tenha certos traços de um trabalho juvenil”, “ele possui uma originalidade que eu não gostaria de perder em uma seleção representativa dos meus trabalhos de musicologia social” (*TWAA Br 1717*).

Neste ensaio, buscamos tensionar as posições do autor através de um “conhecimento preciso da função e da forma” do jazz não-estabilizado, sem o qual “nada de sensato” pode se afirmar sobre essa música. Como escreve em *Minima Moralia*, nos apegamos àquilo que no jazz “transcende a sociedade dominante” e que reside não só na “potencialidade por esta desenvolvida”, mas também no que “não se encaixa de todo nas leis do movimento histórico” e remete a teoria “para o oblíquo, o opaco, o inapreensível”,¹¹⁸ para o indeterminado. Como defende Adorno, “a forma de toda utopia na arte hoje é: fazer coisas que não sabemos o que são”.¹¹⁹ Por meio da improvisação, tentamos demonstrar como o jazz conserva essa “imagem do humano”.¹²⁰ Apesar dos limites de sua estética, vimos como Adorno também nos fornece ferramentas para ultrapassá-lo immanentemente. Assim, não tentamos nem salvar, nem superar sua posição, mas suprassumi-la. Debruçar-se dialeticamente sobre um autor e sobre suas posições é reconhecer as contradições que ali se apresentam; é um exercício constante que alia o mais alto grau de disciplina e de improviso, tal qual uma música de jazz.

Referências

Adorno: Der Bürger als Revolutionär (1º ep.). Direção: Meinhard Prill, Kurt Schneider. Produção: Arte/Südwest-rundfunk, 58min. Alemanha, ago. 2003 [Documentário].

ADORNO, Theodor. *Essays on music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.

_____. “Wilder Hobson, American Jazz Music; Winthrop Sargeant, Jazz: Hot and Hybrid”. In: *Studies in Philosophy and Social Science*. Institute of Social Research, Nova York, vol. IX, 1941, pp. 167-178.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

_____. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução de Mario Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹¹⁸ ADORNO, T. *Minima Moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001a, p.142-143.

¹¹⁹ Adorno, 2018, op. cit., p.442.

¹²⁰ Adorno, 2018, op. cit., p.358.

- _____. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. “Sobre a música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: Theodor Adorno*. Tradução de Flavio R. Kothe, Aldo Onesti e Amelia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- _____. *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- _____. *Letters to his Parents*. Tradução de Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2003.
- _____. *Sound Figures*. Tradução de Rodney Livingstone. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.
- _____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 2008.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Huschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- _____. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Tradução de Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2006.
- _____. *Minima Moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001a.
- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor; BRAUNSTEIN, Dirk (org.). *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos: Gesammelte Sitzungsprotokolle 1949-1969*. Vol. 3. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.
- ADORNO, Theodor; BRAUNSTEIN, Dirk (org.). *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos: Gesammelte Sitzungsprotokolle 1949-1969*. Vol. 4. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021a.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Briefwechsel 1927-1937*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor; KRACAUER, Siegfried. *Briefwechsel, 1923-1966*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- ANDERSON, Iain. *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

- BARAKA, Amiri. *Black Music: Free jazz e consciência Negra (1959-1967)*. São Paulo: Ed. sobinfluencia, 2023.
- BOWIE, Andrew. “Adorno and Jazz”. In: GORDON, Peter E.; HAMMER, Espen; PENSKY, Max (Orgs). *A Companion to Adorno*. Hoboken: Wiley, 2019.
- BERENDT, Joachim-Ernst. “A favor e contra o jazz”. In: *Arte Filosofia*, n. 16. Ouro Preto: IFAC/UFOP, pp. 4-10, Julho/2014.
- BERTRAM, Georg W. “Jazz als paradigmatische Kunstform: Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz”. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Vol. 59, n. 1. Hamburgo: Felix Meiner Verlag: 2014, pp. 15-28.
- CARLES, Philippe; COMOLLI, Jean-Louis. *Free Jazz/Black Power*. Paris: Gallimard, 2000.
- CARONE, Iray. *Adorno em Nova York*. São Paulo: Alameda, 2019.
- CHADWICK Nick. “Matyas Seiber’s collaboration in Adorno’s Jazz Project 1936”. In: *British Library Journal*, n. XXI, 1995, pp. 259-288.
- DAVIS, Angela. *Blues Legacy and Black Feminism*. Nova York: Random House, 1999.
- DEVEAUX, Scott. *The Birth of Bebop*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 2021.
- ERENBERG, Lewis A. “Things to Come: Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene”. In: *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989, pp. 221-245
- ESTEVEZ, Lucas F. “A crítica ao jazz de Theodor W. Adorno à luz da história: de qual música estamos falando?”. In: *Áskesis*, vol. 10, n. 1. pp. 56-78, jan.-jun., 2021.
- FEIGE, Daniel Martin. *Philosophie des Jazz*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2014.
- GRACYK, Theodore A. “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”. In: *Musical Quarterly*, vol. 76, n. 4, pp. 526-542, Inverno/1992.
- HOBSON, Wilder. *American Jazz Music*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1940.
- JAY, Martin. *A imaginação dialética*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2008.

- JENEMANN, David. *Adorno in America*. Mineápolis/Londres: University of Minnesota Press, 2007.
- KRIEGEL, Volker. “Adorno und der Jazz. Eine Anekdote”. In: *Der Rabe*, n. 14, Zürich: Haffmans, pp. 20-22, 1986.
- KURZ, Robert. “A indústria cultural no século XXI: Sobre a atualidade da concepção de Adorno e Horkheimer”. Tradução de Boaventura Antunes. In: *EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, n. 9, mar. 2012.
- LUNN, Eugene. *Marxism and Modernism*. Berkeley: Univ. of California Press, 1982.
- MARTINS, Cauê de Camargo. *Orfeu no inferno: a forma do disco fonográfico em Theodor W. Adorno*. Tese de doutorado em andamento – Departamento de Sociologia, USP, São Paulo, 2024.
- MENEZES, Flo. “Apresentação à edição brasileira”. In: ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução de Fernando R. de M. Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MINGUS, Charles. Epitaph Pt. I/Epitaph Pt. II. In: *The Complete Town Hall Concert*. Nova York: United Artists/Blue Note, 1962 [Álbum musical].
- MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno: A Biography*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- NYE, William P. “Theodor Adorno on Jazz: A Critique of Social Theory”. In: *Popular Music and Society*, vol. 12, n. 4, pp. 69-73, p. 72, Inverno/1988.
- OKIJI, Fumi. *Jazz As Critique: Adorno and Black Expression Revisited*. Stanford, California: Stanford University Press, 2018.
- PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- PATRIOTA, Rainer. “Apresentação à edição brasileira”. In: BERENDT, Joachim-Ernst. *O livro do jazz*. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2014, pp. 15-21.
- PATRIOTA, Raquel. “Cinema and the arts: reassessing Theodor Adorno's Late Work”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. Vol. 41, n. 2, pp. 353-369, mai.-ago. 2022.
- ROBINSON, J. Bradford. “The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”. In: *Popular Music*, vol. 13, n. 1. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-25, jan. 1994.

- RODRIGUES, Luciane C. *A construção do conceito de popular em Theodor Adorno*. Dissertação de Mestrado em Filosofia – Departamento de Filosofia, Unifesp, São Paulo, 2012.
- STONE, Alison. *The Value of Popular Music*. Lancaster: Palgrave MacMillan, 2016.
- THOMAS, Lorenzo. “Communicating by Horns: Jazz and Redemption in the Poetry of the Beats and the Black Arts Movement”. In: *African American Review*, vol. 26, n. 2, pp. 291-298, verão/1992.
- STOWE, David W. *Swing Changes: Big Band Jazz in New Deal America*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1994.
- STUDDERT, Will. *The Jazz War: Radio, Nazism and the Struggle for the Airwaves in World War II*. Londres: Bloomsbury Academic, 2018.
- SYNCOPATION, *The Band Played On*. Direção de William Dieterle. Distribuição RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 88 min, 1942 [Filme].
- THOMPSON, Mark C. *Anti-Music*. Nova York: State University of New York, 2018.
- TOWNSEND, Peter. “Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular”. In: *Prose Studies*. Vol. II, n. 1, pp. 69-88, mai. 1988
- WELLMER, Albrecht. “Über Negativität und Autonomie der Kunst: die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie”. In: HONNETH, Axel (org.). *Dialektik der Freiheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, pp. 237-287.
- WILCOCK, Evelyn. “Adorno, Jazz, and Racism: ‘Über Jazz’ 1934-7 British Jazz Debate”. In: *Telos*, vol. 107, pp. 63-80, 1996.
- WIPLINGER, Jonathan O. *The Jazz Republic: Music, Race and American Culture in Weimar Germany*. Michigan: Univ. of Michigan Press, 2017.
- WITKIN, Robert. “Why did Adorno ‘Hate’ Jazz?”. In: *Sociological Theory*, vol. 18, n. 1, pp. 145-170, mar. 2020.

RESUMO: Neste artigo, temos como objetivo traçar os limites e potencialidades da crítica ao jazz empreendida por Theodor Adorno, a fim de compreender o que levou o autor a recusar em bloco o jazz como uma música de arte. Em um primeiro momento, trataremos da polêmica que sua posição suscitou, abordando as principais críticas feitas ao frankfurtiano e indicando em que medida tais posições se sustentam. Em seguida, analisaremos as limitações empíricas de sua análise, jogando luz sobre o jazz em suas diferentes fases e tendências, com foco nas profundas transformações sofridas nesse cenário a partir do pós-guerra e da ascensão do bebop, do cool jazz e do free jazz. Neste ponto, defenderemos a tese de que parte do jazz ultrapassa a crítica adorniana, tornando-a deficitária diante da transformação profunda do objeto. Assim, argumentaremos que a recusa de Adorno ao jazz não diz respeito a uma recusa moral, ao seu gosto musical ou a um suposto desconhecimento da cena musical. Na realidade, defenderemos que os limites da crítica de Adorno ao jazz dizem respeito aos limites de sua estética.

PALAVRAS-CHAVE: Theodor Adorno; Jazz; Obra de arte; Estética.

ABSTRACT: In this article, we aim to delineate the boundaries and potentialities of Theodor Adorno's critique of jazz in order to understand what led him to categorically reject jazz as an art music. Initially, we will address the controversy that his position sparked, discussing the main criticisms directed at the Frankfurt School thinker and indicating the extent to which these positions hold up. Next, we will analyze the empirical limitations of his analysis, shedding light on jazz in its various phases and trends, focusing on the profound transformations that occurred in this landscape following the post-war period and the rise of bebop, cool jazz, and free jazz. At this point, we will argue that part of jazz transcends Adorno's critique, rendering it insufficient in light of the profound changes in the object of analysis. Thus, we will contend that Adorno's rejection of jazz does not stem from a moral objection, personal taste, or alleged ignorance of the musical scene. Rather, we will assert that the limitations of Adorno's critique of jazz are tied to the limits of his aesthetic theory.

KEYWORDS: Theodor Adorno; Jazz; Work of art; Aesthetics.

Resenha: Icônico. Cultura Visual, Arte, Moda e Feminismo, por Emily Newman

VITOR CLARET BATALHONE JÚNIOR
DOUTOR EM HISTÓRIA PELA UFRGS

(NEWMAN, Emily L. *Fashioning Politics and Protests: New Visual Cultures of Feminism in the United States*. Londres; Cham: Palgrave MacMillan; Springer Nature Switzerland AG, 2023. 280 pp.)

A editora Palgrave possui uma coleção sobre estudos em Moda e Corporalidade que toca disciplinas como arte, filmografia, história e política. O intuito da coleção é oferecer reflexões sobre as interações entre sujeitos e coletividades, as complexidades históricas envolvidas e as formas como tais relações transparecem e são instrumentalizadas de forma material-visual na cultura, em direção às transformações socioculturais do mundo contemporâneo. Desta forma, *Fashioning Politics and Protests: New Visual Cultures of Feminism in the United States*, de Emily L. Newman, foi publicado recentemente na *Palgrave Studies in Fashion and the Body*. A autora é atualmente Professora Associada de História da Arte no Departamento de Estudos Liberais da Texas A&M University-Commerce. Emily Newman é doutora pela City University of New York e especialista em arte contemporânea, cultura popular e estudos de gênero.

O livro de Newman apresenta reflexões crítico-históricas sobre os efeitos produzíveis a partir das relações entre ações político-culturais e comunicação visual pela arte, pelo design e pela moda. Segundo a autora, eventos recentes na sociedade norte-americana envolvendo feminismo, moda, arte, política e protestos a levaram a pensar os fenômenos que descreve e analisa em seu livro. A autora oferece uma extensiva e muito interessante revisão bibliográfica sobre a história das mulheres, o feminismo, a arte e o design do século XX. Sua recorrente utilização do termo “significante” demonstra o recurso à semiótica como fundamento teórico para pensar sobre o caráter externo-material das manifestações culturais através de linguagens visuais. Além disso, coloca-se em diálogo com as proposições dos estudos sobre interseccionalidade do início ao fim de seu livro.¹

Apesar dos inúmeros avanços que as mulheres têm conquistado nas últimas décadas e do muito que ainda se há por fazer, é inegável a força do simbolismo das imagens dos *tailleurs* muito bem cortados de Hillary Clinton. O que surpreende no capítulo introdutório de *Fashioning Politics and Protests* é a perspicácia da autora ao perceber o fundo histórico-político de fenômenos como a alta-costura vestida por Clinton, através da facticidade de uma escolha por Kamala Harris: em Harris, o *tailleur* branco apresentou o apelo de união horizontal da sociedade norte-americana e da profundidade temporal do vestuário do movimento sufragista nos Estados Unidos e no Reino Unido. A escolha pelo Carolina Herrera branco e a ascendência negra e asiática da Vice-Presidente Kamala Harris tornaram emblemática a abertura ao futuro através da eleição do Partido Democrata em 2020.

As *suffragettes* britânicas e as *suffragists* norte-americanas vestiam vestidos brancos de ambos os lados do Atlântico. De acordo com a autora, no início do século XX tais vestimentas tinham o objetivo de afirmar a unidade das mulheres para além de quaisquer outras questões, ao mesmo tempo em que asseguravam a decência pública e limitavam o avanço sociocultural das propostas femininas, assegurando maiores chances de sucesso às reivindicações políticas. Com o sucesso, logo os vestidos brancos das *suffragettes* e *suffragists* e seus adereços se

¹NEWMAN, E. L. *Fashioning Politics and Protests: New Visual Cultures of Feminism in the United States*. Londres; Cham: Palgrave MacMillan; Springer Nature Switzerland AG, 2023, pp. 21 a 22.

tornaram mercadorias para serem vendidas em lojas Macy ou nos eventos públicos pelas próprias militantes. E, se por um lado a uniformização das propostas de roupas e cores servia à visibilidade das propostas políticas e à afirmação da unidade das mulheres, por outro o posicionamento ao fim das passeatas ainda colocava as mulheres negras em uma condição de discriminação, enquanto mulheres de elite vestiam os vestidos brancos em festas de arrecadação de fundos, mas nunca nos protestos, caso participassem. Ao fundo persistia a questão da feminilidade e do conservadorismo da época: era importante se sentir bem e feminina com as vestimentas e adereços, se proteger de críticas, além de comunicar uma ideia política.

No segundo capítulo, que se inicia com a análise do romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, Newman argumenta como a cor vermelha adquiriu significado de “símbolo do direito das mulheres”. Desde 2010, a artista Jamie Black tem utilizado vestidos vermelhos para simbolizar as muitas *Desaparecidas e Assassinadas Mulheres, Garotas e Espíritos-Duplos Indígenas (Missing and Murdered Indigenous Women, Girls, and Two-Spirits [MMIWG2S])* na América do Norte. “Todos esses diferentes vestidos vermelhos mostram o poder que uma cor pode ter e as diferentes formas que pode ser usado para criar significado e mudança”.² Além disso, a autora argumenta sobre os múltiplos significados que a cor vermelha adquiriu ao longo da história a partir de situações específicas, de protestos sobre os direitos subjetivos de saúde e reprodução das mulheres até seus significados na alta costura de Prabal Gurung. Mas o capítulo encontra sua maior força no exame da questão indígena.

As discussões sobre as apropriações comerciais sistêmicas das manifestações feministas ou antissistema são recorrentes ao longo de todo o livro. Porém, a lógica de cooptação não encontra manifestação mais perversa do que quando ocorre sobre seres humanos. Ao analisar os eventos de beleza feminina, a autora critica a perpetuação de padrões racistas e misóginos a partir do *Miss America*. As antigas faixas políticas das *suffragists* dão lugar às faixas de localidade das misses, e as questões raciais de tais eventos expõem os padrões de beleza e comportamentos da sociedade branca dos EUA. Quando mulheres negras venciam os eventos não podiam celebrar sua negritude em toda sua complexidade. Newman recupera as

²Ibidem, pp. 25 a 26, 55 a 68.

palavras de Shirley Chisholm, uma das primeiras mulheres a concorrer pela faixa da presidência e, “certamente a primeira mulher negra a concorrer à presidência”, para demonstrar as complexas relações que envolvem a questão: “O racismo inerente à América deve estar se diluindo. Graças a Deus eu tenho vivido o bastante até esta nação ter sido capaz de escolher a linda jovem mulher de cor para ser Miss América”. Chisholm se referia a Vanessa Williams que após vencer foi pressionada a abdicar da coroa por fotos nuas tiradas muitos anos antes de sequer pensar em ser miss e que, de acordo com Williams, nunca foram autorizadas a vir a público. A resposta dos organizadores foi que “a Organização Miss América promoveu o mais alto padrão de moral e uma forma idealizada de ser mulher”, contrastando com Chisholm, para quem celebrar a beleza feminina negra, apesar dos parâmetros brancos, era ainda assim um importante avanço sociocultural e político.³

No quarto capítulo, específico sobre Clinton, Newman informa que a alta costura que vestiu Hillary ao longo de suas campanhas tinha a função de simbolizar sua capacidade política e servir de uniforme pretensamente neutro perante um meio social ainda majoritariamente masculino. Significante do poder masculino de origem patriarcal, o terno foi recorrentemente ressignificado de inúmeras formas, especialmente na alta costura e sua correspondente versão de mercado, tanto para homens quanto para mulheres. Mas esse símbolo de poder nunca será plenamente um uniforme, conforme podemos apreender da argumentação da autora. A questão está na autonomia, no poder pessoal e na possibilidade de escolha do que vestir sem as limitações impostas culturalmente pela estrutura social. Em língua e cultura inglesas, *pantsuit* era originalmente um terno para crianças meninos que ainda não eram suficientemente altas para vestir calças. Posteriormente, o termo persistiu correlacionado ao terno feminino, quando as mulheres passaram a desafiar a moda e os costumes, vestindo calças na primeira metade do século XX. Posteriormente, na segunda metade do século, foi necessário que Coco Chanel, Yves Saint Laurent e Giorgio Armani jogassem com as lógicas que conformavam ternos e casacos em algo estritamente masculino. O alvo principal foram as ombreiras, as cores e as linhas de corte verticais. Assim, o caminho histórico para as apoiadoras de Hillary saírem às urnas vestindo ternos

³Ibidem, pp. 83 a 86.

azuis estava em pavimentação contínua face ao futuro. Representar e comunicar através das próprias vestimentas uma ideia de sociedade é algo de extrema importância que muitas vezes são subsumidas a criticismos relacionados às nossas sociedades de mercado.

No capítulo quinto a discussão toca nos gorros rosas utilizados na *Women's March* em 2017. Denominados *Pussyhats*, tais gorros que sugeriam, sob certa perspectiva, a imagem de uma vagina, foi tanto um sucesso quanto fez emergir inúmeras críticas a partir das questões suscitadas pela interseccionalidade. Até que os *Pussyhats* pudessem ser vestidos em protestos pela democracia e pela defesa dos direitos reprodutivos femininos, o corpo feminino era censurado pela norma social. Simone de Beauvoir e artistas como Hannah Wilke tiveram que se expressar através de respectivamente uma crítica filosófica do ser mulher e feminino, e da exposição artística de seu próprio corpo, para possibilitar toda uma nova gama de possibilidades de ser mulher. Quando Tee Corinne publicou seu *Cunt Coloring Book* em San Francisco na década de 1970, o livro se destinava tanto a ser um objeto de arte, quanto a oferecer a mulheres que ainda não exerciam o conhecimento sobre seus próprios corpos, um objeto de relação tanto artisticamente belo e interativo, quanto relacionado a políticas de saúde pública. O caráter artesanal do pequeno livro de Corinne e as palavras iniciais de Martha Shelley demonstram bem o desafio que essas mulheres estavam vivendo: “Os desenhos neste livro são de vaginas reais de mulheres”. “Chocante mas necessário, esta obra de arte ajudou a preencher um vazio no mundo da arte”, assim como o fez Julia Chicago e Wilke.⁴

Ao final, Newman avalia o conceito de *Craftivism*, uma vez que artesanato e arte têm sido frequentemente contrapostos com relação a valores múltiplos e desiguais, quase sempre desfavoráveis ao artesanato. Aos poucos, e de forma recorrente, o trabalho com diferentes tipos de fibras começou a possibilitar a valorização e a diminuição da distância entre artesanato e arte. Artesanato, mesmo que artisticamente concebido e complexamente executado, começou a simbolizar “resistência” ao sistema socioeconômico de mercado que tece relações complexas com a alta costura. Vestir o gorro rosa que você mesmo tricou reforça um ato

⁴Ibidem, p. 188; CORINE, T. *Cunt Coloring Book*. São Francisco: Pearlchild Productions, 1975, s./p.

tanto político quanto estético. Muitos dos artesãos discutidos pela autora se tornaram grandes produtores nunca deixando de articular ativismo, caridade e trabalho comunitário. “Embora isso possa não ser tão dramático ou significativo quanto um protesto público, comprar um gorro ou uma camiseta não é um ato completamente insignificante”, pois as ideias materializadas nesses objetos permitem identificação, pertencimento e promovem a ação.⁵

Assim, a questão proposta sobre *Craftivism*, ou seja, ativismo pela atividade expressivo-artística, nos conduz à fundamental questão do mundo contemporâneo: entre as relações sociais que complementam e maximizam as possibilidades de os indivíduos serem mais felizes e plenos, e a constituição de comunidades, o ser humano tem frequentemente errado em difusas intersubjetividades. Uma comunidade reconhece-se, uma sociedade se movimenta. Isso nos leva mais uma vez aos criticismos discursivamente pré-conformados em relação às iniciativas feministas estudadas pela autora, as quais são frequentemente criticadas de maneira ligeira por todos os lados, gêneros, sexos e estratificações socioeconômicas, acabando por minimizar os méritos das questões. Assim como uma empresa precisa pensar em “como reter o engajamento dos clientes”, a arte e as ideias políticas também precisam persistir. Quando os autores da interseccionalidade e outros discursos críticos, mesmo aqueles discursos ingênuos e sinceros, lamentam que ainda existem falhas de compreensão e ação feministas que repetem os erros de suas predecessoras, apenas posso recusar o *mea culpa* de Newman e expor um contraponto: os pássaros constrangidos em liberdade cantam, pousam, e ainda assim se levantam em voo. Sem o voto, sem a exposição assumida e consentida de si e do próprio corpo, sem falhar nas eleições de 2020, as mulheres não estariam de fato hasteando a bandeira da pavimentação do futuro.⁶

O maior ponto vulnerável do livro de Newman se refere à interseccionalidade e à religião. A autora apenas se refere ao aspecto religioso da vida ao criticar grupos conservadores. Quando algumas mulheres cristãs pelo mundo abraçaram causas como a defesa do direito ao aborto nos EUA e na *Marea Verde* Argentina, a atenção e o discurso da autora não foram desdobrados com a mesma intensidade e efeito argumentativo. A teocracia cristã misógina e oligárquica de

⁵Newman, op. cit., p. 179.

⁶Ibidem, pp. 217, 232.

The Handmaid's Tale expõe preconceitos de Margaret Atwood em relação ao mundo islâmico que Newman mal parece perceber. A utilização de vestimentas ao estilo holandês não representa apenas o controle e a domesticação dos corpos das mulheres, mas também a cultura de um mundo que não é mais. Todavia, nas cabeças das personagens do romance daquele mundo ficcional, há apenas o horror. Teocracia e Ocidente não parecem mais adequados entre si, apesar do conservadorismo branco nos EUA, mas teocracia ainda sugere muitas relações de significado referentes ao Oriente, especialmente o islâmico. Para muitas mulheres em todo o mundo, islâmicas ou de qualquer confissão religiosa, o fenômeno religioso é parte fundamental de suas próprias subjetividades assim como outros âmbitos, aspectos e dimensões de si mesmas. As mulheres que organizam o website *MuslimGirl* são uma resposta extremamente interessante a essa questão que gostaria de ver Newman escrever sobre algum dia no futuro.⁷

Enfim, *Fashioning Politics and Protests* de Emily Newman é um excelente livro que deveria ser escolhido como leitura mandatória para estudiosos e público em geral. Leitura necessária à todos aqueles que se dedicam a melhor compreender o mundo contemporâneo em que vivemos, especialmente a partir das interações entre cultura visual da sociedade de massas, política e feminismo. Como cita a autora a partir de Basil Rogger, “protestos são preeminentemente estéticos”.⁸

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Londres: Jonathan Cape, 1956.
- CHAVE, Anna C. “‘I Object’ Hannah Wilke’s Feminism”. In: *Art in America*, vol. 97, n. 3., pp. 104-109, Mar. 2009.
- CORINE, Tee. *Cunt Coloring Book*. São Francisco, California: Pearlchild Productions, 1975.
- MuslimGirl*. Disponível em: <https://muslimgirl.com/>. Acesso em 24 dez. 2023.

⁷*MuslimGirl*. Disponível em: <https://muslimgirl.com/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

⁸Newman, op. cit., p. 196.