

rapsódia
rapsódia

almanaque de filosofia e arte

8

rapsódia

almanaque de filosofia e arte

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° 8 — 2014 — ISSN 1519.6453 — publicação Anual

Universidade de São Paulo

Reitor Marco Antonio Zago

Vice-Reitor Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor João Roberto Gomes de Faria

Departamento de Filosofia

Chefe Roberto Bolzani Filho

Vice-Chefe Caetano Ernesto Plastino

Editor Responsável: Marco Aurélio Werle e Ricardo Nascimento Fabbrini

Comissão Executiva: Alice Lino, Fabiano Barboza Viana, Leticia Botelho, Marco Aurélio Werle, Mariana Bardelli, Paolo Colosso, Pedro Franceschini, Pedro Galé, Renata Karla Magalhães, Ricardo Nascimento Fabbrini e Talita Trizoli.

Conselho Editorial: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Luiz Fernando Franklin de Mattos, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Márcio Suzuki, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chain Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Nascimento Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll, Yanet Aguilera.

rapsódia — almanaque de filosofia e arte

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315, sala 2007

05508-010 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail rapsodia@usp.br

Tiragem 200 exemplares

rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

11 **Arte contemporânea — opacidade e
indeterminação**

Celso Favaretto

29 **Canções em busca do absoluto**

Henry Burnett

51 **Da dignidade ontológica da literatura**

Jeanne-Marie Gagnebin

69 **Marcuse e Medusa. Uma interpretação**

Imaculada Kangussu

79 **Kant e o modernismo**

Alice Lino

109 **Discurso, figura, figural**

Rafael Gargano

143 **Arte contemporânea: o domínio dos
simulacros e do descentramento**

Bernardete Marantes

153 **Forma e estilo em Kafka: um diálogo conceitual
entre Adorno e Deleuze**

Benito Eduardo Araujo Maeso

173 **Vida e morte do teatro contemporâneo**
Artur kon

207 **Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim**
Gaspar Paz

Textos literários

07 **Europa, escombros e soslaio**
Flávio Ricardo Vassoler

107 **Ajorismos**
Juliano Garcia Peçanha

203 **A Ficção não existe**
Julián Fuks

223 **A última cela**
Julián Fuks

192 **Gravuras de José Milton Turcato**
Páginas: 5, 50, 68, 78, 141, 171, 221

ensaio gráfico
água-forte
36,5cm x 59,5cm
2013



Europa, escombros e soslaio

Flávio Ricardo Vassoler¹

Barcelona, 03 de janeiro de 2013

Em uma taverna/restaurante do bairro gótico. Mesas separadas por cortinas marrom-amareladas e algo translúcidas. O escritor norueguês Knut Hamsun e sua *Fome* ao alcance da minha mão direita. Vinho da casa à frente, mais amadeirado, precisamente como me haviam alertado que os vinhos espanhóis seriam. No bairro gótico, as ruas vão se transformando em vielas conforme o andarilho é tragado. Em determinados lugares – eis uma cena bem latina –, seria possível abraçar a vizinha que mora na varanda à frente. (Eu incluiria essa cena no *Amarcord* se o bom e velho Federico Fellini tivesse nascido em Barcelona.) Prediozinhos enegrecidos, paredes descascadas, nódoas oleosas pelas ruas. Me vem à memória uma imagem que o Frank, meu professor de história do terceiro colegial (1999), nos trouxe sobre o período de iminência da Revolução Francesa: nos bairros da periferia de Paris, cujas vielas não comportavam sequer um transeunte intumescido diante de uma camponesa desavisada, os cobradores de impostos, em nome de Sua Majestade, o rei, eram recebidos com tinas e mais tinas de óleo fervente arremessadas das varandas apenas pouco sobrelevadas.

Barcelona, 04 de janeiro de 2013

Me parece que não progredimos sem esquecer. Mas lembrar e reparar são antecâmaras do esquecimento.

No Parque Güell, ausculto a guitarra espanhola. As lágrimas colidem umas contra as outras como se a fronteira dos olhos fosse a borda de uma taça à iminência de transbordar. Seria o sal das lágrimas o vestígio daquilo que não conseguimos reconciliar?

¹ Escritor e Doutorando em Teoria Literária pelo DTLLC-USP.

Barcelona, 05 de janeiro de 2013

No Museu Picasso.

Picasso e seu *Caballo corneado*. Guimarães Rosa certa vez sentenciou: "Vê-se muito da tristeza do mundo nos olhos de um cavalo". Como o estralar do chicote, as pinceladas de Picasso põem uma sela sobre o aforismo de Guimarães: "Vê-se muito do fardo do mundo contra o dorso de um cavalo".

La mujer muerta. Azul, branca e impassível. Me angustia a síntese e o silêncio desse retrato. A literatura o narraria paulatinamente. A imagem, por sua vez, sentença que não há mais nada a dizer. Quando é que meu silêncio será azul? Quando meu impasse for branco e silencioso.

Barcelona, 06 de janeiro de 2013

No circo. As acrobacias dos trapezistas catalães me levam ainda uma vez ao Circo de Moscou (2008). A arena estava lotada. Muitos russinhos que, provavelmente, jamais haviam visto africanos. Eis que uma menina de uns 5 anos não consegue calar a dúvida:

- Mamatchka, mamatchka!
- Que foi, Anna?
- Os trapezistas são de verdade?
- São, querida, por quê?
- Mas eles são negros, mamatchka!
- E o que tem isso, filha?
- Eles são de chocolate, mamatchka?

Chocolate amargo.

Li certa vez que o menino Tolstói tinha medo de olhar para trás. "E se o meu olhar não tiver tempo de criar o mundo antes de eu me virar?" Outro dia, em uma conversa de bar, um amigo físico me disse que a formiga não *sabe* que existe um mundo para além da direção horizontal ao longo da qual tateia. Assim, quando a formiga escala a perna de uma mesa, não *sabe* que encontrará uma realidade perpendicular sobre a qual os copos de cerveja vão sendo esvaziados. "A morte não tem data marcada para ocorrer". Assim Samuel Beckett começa *O inominável* para inflamar o medo do menino Tolstói. (Consigno auscultar os sussurros de Beckett à formiga: "Continue tateando...")

Barcelona, 07 de janeiro de 2013

Terminei de ler *Fome*, de Knut Hamsun. O autor pôde descobrir e narrar que, por vezes, a alma profundamente suscetível pelas cicatrizes da pobreza acaba desenvolvendo um senso ainda maior de amor-próprio e dignidade. Os sentidos (e os ressentimentos) de autoafirmação tornam-se perenes, do contrário tudo pode desmoronar (ainda uma vez). Para o mendigo intelectual de Hamsun – a versão norueguesa e adaptada do homem do subsolo, protagonista de *Memórias do Subsolo*, do bom e velho Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski –, um esbarrão a esmo que não lhe peça desculpa equivale ao esquecimento proposital de um rei em relação às demandas de seu general. Súbito, o mendigo vai ao pedestre indiferente que lhe deu um encontrão e o intima: "Mas por que um mero esbarrão? Será que eu não mereço um tapa?"

Florença, 08 de janeiro de 2014

Morei na casa de uma família italiana que parecia ter saído diretamente de um dos filmes do bom e velho Federico Fellini. Me lembro, agora, de um almoço de domingo, a família toda reunida. A câmera de Fellini, a sombra do meu olhar ali, vai mostrando os convivas – lentamente. A comida é servida com fartura, a nonna bate com a colher de pau nas mãos heréticas daqueles que ousam cortar os fios do macarrão – é preciso enrolá-los no bojo da colher, artesanalmente, para só então levá-los à boca. O azeite rega o pão, pão cheiroso, o pai o abençoa, logo vêm os cânticos, o vinho róseo, a bruschetta. Um causo se enreda ao outro, eles falam, contam e brindam. O cunhado parrudão pega o irmão da esposa pela nuca – Giuseppe, o cunhado, já bebera muita grappa. Eu estou ali na mesa de madeira sólida, em uma das esquinas, e sinto que a comida, deliciosa, é um dos grandes pretextos de toda aquela comunhão. O nonno feliz, felicíssimo, sorri com a boca enrugada – ele tenta propor um brinde, chega até a golpear a taça com a colherinha para pedir atenção, mas o reumatismo o impede de se levantar da cadeira/trono do patriarca.

Na Piazza della Signoria, há várias estátuas com temas da mitologia clássica. Em uma delas, o artista estancou a mão do soldado que empunha a clava. Sob seus pés, uma criancinha desvela os estertores do medo através dos olhos vazios e das mãozinhas trêmulas que tentam se impor como escudo. O ponto alto da obra, a meu ver, desponta com a terceira personagem. Até aqui, nos deparamos com Talião revisitado – o soldado faz valer seu direito ao butim. Mas a possível mãe da criancinha se esgueira entre as pernas do soldado para suplicar por aquilo que está entre as mais importantes heranças

legadas pelo Cristo: a compaixão. Ora, como um nobre romano leria tal cena? Talvez ele pensasse que o soldado perdia muito tempo com meros corpos, enquanto os demais só faziam saquear e pilhar. Mas o cristianismo nos faz contemplar a iminência do assassinio pelo prisma do condenado. É bem verdade que a estátua sobrelevada enfatiza o golpe (estancado) do algoz. Mas nós, os espectadores, temos a mesma visão da mãe que suplica. Como se devêssemos nos compadecer com seu sentimento enquanto contemplamos o belo como escombros da guerra. O cristianismo lança luzes entre as sombras dos plebeus, aqueles que, efetivamente, soerguem a (e padecem com a) história.

Florença, 09 de janeiro de 2013

Na Galleria degli Uffizi.

A escuridão de Caravaggio conforma o nosso olhar para o entardecer.

A escuridão de Caravaggio conforma o olhar para o nosso entardecer.

Arte contemporânea — opacidade e indeterminação

Celso Favaretto¹

Agamben, ao propor uma resposta à pergunta, "o que quer dizer contemporâneo", ressalta que toda a dificuldade provém da fixação no presente, porque nele se percebe "não as luzes, mas o escuro". Remetendo-se a Barthes e, obviamente, a Nietzsche, para quem "o contemporâneo é o intempestivo", Agamben ressalta que a relação com o presente implica sempre dissociação: "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto é uma singular relação com o próprio tempo"².

Assim, ao se tentar pensar a condição contemporânea das artes, da cultura, da filosofia segundo esta perspectiva da obscuridade, é preciso dar conta de outra pergunta, caudatária daquela: o que se passa agora, do que estamos falando quando temos como referência o hoje que nos conforma? Trata-se então de dizer que a questão que nos

¹ Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1968), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988), livre-docência pela Faculdade de Educação da USP (2004). Atualmente é professor efetivo aposentado da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, Educação e Ensino de Filosofia.

² AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Capecó-SC: Argos, 2009, p. 62 e 58-59.

interpela é sempre a mesma: como se pode ser contemporâneo dessa nossa contemporaneidade? Sabemos que depois das apostas nas possibilidades do novo e da ruptura das vanguardas, depois que a experimentação foi levada ao seu limite, por exemplo, com o conceitualismo e o minimalismo nas artes visuais, a condição da arte – a problematização da ideia de arte, da ideia de criação, da figura social do artista, do processo artístico em geral – é o reflexivo; nisto está a sua materialidade. Simultaneamente, não é difícil constatar que as transformações na própria ideia e no estatuto da arte são devidas tanto às mutações da obra de arte, quanto aos efeitos de comunicação, com a sua difusão e a conseqüente generalização do estético sob a crescente importância do aspecto econômico-social em todas as dimensões que a envolve – a criação, a circulação, a recepção, a crítica.

Na impossibilidade do novo, mas não das experimentações, nem sempre é fácil entender porque atualmente os experimentos surgem o mais frequentemente do tensionamento de processos e referências, algumas antigas, mais frequentemente modernas, projetadas no horizonte das novas condições de produção artística – das novas tecnologias de informação, comunicação e de mercado. Assim, pode-se aventar que esta arte contemporânea vive dos restos, dos rastros, dos vestígios das proposições, dos processos, enfim, das experimentações efetuadas pelo trabalho moderno. Embora esta proposição não signifique absolutamente que se esteja afirmando a permanência dos processos modernos ou que a atualidade viva de uma decadência do moderno. Nada disso: trata-se de pensar, com Jean-Luc Nancy, "se a arte toda não manifesta da melhor forma possível sua natureza ou sua aposta quando se torna vestígio de si mesma: quando, retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos, parece passada, mostrando apenas sua passagem" – como no museu, onde ela permanece" enquanto passado, e aí está como que *de passagem*, entre lugares de vida e de presença a que talvez, provavelmente o mais das vezes, não mais chegará"³. É esta passagem, diz ele, que tem que ser elaborada – "o fato de a arte ser hoje seu próprio vestígio", o traço do próprio desaparecimento da arte, da mutação do conceito de arte, da obra de arte e do artista. O sentido da obra contemporânea está neste traçado, na investigação dos vestígios, especialmente os modernos.

³ NANCY, J.-L. "O vestígio da arte". In: HUCHET, S. (org.) *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289 e 304.

Com muita propriedade, ao falar das possibilidades de um "outro novo", Ronaldo Brito diz que o espaço do contemporâneo "não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites (...). O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna". Sintomática, vive do "desejo de atravessar a arte moderna, ou, simplesmente utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la". Trata-se, pois, de tensionar as questões da arte moderna na tentativa de provocar a abertura de um lugar construído por impossibilidades e desafios ao senso comum moderno.⁴

Pode-se dizer que "a arte dita 'contemporânea', nesse contexto, não é, por certo, o conjunto do que se produz artisticamente no período em que vivemos. Chama-se "arte contemporânea" o ato de transgressão da fronteira, que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de 'arte contemporânea'. Esse constante questionamento das fronteiras da admissibilidade artística – a interrogação constantemente renovada – é retomada pela dinâmica das relações entre o artista transgressivo, o público indignado e a instituição (galerias, museus, administrações culturais, críticos...), esforçando-se por redesenhar uma fronteira ampliada"⁵.

Uma compreensão desta arte contemporânea pode vir do processo de elaboração que ela efetiva sobre seu próprio sentido. A elaboração, ou perlaboração, processo semelhante à *Durcharbeitung* freudiana pode ser adequada para se entender o deslocamento da arte em desenvolvimento mais ou menos desde os anos de 1960 – um processo comparado ao da terapêutica psicanalítica, em que o "paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas"⁶. É um "trabalho dedicado a pensar aquilo que

⁴ BRITO, R. "O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo". in *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 6 e 8; id. ib. "Pós, pré, quase ou anti?". *Folha de S. Paulo-Folhetim*, 02/10/1983, p. 6-7.

⁵ GALARD, J. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012, p. 61.

⁶ LYOTARD, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D. Quixote, 1987, p. 97.

no acontecimento e no sentido do acontecimento nos é escondido constitutivamente, não apenas pelos pré-juízos passados, mas também pelas dimensões de futuro que são os projetos, os programas, as prospectivas”⁷. Assim, a arte contemporânea encontra a sua eficácia na elaboração, na escuta, dos acontecimentos modernos, nos projetos, nos lances, nas ações e nas ideias que construíram a modernidade artística e cultural.

Todavia a *Durcharbeitung* é também atitude analítica, é processo de escuta, que atravessa as ruínas dos projetos e experiências indagando a possibilidade de outras temporalidades que se abrem para um sentido impressentido. Tematizando-se assim obras, teorias e projetos artístico-culturais daquele tempo das promessas, tem-se em vista configurar estratégias modernas e sondar táticas contemporâneas que compõem um campo de ressonâncias de intensidades que forçam o pensamento e que aguçam nossa sensibilidade para as diferenças. Há uma diferença evidente entre a atitude moderna e a algumas ditas pós- modernas no que se referem ao tema da resistência e criação, patentes em atividades artísticas e culturais contemporâneas. Assim, “se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com os protagonistas polarizados numa exterioridade recíproca, mas complementar, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traçados de conflitualidade, uma nova geometria da vizinhança ou do atrito. Talvez com isso a função da própria negatividade, na política e na cultura, precise ser revista.”⁸

*

Desde as vanguardas históricas, o deslocamento da arte, da ideia de arte, de suas práticas e devir histórico, foi responsável pela reconfiguração da atividade artística e da reflexão estética, sobre as obras da arte, sobre a experiência artística e sobre o pensamento da arte, isto é, do pensamento efetuado pelas obras de arte e sobre as relações entre arte e vida. Pois já faz bastante tempo, pelo menos desde Duchamp, que se faz a pergunta: que tipo de experiência se procura na arte, desde que a arte deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação, que repercute sobre uma estetização orientada para as maneiras de

⁷ Idem. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, p. 35.

⁸ PELBART, P.P. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 142.

viver, de habitar espaços, de viajar. A tal ponto, que também já faz bastante tempo que é na vida mesma, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte, As transformações da arte ocorridas no transcurso da modernidade deslocaram o tema da relação entre arte e vida efetuada na estética filosófica do século XVIII. A arte surgida da experimentação moderna, disse Rauschemberg, pretendia "agir no vazio que separa a arte da vida"⁹; isto é, explorar a inscrição artística do velho tema da relação *entre* arte e realidade na atualidade, quando a ideia de real foi tão alargada que não mais existe a possibilidade de ser o referente a qualquer possível representação totalizadora, como na arte da representação, de modo que ela esteja sempre dizendo que o que se está vendo não é o que se está vendo, este o segredo do *entre*.

Atualmente, nos trabalhos pertinentes ao domínio do que se denomina arte contemporânea, efetua-se um pensamento, produz-se um conhecimento, "sobre a sua própria atualidade", sobre "o campo atual das experiências possíveis"¹⁰. Considerando-se, contudo, que a dificuldade de alguma coisa afirmar-se ou ser afirmada como contemporânea decorre do fato de não ser possível perceber as luzes desse tempo, mas a sua obscuridade, como diz Agamben, esta arte contemporânea, pertencente ao estatuto da interpelação, não permite, a bem dizer, que se produza alguma representação, que dê conta da figuração da realidade. Porque, de fato, embora na arte da modernidade, como na filosofia, teorias e experiências tenham encenado o fechamento da representação, percebe-se que em seu lugar ainda não se conseguiu formular, como diz Baudrillard, "uma linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas", que corresponda "a situações completamente indeterminadas, aleatórias, flutuantes", da experiência contemporânea; apesar da tentativa da linguagem de enunciar, de nomear, o possível tendo em vista alguma realização¹¹. Mas, apesar disso, apesar do cansaço desta discussão, o que frequentemente ainda se impõe, para fins de comunicação, é a mesma linguagem da representação, que é a linguagem do sujeito – que, aliás, é simbólica e ambivalente¹². Ela não serve para falar daquilo que nos perturba, pelo menos tal como ela aparece-nos vários teatros da representação, artísticos ou culturais, sempre

⁹ COMOLI, J-P. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

¹⁰ FOUCAULT, M. "O que são as luzes?". In: *Ditos e escritos*, v. II. (Trad. Elisa Monteiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 341.

¹¹ BAUDRILLARD, J. Entrevista, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. A-37, 23/12/87.; DELEUZE, G. *O esgotado*. (Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado). In Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 68;75.

¹² BAUDRILLARD, J. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada p. A 37, 23/12/1987.

interessados em responder a exigências diversas de identificação dos protagonistas de uma realidade em cena. E ainda, "a linguagem que dá valor objetivo à representação é um processo de identificação e de sublimação que funciona no medo e se constitui como um véu, uma tela (écran) que nos separa e nos protege do fluxo caótico do devir"¹³; isto é, que nos protege do irrepresentável e do inominável¹⁴. Talvez seja este o grande desafio que se coloca, e que para dar conta dele "a arte contemporânea recorre bastante ao princípio de ilusão, de evocação, de invocação, de convocação de motivos antigos ou exóticos. Trata-se de uma retomada distanciada, de uma enunciação desdobrada, de uma referência astuciosa, e não de uma adesão ao passado como tal"¹⁵.

De qualquer maneira, é no deslocamento da arte do ilusionismo da representação que se localiza a pedra de toque das transformações que tinham no horizonte o nexo entre arte e vida, mesmo a diluição da arte na vida, ainda que sob as formas da arte, como estetização da vida, e de muitas maneiras, conforme o entendimento que se tem das relações entre os dois termos nas diversas circunscrições artísticas desde os inícios do século XX¹⁶. A substituição das promessas da arte, em que a arte modelaria nossa experiência, artealizando nossas estruturas perceptivas¹⁷, a substituição das obras por uma "arte de viver" implica na modernidade a ênfase nas proposições abertas, inclusive em criações coletivas, mesmo quando, ambigualmente, ocorre uma estetização da vida cotidiana, por exemplo, pela integração dos produtos artísticos ao mercado e ao consumo de bens culturais. Desta maneira, a crença do poder da arte em disseminar ou excitar e ampliar a criatividade humana estaria ainda tentando realizar princípio moderno que visava a modelar a totalidade da vida cotidiana reconciliando as esferas separadas da vida¹⁸.

¹³ WARIN, François. "La représentation de l'horreur". Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2001, p. 5.

¹⁴ Cf. a análise de *O coração das trevas* em COSTA LIMA, Luis. *O redemunho do horror as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 212-27.

¹⁵ GALARD, J. "L'évolution du concept d'oeuvre d'art". *Questions Internationales*, 42, mar-av., 2010, p. 13.

¹⁶ ROGER, A. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 40 e ss.

¹⁷ Id. ib.

¹⁸ GALARD, J. "De la fonction à la fiction – notes sur le postmoderne en architecture". *Critin* 14. Université de Groningen, Pays –Bas, 1986, p. 51.

Lembrando algumas ideias de Foucault, pode-se dizer que estas proposições implicam conceber a vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevem da estética e da política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960-70 – visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. E esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimentos modernos, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é "comum", procura "das reconfigurações do sensível comum", fraturas que Jacques Rancière entende como contribuição "para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens [...] desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível"¹⁹. Acreditava-se, quase sempre, no valor simbólico, exemplar, das ações, na força do instante e do gesto, o que, visto à distância parece ingênuo, apesar de simpático e cheio de fervor. Ora, esses atos eram produzidos. Substituiu-se o mito da criação artística, a própria ideia de invenção pela de trabalho, produção.

Assim, face às indeterminações e incertezas contemporâneas, à sua intransitividade, cabe a pergunta: para onde se teria deslocado aquelas apostas na arte como vida que percorreram o imaginário das artes tensionado nas vanguardas, das atividades dadaístas e surrealistas aos projetos construtivistas – aliás, não sem problemas e antagonismos. Pois, se o designio da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir. E como as designações, arte, arte contemporânea, não são nada precisas, cumpre voltar a algumas das proposições e produções modernas, para se poder pensar o deslocamento efetuado do moderno ao contemporâneo e nele o imaginário das vivências. Sabemos que as pesquisas sobre o passado, interessam principalmente para a interrogação teórica do presente e que a atitude de colocar a obscuridade do presente em relação com outros tempos é o que permite assimilar, por um processo de elaboração – associado à elaboração analítica, à *Durcharbeitung* freudiana – a necessidade implícita nas singulares interrogações que o tempo libera.

Segundo a busca moderna, radicalizada nos anos 60/70, os artistas entenderam a criação artística como atividade; algo que ocorre *entre* a arte e a vida, e centrado na

¹⁹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 60-61.

posição do artista e do ato criador. Para estes artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que "o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente"; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário²⁰. O ato criador, diz ele, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele "experimenta o fenômeno da transmutação": o papel do público é o de "determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador"²¹.

Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvalorização da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte. Pois, diz Deleuze, "o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio". Este é o lugar do devir; "é no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão", enfim, "o intempestivo"²². Se com isto a arte das obras fica totalmente deslocada, o mesmo paradoxalmente não acontece com a figura do artista, exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. Mas, como disse uma vez Yoko Ono, citada por Hélio Oiticica, "criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas"²³, isto é, que o poder da arte estaria na afirmação de experiências que inscreveriam valores, embora de um modo não imediato.

O que poderia significar esta proposição hoje? Como sempre, que a arte é inscrição de experiência, da experiência. Mudar o valor das coisas é uma ação cultural, contextualizada. Hoje, que poder teria a arte, que política seria esta que não se dedicaria, como antes, a mudar o valor das coisas, mas a tentar desesperadamente fazer o valor

²⁰ GALARD, J. "Beauté involontaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984.

²¹ DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 73.

²² DELEUZE, G. *Um manifesto a menos*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-35.

²³ OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental". *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

valer? Pois, enquanto nas vanguardas "as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava", atualmente "ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do *ser artista*"²⁴. Identificam-se aí muitas atividades e artistas cuja presença é marcante: os surrealistas, dadaístas, Duchamp, Warhol, Beuys, Oiticica, etc.

A reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude. Dentre essas consequências, esse *entre* admite hoje a consideração de um fato da maior importância: que entre o que é feito pelos artistas e o público, houve uma transformação sensível da tradicional categoria da participação, que foi tão decisiva nas atividades artísticas a partir dos anos de 1960. Naquele tempo, os investimentos de desejo visando à transformações de toda ordem, da realidade como totalidade histórica, o imaginário da participação mobilizava ações com valor simbólico, exemplares. Atualmente, como os meios à disposição são muito maiores, seria de se supor que estaríamos mais perto da possibilidade de tornar mais eficazes as ações. Mas não é o que acontece. De um lado, o valor simbólico das ações foi comprometido na raiz pelo enfraquecimento das imagens e do seu poder de atuar nos instantes decisivos, pelo seu desgaste devido ao excesso de exposição. De outro, porque a proposição de situações participativas exige do artista talentos de organização, de articulação de meios diversos, além da dificuldade de se selecionar as práticas culturais e imagens com efetivo poder de interferência – na arte, nas instituições, na vida.

Outro aspecto marcante que provém da generalização da arte e das mudanças nas relações com o seu público é a importância crescente e estratégica dos textos e comentários de todo tipo que passam a fazer parte das obras tanto quanto o lugar e a estrutura em que aparecem. Sabe-se que "a relação da linguagem com o olhar constitui um problema filosófico tradicional e fundamental. Trata-se também de um problema prático para quem projeta escrever ou falar sobre obras visuais, ou para quem tem o cargo de fazê-lo profissionalmente, por exemplo, pedagogicamente"²⁵. Apesar das resistências dos artistas aos comentários, as obras é que exigem hoje os comentários, pois as categorias para apreciá-las, julgá-las ou valorizá-las são intrínsecas às categorias

²⁴ GALARD, J. "*L'art sans oeuvre*". In: GALARD, J. et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168-169.

²⁵ GALARD, J. "O comentário das obras visuais". Conferência, Departamento de Filosofia na FFLCH-USP, 19/10/2009.

que surgem do trabalho do artista, e que é portanto preciso decifrá-las, explicitá-las, explicá-las ou interpretá-las. É assim que as apresentações de exposições ou percursos pedagógicos nada mais fazem do que se acrescentarem às obras. Isto não deixa de ser um problema teórico, é óbvio, que diz respeito à suposta autonomia da arte. Mas o que é esta autonomia quando cada vez mais cada obra não vale mais por si, mas pela relação que mantém com outras no ambiente em que aparecem.

Ocorre, portanto uma *apropriação*: "o da aquisição física com certeza, também o da adoção ou da adaptação simbólica. De maneira geral e a respeito dos museus de todo tipo, é interessante ver o sucesso que, há alguns anos, obtêm as palavras "apropriação" e "domesticação" no discurso profissional da mediação cultural, da ação educativa, da política de ampliação dos públicos. É preciso fazer com que o visitante novato "se aproprie" das coleções, isto é, que as torne mais familiares, menos heterogêneas para si. É preciso igualmente ajudá-lo em sua *démarche* de "domesticação", termo ambivalente que designa, de certa forma, duas selvagerias a serem domadas: a do visitante temeroso e renitente, que deve ser tranquilizado e cativado, e a dos objetos expostos, que se quer tornar mais dóceis, menos chocantes"²⁶.

Na cena contemporânea, quando se pretende identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão, ou alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade: a arte fundida à vida acaba por evidenciar prioritariamente signos da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que tanto se afastam das categorias tradicionais quanto das modernas, do novo e da ruptura²⁷ – daí a indiferenciação que, como diz Lyotard²⁸, ressalta a maneira com que objetos são exibidos, a estetização das situações artísticas, de modo que o interesse estético desloca-se dos objetos, obras, etc. para o comportamento cultural dos participantes, comum nas instalações e performances. Tudo depende, diz ele, da maneira como aquilo que é designado como arte é apresentado. Ora, esta apresentação tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos.²⁹ Participar, entretanto, não tem a ver aqui com a categoria artística moderna que surge com a desestetização, que implicava sempre um teor reflexivo, hoje frequentemente

²⁶ Idem. *Beleza exorbitante*. loc. cit., p. 76-77.

²⁷ GALARD, J. "Repères por l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogenes*, 119. Paris: Gallimard, 1982, p. 94.

²⁸ LYOTARD, J.-F. *Moralidades pós modernas*. Trad. bras., Campinas: Papyrus, 1996, p. 29 e ss. (Travessia do Século)

²⁹ LYOTARD, J.-F. *id. ib.*, p. 27 e ss.

ausente, substituído pelas ações apenas interessantes. "Tudo se passa, de fato, como se a arte estivesse prestes a perder o extraordinário privilégio que conquistou ao reivindicar sua "autonomia": uma relativa impunidade no exercício de sua própria atividade. Os valores especificamente estéticos, se que é que já existiram tais valores, submergem agora na indistinção dos valores morais estabelecidos da maneira mais ampla"³⁰.

Supõe-se então que, se é verdade que a arte contemporânea é em grande parte determinada pelo caráter institucional do lugar em que aparece, então esta modalidade de apresentação, como evento, é proposto como uma possibilidade de, de algum modo, interferir na situação. De que modo pode-se passar do que é apenas interessante ao reflexivo. Pois, no evento, nada releva do belo ou do maravilhoso; do novo e da ruptura. A passagem da simples presença à presentificação de uma experiência significativa, de que proviria o efeito estético materializado na participação, supõe que esta derive do valor exemplar dos signos articulados ou simplesmente disseminados na situação, supondo que daí haveria alguma eficácia simbólica.

Mas, se a arte que assim aparece, tira a sua eficácia de um suposto poder simbólico da ambientação, onde poderia estar a sua possível criticidade? Haveria a possibilidade de se dominar aí a fuga do instante e do prazer, da simples exposição aos acontecimentos que fluem? Aos mecanismos da simples repetição? Talvez, se possa aventar, que a criticidade poderia vir paradoxalmente da frustração, do sentimento de desconcertação, de irritação, que os participantes do evento, do público de arte contemporânea experimentam. Se a arte contemporânea é frustrante para o público não especializado, esta é a razão pela qual ele é frequentemente chamado a viver, nas palavras de Hélio Oiticica, uma espécie de "calor ambiente", uma temporalidade contingente, provisória, em que se efetuará outra modalidade da participação artística. Se a especificidade própria dessa arte decepciona o público, é porque ela impede a identificação desses trabalhos aos conceitos e experiências tradicionais de arte remanescentes na cultura, ou seja, da arte apenas como modo expressivo do sujeito, referida a um espaço simbólico autônomo e privado.

Assim, a fruição da arte contemporânea é mediada obrigatoriamente pela reflexão, pois a experiência estética não se torna contundente diretamente a partir do sensível, de modo que a sempre possível novidade ou significação política não são, frequentemente, aparentes. A frustração é quase que uma revivescência do choque moderno. Assim, cabe aqui uma reflexão: é relevante acentuar que o princípio de

³⁰ GALARD, J. op. cit., p. 157.

incerteza e a de indeterminação que estão no coração da arte contemporânea leva a inúmeras consequências: derrotado, irritado, imbuído de que o que vê é pura mistificação, o público, entretanto, exatamente graças à incerteza sobre o valor da arte, talvez tenha aí uma oportunidade de se consagrar à especulação, de aceder a uma capacidade da linguagem revelar a arte, especialmente quando num comentários sugestivos, uma crítica, podem trazer contribuições verbais que hoje parecem decisivas³¹. Ainda, talvez perceba que aí seja um lugar de nada concluir, mas de começar alguma coisa, ocasião para se interrogar sobre o que faz a arte e sobre os que a fazem. A resposta fácil, corrente, é que o que faz o valor da arte e dos artistas são as instituições, museus, bienais, galerias, o mercado.

Entretanto, atualmente, talvez as coisas não sejam tão fáceis assim, pois na arte contemporânea os devires da arte são mais complexos, inclusive porque o modo cultural prioritário de aparecimento da arte atualmente se dá no horizonte da cultura de consumo e não apenas nos espaços convencionados. Nesta situação, as imagens cada vez mais deixam de se manifestar como representação das coisas, como duplo das coisas, para serem as coisas mesmas. Assim, em "uma arte concebida como arte da presença e do olhar", as imagens remetem a outras imagens, corroendo a experiência em que a arte relacionava os homens e as coisas³².

Não há como elidir, nestas circunstâncias, a questão dos usos sociais da arte. Na arte contemporânea, ela implica os esquemas de mediação como intrínsecos à criação pois, como já foi dito, o lugar institucional do aparecimento da arte já faz parte das obras. Desta maneira, "a interação social substitui a percepção estética, de modo que a obra se torna uma mediação polivalente entre os receptores e as representações da sociedade aí envolvidas, ou seja, entre o jogo das intenções e seus efeitos sociais"³³. Uma estetização generalizada – em que tudo se torna mostrável, em que tudo pode ser exposto, em que objetos e lugares, situações e gestos são estetizados pela projeção neles de uma referência artística – implica que os artistas se tornem "mediadores capazes de antecipar as aspirações sociais, para tentar dominá-las e orientá-las"³⁴.

Esta estetização difusa, típica da sociedade de consumo, comprometida com uma pretensa estética da vida, quer fazer crer que a arte pode transformar as nossas estruturas

³¹ cf. GALARD, J. *Questions Internacionales*, p. 14.

³² RANCIÈRE, J. "O destino das imagens". *Folha de S. Paulo – Mais!*, 28/01/2001, p. 16.

³³ JEUDY, H-P. *Les usages sociaux de l'art*. Paris: Circé, 1999.

³⁴ id. ib., p. 117.

perceptivas pela simples generalização da arte na vida cotidiana – principalmente por meio das novas tecnologias que, acredita-se, estariam produzindo uma intervenção no tradicional regime estético, propondo que a noção de "visibilidade cultural" substitui atualmente o conceito de imagem³⁵. Enfim, ao nível das técnicas e processos referentes ao conceito composto de indústria cultural, esta estética generalizada nada mais faz do que substituir o valor das obras, os seus simbolismos, pelas maneiras de apresentação, em que tudo é arte ou artifício: vive-se esteticamente. Esta estetização generalizada torna os objetos e os conteúdos indiferentes, pois "quando o objeto perde o seu valor de objeto, o que conserva valor é a maneira como se apresenta. O estilo torna-se valor"³⁶.

Não é preciso nenhum esforço para se concluir que o que está elidido nesta generalização do estético é aquela experiência específica que a arte propicia, a concentração da sensibilidade e do pensamento numa forma elástica que torna sensível o conceito. É por isso que centrada prioritariamente nos esquematismos da recepção esta arte admite a aplicação da categoria estética do "interessante". Embora muito apropriada para cifrar a reação dos espectadores da arte contemporânea e, simultaneamente, também a atitude perante os requintados produtos industrializados, contudo é bom lembrar que a categoria não é nova. Sua raiz está na noção de interesse, presente na ética, na política e na estética do pensamento moderno. A referência a esta noção é oposto em tudo à noção de desinteresse, que preside à contemplação e não ao comércio das imagens. O interessante seria a expressão da impossibilidade dos juízos estéticos e das possibilidades das razões de mercado acerca das obras de arte. Assim, se o interesse situa-se no oposto da atitude estética, a categoria do interessante só pode referir-se a outro regime estético, que não o da estética do belo. Talvez se possa dizer que se atribui a categoria do interessante àquilo que é "atraente sem conceito"; isto é, como expressão da impotência do juízo estético, mas como relativa ao que é atraente economicamente, do valor que circula segundo a razão do mercado e implica um "juízo econômico". Schlegel diz que essa categoria é "a última convulsão do gosto agonizante", mas talvez possa ser o primeiro elo da cadeia que leva ao exercício do gosto derivado da arte dessublimada e generalizada. Para Kierkegaard, é bom lembrar, o interessante é uma categoria limite, confinando com a ética e a estética. Talvez seja em virtude dessas ambiguidades que porta o interessante que Adorno tenha percebido a necessidade de

³⁵ RENAUD, A. "Nouvelles images, nouvelle culture: vers un imaginaire numérique". Cahiers Internationaux de Sociologie, v. LXXXII, Paris: PUF, 1987.

³⁶ LYOTARD, J.-F. op. cit, p. 31.

revisar a compreensão, dessa categoria, que é romântica, exatamente porque ela poderia, como de fato acontece, ser reduzida à atitude estética de aceitação pura e simples das maneiras e das modas³⁷.

Contemporaneamente, "assumir uma visão estética das coisas equivaleria a correr sobre o mundo um olhar que é solicitado por tudo e não é surpreendido por nada, que é seduzido por tudo e não é retido por nada. Seria fazer uso, muito exclusivamente, de uma categoria que se situa tão longe do maravilhoso quanto do indiferente: a do "interessante". A extensão do campo assim aberto à curiosidade estética parece acarretar a redução de uma intensidade. O "interessante" faz parte ainda do reino artístico, mas representa o seu estágio extenuado, próximo do "curioso" e do "picante", o interessante atrai, mas não cativa; pica, mas não pode machucar nem estimular. São consideradas interessantes, na falta de uma expressão melhor, as obras que precisam ser notadas antes de se passar ao largo delas. Os objetos esteticamente eleitos correm o risco de não suscitar nada mais que um interesse distraído"³⁸.

Uma estetização generalizada pode, contudo, ser entendida de outra maneira: como alargamento da experiência estética³⁹. Trata-se de pensar a dimensão estética da vida a partir das experiências que desde as vanguardas, em que o questionamento da obra de arte, ou mesmo os projetos de abolição da arte, não implicam recusa da arte, antes um desejo de mais arte. Algo que deixa a sensação de que há uma continuidade possível entre os mundos representados e os espaços cotidianos. Não se trata, obviamente, do esteticismo dos românticos do fim do século XIX, ao colocarem a sua genialidade na vida e não mais na obra, ou então, daquele esteticismo da obra de arte total à maneira wagneriana. E nem, obviamente, daquele esteticismo narcisista que vem da submissão do destino individual às exigências da obra de arte, como ocorre na estetização dos comportamentos como, por exemplo, a difundida pela publicidade e seu convite de embelezamento dos corpos. Há, nas existências esteticamente bem sucedidas, diz Jean Galard, uma beleza involuntária que não leva a arte em consideração, mas que requer, entretanto, uma certa arte. Esta é uma via interessante de se pensar, por exemplo, a "arte pública", não como uma arte na rua, mas uma arte da rua. Mas a qualificação de "artístico" aplica-se "a operações, a um trabalho, cujos resultados não podem ser involuntários".

³⁷ cf. VILARD, G. *El desorden estetico*. Barcelona: Idea Books, 2000. p. 53 e ss.; GALARD, Jean. "Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogène*, 119, Paris: 1982.

³⁸ GALARD, J. *Beleza exorbitante*, p. 66.

³⁹ GALARD, J. "Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique", loc. cit.

Assim, pode-se falar em "uma experiência estética da paisagem natural, onde a intenção artística é, por definição, ausente". Há uma experiência estética de certas realidades urbanas desagradáveis, como as cidades de São Paulo e do México, que podem ser interessantes. Esses lugares monstruosos são involuntariamente belos, posto que mágicos – uma reminiscência, sem dúvida, das experiências surrealistas. É claro que esta oposição entre beleza premeditada e involuntária deve ser atenuada: a beleza involuntária, de uma cidade, por exemplo, não é estranha a intenções. Esta beleza é mediatizada pelo cinema, pela fotografia, pela literatura. É uma beleza produzida por palavras e imagens, que artializando nossas estruturas perceptivas, mitologizam a cidade e produzem a sua magia⁴⁰.

A generalização da atitude estética que se aspira, e que não necessita das obras, é aquela que problematiza a proposição muito comum de que a arte "modela a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar". Assim, é bom lembrar que atualmente os esquemas perceptivos provêm em grande medida dos cartazes, das fotografias, das imagens do cinema, da televisão e outros meios, e não tanto das artes⁴¹. Além disso, deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte. É por aí que se pode falar em generalização estética, que, segundo a proposição de Paul Valéry, tratar-se-ia de "substituir as artes por uma arte de viver"; uma sabedoria estética, portanto, pensada de Montaigne a Foucault, "como escolha pessoal de viver uma bela vida e deixar aos outros a lembrança de uma bela existência"⁴². Mas, diz Jean Galard: "Que a conduta da vida releve de uma arte e que ela possa ser objeto de uma atenção estética é uma coisa. Que nós possamos realizar nossa vida como uma obra de arte é talvez outra coisa. A questão, mais uma vez, é a da relação entre arte e vida (...). Pode-se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra?". Segundo ele, "o obstáculo radical para a edificação de si mesmo como obra de arte" reside numa "imprevisibilidade absoluta: a existência do outro", que introduz a desordem na "escultura de si"⁴³. É assim que "a atividade artística pratica uma

⁴⁰ GALARD, J. "Beauté involuntaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984, p. 112.

⁴¹ ROGER, A. *Nus et paysages-essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978, p. 110-111.

⁴² GALARD, J. op. cit., p. 180.

⁴³ Id. ib., p. 181.

experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir⁴⁴; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da "descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora"⁴⁵. Assim, o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver.

O que aqui vem sendo dito talvez possa ser equivocadamente entendido, segundo a advertência de J. Rancière, como "a nostalgia de uma arte instauradora de uma co-presença entre homens e coisas e dos homens entre si", num tempo em que não mais se pode radicalmente opor "a pureza das formas ao comércio das imagens"⁴⁶. Mas, ao se recusar as promessas redentoras da arte e do pensamento, enfim da representação, talvez se possa fazer uma aposta: a de não nos rendermos à tentação de colmatar o vazio. Inventar, pensar, fazer arte talvez signifique, cada vez mais, que temos que trabalhar nos interstícios do vazio, nas falhas e nas brechas. Na linguagem, no pensamento e na arte trata-se, talvez, de assumir as coisas em sua singularidade, que, frequentemente, está na literalidade, antes da interpretação. Trata-se de descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Talvez seja esta a singularidade que melhor permite tratar as relações da arte com a política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Capecó-SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, J. Entrevista, *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, p. A-37, 23/12/87.

BRITO, R. "O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo". In: *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COMOLI, J-P. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999.

⁴⁴ Id. ib., p. 182.

⁴⁵ cf. GAM, n. 15. Rio de Janeiro, 1968.

⁴⁶ RANCIÈRE, J. "O destino das imagens", loc. cit., p. 16.

COSTA LIMA, L. *O redemunho do horror as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

DELEUZE, G. *O esgotado*. (Trad. Ovidio de Abreu e Roberto Machado). In: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Sobre teatro: Um manifesto a menos*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DUCHAMP, M. "O ato criador". In: BATTCKOCK, G. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FOUCAULT, M. "O que são as luzes?". In: *Ditos e escritos*, v. II. (Trad. Elisa Monteiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GALARD, J. "Repères por l'élargissement de l'expérience esthétique". *Diogène*, 119. Paris: Gallimard, 1982.

_____. "Beauté involuntaire et beauté prémédité". *Temps Libre* 12. Paris, 1984.

_____. "De la fonction à la fiction – notes sur le postmoderne en architecture". *Crin* 14. Université de Groningen, Pays – Bas, 1986.

_____. "L'art sans oeuvre". In: GALARD, J. et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003.

_____. "O comentário das obras visuais". Conferência, Departamento de Filosofia na FFLCH-USP, 19/10/2009.

_____. "L'évolution du concept d'oeuvre d'art". *Questions Internationales*, 42, mar-av, 2010.

_____. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012.

JEUDY, H-P. *Les usages sociaux de l'art*. Paris: Circé, 1999.

LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: D.Quixote, 1987.

_____. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

_____. *Moralidades pós modernas*. Trad. bras., Campinas: Papirus, 1996.

NANCY, J-L. "O vestígio da arte". In: HUCHET, S. (org.). *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

OITICICA, H. "*Experimentar o experimental*". *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

PELBART, P. P. *Vida Capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, J. "O destino das imagens". *Folha de S. Paulo – Mais!*, 28/01/2001.

_____. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RENAUD, A. "Nouvelles images, nouvelle culture: vers un imaginaire numérique". *Cahiers Internationaux de Sociologie*, v. LXXXII, Paris: PUF, 1987.

ROGER, A. *Nus et paysages – essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 1978.

WARIN, F. "La représentation de l'horreur". Marseille: Lycée St. Charles, nov. 2000.

Canções em busca do absoluto

Henry Burnett'

para Rosa Maria Dias

I

Algumas canções brasileiras, mesmo tendo sido compostas em épocas distintas, estão ligadas por uma mesma finalidade. Esta, ao que parece, nem sempre é nítida ou mesmo consciente da parte dos compositores, mas pode ser resumida como uma ambiciosa aspiração em sintetizar a existência, de atingir o absoluto, diríamos, de um ponto de vista filosófico-metafísico. Curiosamente, a maioria delas é breve, "como um conceito". Mas Deleuze, numa obra tardia, alertou para o fato de que a produção de conceitos é uma prerrogativa da filosofia, ou mesmo sua definição última: "a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos".² Isso nos livra, momentaneamente, da tentação de atribuir à criação lírico-musical estabelecida no século XX, no Brasil, conteúdos elucidativos da mesma natureza que a filosofia. Digamos então que a aparente simplicidade da forma oculta uma forte aspiração totalizante, ou nos direciona para essa sensação de modo inescapável. Conscientes ou não da severa tarefa, poderíamos perguntar de entrada: como uma canção poderia expressar o ciclo de criação e perecimento, de vida e morte, de nascimento e ocaso em algumas breves estrofes?

¹ Professor de filosofia da UNIFESP e bolsista do CNPQ.

² Gilles Deleuze, *O que é a filosofia?* (trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz), São Paulo, ed. 34, p. 10.

Tentarei mostrar neste artigo, através de dois movimentos (1. com uma retomada de questões ligadas à crítica de arte e de sua aproximação com a crítica musical e 2. com a análise de uma composição de Caetano Veloso, "Canto do povo de um lugar"), como a canção encontrou sua forma peculiar de exprimir essa roda vital, ou ainda, como ela se aproximou, a seu modo, do que chamamos comumente de absoluto em filosofia. Nesta canção, mas não apenas nela – lembremos de "Boiadeiro", de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, gravada por Luiz Gonzaga – o amanhecer, o entardecer e o anoitecer parecem se transformar em um tipo de círculo visível do passar das horas, gerando uma sensação de completude e arrebatamento. Nesta pequena peça encontramos, com ou sem aquela citada consciência ativa, um movimento reflexivo de caráter simbólico. Sem dúvida, essa forma ímpar de representação estético-musical diz muito acerca do aprimoramento da expressão figurativa que a forma-canção atingiu na história da música popular brasileira e, como consequência, acaba por indicar o quanto o laço entre a palavra e a música permanece sempre, para a crítica estético-musical do material popular, como o grande emblema, pois estamos na verdade diante de uma dependência mútua de duas fontes – talvez a característica mais decisiva do estilo em sua forma local, com prejuízo nítido para qualquer concepção recente acerca das formas avançadas da música absoluta nascidas no final do século XIX. Na dinâmica histórica da canção popular do Brasil, a necessidade de figuração plástica foi, desde sempre, um porto de sustentação, ao que parece, incontornável e imutável; se sua força de arrebatamento e penetração massiva não dizimou as tentativas de elaboração de uma música instrumental nacional, certamente a eclipsou de muitas formas.

Mas não é sobre este ponto controverso entre a música absoluta e a música leveira que trata este texto. Na verdade, partimos aqui de um pressuposto: o de que foi justamente a dependência que resumi acima – entre a figuração plástica e a rítmica popular – a responsável por um desenvolvimento interno das formas representativas da canção que, em última instância, permite que hoje possamos esboçar uma análise ensaística de pequenas peças populares apontando para sua abrangência universal, tudo para além da circunscrição de sua função comercial originária, tratando-as, por conseguinte, como obras de arte dotadas de certa autonomia. Salvo engano, esse modo de extrapolar a função comercial não pode ser universalizado em todos os mercados de música mundiais. Com exceções, podemos dizer que a canção do Brasil atingiu um nível de elaboração literário-culto que exige critérios externos à crítica musical ou cultural *stricto senso*. De certo modo, seu desenvolvimento exigiria uma crítica própria, que acompanhasse seus movimentos internos. Essa extensão da crítica tradicional – literária ou musical – ainda não está posta com todas as suas consequências e exigências no âmbito dos estudos da área da filosofia da música, possivelmente porque esta considera

a matéria musical instrumental seu objeto único de análise, ou, se não único, talvez considere que composições populares onde textos são musicados não são da mesma ordem que uma composição como a 9 Sinfonia de Beethoven em seu movimento final, sobre o poema de Schiller, ou ainda de um *Lied* clássico, entre tantos exemplos que poderíamos elencar sobre os vínculos entre palavra e música na chamada esfera culta. Mas isso não é uma confrontação, antes uma constatação elementar sobre uma área consolidada da filosofia recente, ou seja, a forma-canção não se apresenta como objeto de análise para a filosofia da música porque sua origem e seu desenvolvimento são ultrapassados em relação com as formas avançadas da racionalidade musical, exatamente sobre as quais a filosofia da música se debruça. Uma verificação que só reitera a necessidade de um avanço filosófico sobre o material musical periférico produzido no século XX num país como o Brasil.

Começemos lendo uma passagem de Schopenhauer, uma das poucas onde ele se refere às canções populares. O filósofo aponta precisamente para o que está em jogo quando se pensa em uma herança da tradição lírica sobre as canções modernas:

Reproduzem-se na poesia lírica do genuíno poeta o íntimo da humanidade inteira e tudo o que milhões de homens passados, presentes e futuros sentiram e sentirão nas mesmas situações, visto que retornam continuamente, e ali encontram a sua expressão apropriada. Ora, na medida em que tais situações, pelo retorno constante, bem como a humanidade mesma, estão aí permanentemente e sempre despertam as mesmas sensações, os produtos líricos do genuíno poeta permanecem séculos afora verdadeiros, eficazes e joviais.³

Schopenhauer se refere ao produto de uma época bem delimitada, quando o que se chama hoje de cultura popular não se distinguia do que chamamos de canção popular comercial ou urbana, que nem sequer existia. Por isso podemos notar que ele descreve o material das canções a partir de um laço histórico com o passado, um vínculo que precisa ser reconhecido hoje, por quem se dedica a repensar essa herança e suas consequências, e isso a despeito do anacronismo no qual fatalmente podemos nos

³ Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação* (trad. Jair Barbosa), São Paulo, ed. Unesp, 2005, pp. 328-9.

enredar. A meu ver, a grande dificuldade para uma crítica *hic et nunc* reside nesse isolamento que, para grande parte da música popular de origem ibérica (ou terceiro-mundista, ou periférica), não faz sentido, ou seja, nossas canções populares são frutos da história mais recuada da lírica e, ao mesmo tempo, produtos acabados do consumo de massa em sua ponta mais extrema e decadente; uma duplicidade sobre a qual resta muito a dizer, pois, ao contrário do que nossa impressão sobre a cena musical recente possa deixar transparecer, isso não está esgotado. Há bem pouco tempo, o crítico Roberto Schwarz se pronunciou sobre isso de modo programático. Retomo seu recente e já essencial ensaio:

A novidade que o livro [Verdade tropical, HB] recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja musical, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. Ao saturar de reflexão estética e social as opções dos companheiros de ofício e as suas próprias, Caetano puxa a discussão para o patamar desconvenionalizado e auto-crítico da arte moderna, sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. O interesse dessa posição difícil, talvez impossível de sustentar, dispensa comentários.⁴

Interessa-me especialmente, por um lado, isso que "dispensa comentários", mas por outro, também, o que podemos chamar de "introdução" do longo ensaio de Schwarz sobre o livro de Caetano como um todo, ou seja, os subsídios que o crítico estabelece antes de partir para a crítica estético-política que é o mote do seu texto. Diria que eles são fundamentais para o argumento geral deste nosso recorte, até mais que a crítica pontual direcionada ao compositor e desenvolvida na parte mais longa do ensaio. Algumas canções que foram compostas em movimentos produtivos típicos da indústria fonográfica, como a gravação periódica de álbuns e a pressão criativa advinda com os

⁴ Roberto Schwarz, *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 54.

prazos, restam hoje como micropeças semicultas, que nos exigem outra atenção, mesmo outra audição, justamente porque julgo encontrar nelas a "verdade", a "eficácia" e a "jovialidade" destacadas por Schopenhauer. De algum modo foi isso que Adorno disse quando explicitou que os produtos da indústria cultural não são nem indústria nem cultura. Acredito ser necessário dar voz novamente ao adorniano Schwarz, pois, em uma longa e fundamental passagem de seu ensaio, ele retoma um conceito central:

Se o adjetivo "popular" estiver na acepção antiga, que nas circunstâncias brasileiras envolve semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários, haveria uma quase impossibilidade de classe nesse passo à frente, ligado a boa cultura literária e teórica. Se estiver na acepção moderna, definida pelo mercado de massas e pela indústria cultural, o avanço deixa de ser impossível para ser apenas improvável, devido às diferenças entre a vida de pop star e a vida de estudos. Note-se que no Brasil, como noutros países periféricos, as duas acepções do popular se sobrepõem, pois as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas. Exclusão social – o passado? – e mercantilização geral – o progresso? – não são incompatíveis, como supõem os bem-pensantes, e sua coexistência estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica estrutural do país até segunda ordem. Bem mais do que as outras artes, a música popular está imersa nesse descompasso, o que a torna nacionalmente representativa, além de estratégica para a reflexão.⁵

Seria impossível formular isso de modo mais preciso. Mas há uma tensão na reflexão de Schwarz que me parece essencial e sobre a qual eu gostaria de propor uma breve ponderação. O uso particular do conceito de "popular" no Brasil é um dado incontornável, pois nele coadunam as acepções antigas e as modernas; mas não precisamos de muito para perceber que não estamos falando da mesma coisa quando defendemos uma audição e uma crítica diferenciadas para o material musical popular

⁵ Idem, *Ibidem*.

que estamos discutindo. Schwarz estaria admitindo essa harmonia tensa entre duas concepções do popular *para além* de Adorno, uma de suas fontes? Não creio que seja esse o caso. Notemos que, popular, na acepção antiga a que se refere o crítico, precisa ser bem definido a partir das "circunstâncias brasileiras", quer dizer, "haveria uma quase impossibilidade de classe nesse passo à frente". Qual a razão desse particularismo brasileiro? Apesar da precisão com a qual Schwarz nos brinda com uma formulação metodológica dessa monta, parece não ser possível, aos olhos desta crítica avançada, uma terceira acepção, que lhe passa despercebida(?), a saber, que o termo popular, no nível das canções, não apenas está ligado – se estiver – ao lugar periférico da nação ("semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários") e ao consumo de mercado, mas também à fonte histórica da lírica, justamente quando se pode perceber que a canção popular do Brasil tem raízes profundas na história da poesia, quando ambas não podiam se distinguir, como na Grécia – o popular na canção brasileira não se reduz a essa dupla polaridade sustentada pelo crítico, pois está ausente aí a raiz arcaica do termo, que se confunde com a lírica e sua história e sem a qual toda censura seria frágil.

Antes de elaborar o núcleo central de sua crítica a Caetano Veloso, Schwarz dá, possivelmente, a pista nuclear de sua posição: "O livro surpreenderia menos se o autor fosse um músico erudito, *um poeta*, um cineasta ou um arquiteto, ou seja, um membro da faixa dita nobre das artes, cuja abertura para os valores máximos e para a reflexão a respeito é consenso". Vale a prerrogativa da dúvida: o crítico está sendo irônico ou está assinalando a ironia do próprio cantor, cuja observação, transcrita por Schwarz pouco à frente, garante que "a divisão nítida dos músicos em eruditos e populares retira destes últimos o direito (e a obrigação) de responder por questões culturais sérias"?⁶ Difícil saber. Mas não resta dúvida que, ao retirar Caetano da condição de poeta – por isso meu grifo – Schwarz mantém idêntica a opinião segundo a qual a música ligeira é uma arte menor; um traço adorniano, sobretudo. Não creio que alguém não saiba que o livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, é, entre tantas possibilidades de leitura, um brinde narcísico à história da música popular brasileira; sendo assim, como não perceber que, na verdade, por trás da aparente subserviência à dita alta cultura, Caetano não esteja, justamente, expressando o inverso, ou seja, que a canção popular e seu desenvolvimento é o resultado de uma completa desobediência à qualquer previsão sobre as artes num país periférico como o Brasil. E mais: que nada pode ser tão elucidativo quanto mergulhar fundo nas canções para um entendimento do país – algo que, de resto, a dialética que

⁶ Caetano Veloso, *apud* Roberto Schwarz, op. cit., p. 53.

atravessa a leitura do livro de Caetano por Schwarz dá de sobejo, mas não de graça. As repetidas leituras do ensaio reforçam a sensação de ambiguidade no que toca ao lugar ocupado pela forma-canção no Brasil e exigem uma leitura crítica.

Em alguns momentos, Schwarz parece dar um passo à frente no entendimento do percurso peculiar dessa cultura "não-letrada", "ao escrever um ensaio alentado que foge a essa divisão [entre erudito e popular, HB] ele [Caetano, HB] não só inova como assinala uma reconfiguração do quadro cultural, chamado a fazer frente às feições peculiares da música pop",⁷ mas, "sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. O interesse dessa posição difícil, talvez impossível de sustentar, dispensa comentários". O pano de fundo parece sempre manter a veemência de uma postura que, talvez, esbarre naquilo que o crítico anunciou na primeira linha do ensaio: "De início devo dizer que não sou a pessoa mais indicada comentar a autobiografia de Caetano Veloso, pois não tenho bom conhecimento de música nem das composições do autor".⁸

É importante frisar que a proposta do comentário ao livro *Verdade tropical* não tem nenhum compromisso com análise musical, ou seja, a *mea-culpa* seria desnecessária porque as conclusões do ensaio não seriam outras fosse Schwarz um *expert* em MPB, mas ela talvez seja o modo brilhante de levar às últimas consequências sua crítica à postura política do compositor, destacando-o do seu significado estético como autor e criador; uma saída magnífica. Estamos diante de que fenômeno exatamente aqui? Por quê a crítica de Schwarz, é o que parece, privilegia exatamente a dimensão da ação política do cidadão Caetano Veloso, excluindo toda a obra literomusical através dessa falsa justificativa? Essa talvez seja a pergunta central que se poderia fazer. Ao retirar o compositor da categoria de poeta, o crítico opta pelo elemento mais paradoxal da figura pública, sua filiação ideológica quase sempre imprecisa, enquanto poderia tê-lo criticado justamente – ou complementarmente, que fosse – pelo viés de sua poesia, onde a densidade de sua expressão é mais perene, e talvez mais profunda como experimento estético. Imaginemos, por um momento, a razão pela qual o poeta Caetano Veloso não interessa ao crítico Roberto Schwarz. Esse não seria o ponto cego do problema do lugar da música popular num país como o Brasil? Se não estamos diante de uma obra musical que se sustente por si, e se, por outro lado, o compositor é um ícone do cânone, não seria fundamental mostrar que essa poesia cantada não tem valor, ou ao contrário, que

⁷ Roberto Schwarz, op. cit., p. 53-4.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 52.

o valor está justamente aí, apesar de ser improvável sustentar seu lugar no quadro universal da história da estética?⁹

O pequeno introito ao núcleo central do comentário a *Verdade tropical*, tomadas as devidas proporções, equivale ao que o ensaio "Ideias fora de lugar" tem para *Ao vencedor as batatas*, do mesmo autor, ou seja, é um tipo de fundamentação teórica e histórica ao que virá depois, daí a concisão e a finura do argumento, por isso precisamos ler isso com atenção máxima. Façamos aqui uma comparação do que resta dessa visão pendular a respeito da arte literomusical, produzida por esse compositor periférico, com lances de outro crítico, Clement Greenberg, e chegaremos a uma unidade de ideias surpreendente: "Uma mesma civilização produz simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T. S. Eliot uma canção do Tim Pan Alley [O mundo dos compositores e editores de música popular. (N. T.), HB] (...). Todas elas são manifestações culturais e, aparentemente, fazem parte da mesma cultura e são produtos da mesma sociedade. No entanto, sua associação parece terminar aqui".¹⁰ Estamos em 1939, momento de estabelecimento definitivo da produção musical estadunidense como sustentação do cinema, da televisão e do rádio. Não seria o caso aqui de enveredar pelos textos de Greenberg com a mesma gana. A similitude, entretanto, é esclarecedora. De certo modo, o compositor Gilberto Mendes atualizou essa identidade crítica há pouco tempo: "Se você perguntar a um intelectual brasileiro quais são seus artistas preferidos, ele responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Bergman, Glauber Rocha, Caetano e

⁹ Para mostrar que essa posição não é hegemônica, retomemos outro crítico brasileiro de fundamental importância, João Luiz Lafetá: "Pondo em parte os problemas musicais, centrando nossa atenção nas letras das canções, podemos verificar com facilidade até que ponto um compositor como Caetano Veloso está vinculado a quase toda a produção poética brasileira, do Modernismo até nossos dias" ("A poesia em 1970", in *A dimensão da noite*, São Paulo, ed. 34/Duas Cidades, 2004, p. 459) e em outro texto, comentando a cena literária da década de 1970, afirma: "Do ponto de vista qualitativo é a mesma coisa: se a poesia e a ficção são ruins, a crítica também o é. Apesar da ficção e da poesia serem muito ruins no geral, você tem pessoas que se destacam, que são bons: um Paulo Francis, um Renato Pompeu, um Callado, na ficção; e na poesia você tem um Caetano Veloso. Na crítica também tem livros bons que surgiram nesse período: de Roberto Schwarz" ("Entrevista", *ibidem*, p. 552). A ironia da classificação dos nossos dois protagonistas no mesmo balaio é inevitável.

¹⁰ Clement Greenberg, *Vanguarda e Kitsch (1939)*, trad. Otacílio Nunes, em *Arte e cultura*, São Paulo, Cosac Naif, 2013, p. 27.

Chico. Nem Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo não existe para a classe culta brasileira".¹¹

Por quê o intelectual brasileiro posiciona Chico Buarque e Caetano Veloso entre Joyce e Bergman, poderíamos devolver ao compositor signatário do Manifesto Música Nova?¹² Será porquê os cantores-compositores atingiram o mesmo nível de sofisticação do escritor e do cineasta, ou será porquê os intelectuais brasileiros estão mais próximos da vivência do ouvinte-médio do rádio e da TV que da música de György Ligeti ou Flô Menezes? Ou ainda: será que esses intelectuais, na verdade, não leram Joyce ou assistiram aos filmes de Bergman e por isso tem esse gosto duvidoso pela canção?

O que está ausente em algumas perspectivas resumidas pela observação de Gilberto Mendes, e que beiram o maniqueísmo? As formas de nivelamento e crítica culturais atuais tendem a nos indicar que as fronteiras entre o culto e o massivo são falsas e elitistas, e que tudo ocupa seu lugar de direito, daí a veemência da repulsa. Mas não creio que seja isso. A meu ver, embora esse não seja o nosso tema aqui, o problema é justamente a ausência da crítica estética em todas as direções para onde se olhe nas apreciações da música popular em geral. Mas isso não pode ser um retrocesso crítico, lançar-se sobre a música comercial num momento em que ela se tornou indiferenciada aos olhos da crítica musical corrente? Gostaria de arriscar um comentário baseado neste possível atraso de minha parte.

Que um crítico como Clement Greenberg estabeleça a distinção entre a poesia de T. S. Eliot e as canções do Tim Pan Alley, nos termos de seu enunciado, não me parece um descalabro, visto do momento em que nos encontramos. Não é o caso de reconstruir aqui a história da música urbana estadunidense, mas algumas coincidências e diferenças são determinantes. A mesma idade histórica, o escravismo, a penetração do capitalismo em suas formas de produção, as funções sociais da música etc., muitas semelhanças, que resultaram, no entanto, em muitas diferenças. Se pudéssemos montar um quadro

¹¹ Gilberto Mendes, *apud* Vladimir Safatle, "Música é prisioneira da canção", *Folha de S. Paulo* (23/10/2009). Retomo aqui alguns pontos de um outro texto meu, publicado na extinta *Trópico: ideias de Norte a Sul*, revista eletrônica publicada no portal UOL. Tratava-se naquela altura de uma réplica ("E quem ouve canção?") ao texto do prof. Vladimir Safatle supracitado, e que desencadeou um dossiê organizado por mim, contando com a tréplica de Safatle ("A vida para além da forma-canção") e duas outras colaborações: a do professor Rodrigo Duarte ("O critério adorniano") e a do crítico musical Pedro Alexandre Sanches ("As sementes de Raul").

¹² Em: *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963.

paralelo entre o desenvolvimento da música popular nos dois países, onde exatamente deveríamos situar os pontos de contato? Ou dito de outro modo, o que há de similar entre a música popular letrada nos dois países? Enquanto a música norte-americana se desenvolveu sempre, desde seus primórdios, a partir de forte aparato técnico, que podemos genericamente circunscrever pelo gênero do *jazz*, a música brasileira permaneceu limitada, em suas linhas gerais, pela dependência mútua, e arcaica, entre a palavra e a música. O que nos Estados Unidos se desenvolveu no interior do que podemos chamar de forma culta da canção, tem similitude com o que aqui se desenvolveu no âmbito da criação instrumental pura. Nesse sentido, a música popular brasileira é o avesso da música popular norte-americana. A precipitada comparação entre a forma estilística do *jazz* e a bossa nova foi devidamente esclarecida por um ensaio célebre de Lorenzo Mammi:

A organização interna da big band, na década de 30, repete a da fábrica, mas como que em negativo. A atividade do músico é altamente especializada, como a do operário na divisão taylorista do trabalho. O produto final, porém, não é o resultado da mera divisão de tarefas, e sim da adição de atos criadores. Duke Ellington e Count Basie, os melhores compositores swing, reescreviam continuamente os arranjos a partir da forma com que cada integrante da orquestra modificava espontaneamente sua parte. A descoberta desse ponto de encontro entre criação e trabalho acabou constituindo o fundamento de uma autoconsciência.

No Brasil o que acontece é o contrário: uma classe média tradicionalmente improdutiva reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Isso a leva, quase à força, a se profissionalizar. Mas ela nunca se adapta completamente ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria, e a própria cultura que o produzira, como ensaio ou projeto mais do que como conquista realizada, recua depois de 1964.¹³

¹³ Lorenzo Mammi, "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova", São Paulo, Novos Estudos/CEBRAP, n. 34, 1992, p. 64.

Seria um engano pensar que é somente a técnica o limite da diferenciação. Estamos aqui, é forçoso indicar, na corda-bamba entre um capitalismo de primeira e outro de segunda. Os resultados são, porém, mais interessantes que os de uma simples avaliação das questões econômicas. O texto de Mammi é essencial: "O que diferencia a bossa nova da música norte-americana não é um defeito, uma falha na realização de um ideal (nesse caso, seus produtos não teriam um nível qualitativo comparável ao do jazz, como de fato têm). Há algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas".¹⁴ Aqui podemos distinguir o que de fato nos interessa: a música brasileira – representada pela bossa nova no texto de Mammi – tem algo que a distingue das outras tradições musicais: "O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde".¹⁵ Não incorreríamos em nenhum exagero se afirmássemos que a constatação de Mammi vale, da mesma forma que para a bossa nova e o samba, para a canção brasileira em suas múltiplas variações. Logo, é óbvio que um crítico como Clement Greenberg não possa ver na canção norte-americana nada além de um arremedo do que julgava ser a arte de um modo conceitualmente universal. As canções do Tim Pan Alley, no geral, não podem ser comparadas com a poesia de Eliot ou com qualquer outra produção culta. É aqui que a crítica local esbarra, e é aqui, também, que a declaração do compositor Gilberto Mendes parece engolfada por uma percepção que não ousaria avaliar em toda a sua extensão, porque não se pode compreendê-la sem um conhecimento mais amplo do que o compositor quis dizer, para além de sua faceta sarcástica. O próprio Greenberg, em uma longa e fundamental nota, nos mostra a situação geral da música no século XX, mas não sem antes fornecer um curioso paralelo: "Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à 'arte abstrata', ou 'não objetiva' – e a poesia também".¹⁶ Não sendo a música popular brasileira uma produção de vanguarda, Greenberg indica então, marginalmente, onde precisamos ir:

É interessante o exemplo da música, que foi por muito tempo uma arte abstrata, e que a poesia de vanguarda tentou tanto imitar. A música, dizia curiosamente Aristóteles, é a mais imitativa e viva de todas as artes porque ela imita seu original

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Idem, p. 64-5.

¹⁶ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 29.

– o estado da alma – com a maior imediaticidade. Hoje isso nos surpreende como sendo o oposto exato da verdade, porque nenhuma arte nos parece ter menos referência a algo fora dela do que a música. Entretanto, à parte o fato de que Aristóteles ainda possa ter razão em certo sentido, deve-se explicar que a música grega antiga era estreitamente associada à poesia, e dependia de seu caráter de acessório para que o verso tornasse seu significado imitativo mais evidente. Platão, falando da música, diz: "Pois quando não há palavras, é muito difícil reconhecer o significado da harmonia e do ritmo, ou perceber que algum objeto legítimo está sendo imitado por eles". Pelo que sabemos, toda música originalmente cumpriu essa função acessória. Uma vez, no entanto, que ela foi abandonada, a música foi forçada a retirar-se para si própria para encontrar uma regra ou um modelo. Isso se encontra nos vários modos de sua composição e execução.¹⁷

Esta nota elucida algo fundamental. Greenberg tem a música absoluta como paradigma incontornável, e é de dentro dessa posição que ele formula sua crítica da arte de vanguarda. Se destaco a nota integralmente, é porque na música popular brasileira a música não foi "abandonada", quer dizer, de um modo não generalizante, a música popular do Brasil permanece como um eco de uma época distante e insondável, e que já não podemos encobrir, na medida em que essa constatação não é um elogio isento, mas uma conclusão dotada de algum certeza, ou seja, a música popular brasileira está mais próxima da Grécia que da modernidade em seus fundamentos.

Como afirma Mammì a respeito da música brasileira, de dentro da sua apurada compreensão, "sua intuição é lírica", quer dizer, procede de um tempo histórico recuado e, se de algum modo isso é absurdo, decorre daí a necessidade da *crença* "numa espécie de espontaneidade", porque parece, como de fato é, um profundo anacronismo ter que sustentar a possibilidade de uma música descolada do seu tempo histórico, ou mesmo da economia que a esteia. Não caberia aqui, decerto, desdobrar esta afirmação geral a partir de exemplos históricos ou das modificações que a canção passou. Novamente, Lorenzo Mammì esclarece o que parece impossível, i.e., que tudo tem a ver com uma

¹⁷ Idem, p. 30 (nota 2).

transmutação linguística sem a qual qualquer crítica patina: "É uma língua [o português, HB], para usar um termo da música antiga, cheia de "liquescências", isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las".¹⁸ Se é preciso recorrer a uma terminologia da música antiga para fazer frente ao desafio crítico de compreender os resultados confusos da música popular brasileira, talvez seja preciso retornar justamente a essas fontes, para com isso tentar entender como elas se tornaram perenes em nossa música. O problema, que a essa altura parece mais claro, é que não há ou não houve espaço – ou coisa que o valha – para uma apreciação detida sobre o material musical popular, para além dos estudos históricos e sociológicos que já deram enorme contribuição. As razões são complexas e envolvem, entre tantas possibilidades, uma saturação sem par dos processos auditivos, decorrente do volume inclassificável de variações de toda ordem, proporcionais ao tamanho das regiões geográficas e de suas rítmicas multifacetadas. Como resultado, tudo que se destaca dos processos de consumo permanece sempre à margem da crítica, num processo curioso de ocultamento; isso quando não habita as duas frentes de modo pacífico, a artística e a de consumo, confundindo até mesmo as críticas mais avançadas, que julgam essa fusão impossível, como parece ser o caso de Schwarz. É disso que decorre o déficit de análises realmente aprofundadas sobre o material musical popular. Com isso chegamos a uma segunda conclusão, que guarda certa ironia: ocupar-se criticamente da música popular brasileira – como indicou Schwarz enfiadamente – é também retirar dela justamente a pseudo espontaneidade sugerida por Mammi, e com isso descortinar uma outra via de acesso aos seus substratos. É o inescapável caminho de uma crítica que ainda está por ser feita.

Para encerrar esta primeira parte, sirvo-me novamente de Greenberg – cujas análises mais próximas da música estão quase sempre nas notas, posto que seu interesse maior são as artes plásticas. Ainda em seu ensaio clássico, *Vanguarda e Kitsch (1939)*, ele nos oferece outra reveladora compreensão daquilo que julgamos entender de dentro da estética clássica

Pode-se objetar que a arte para as massas, enquanto arte popular, foi desenvolvida sob condições rudimentares de produção – e que grande parte da arte popular é de alto nível. Sim, é verdade – mas a arte popular não é Atenas, e é Atenas

¹⁸ Lorenzo Mammi, op. cit., p. 66.

que nós queremos: a cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua grande abrangência. Além do mais, dizem-nos agora que a maior parte daquilo que consideramos bom na cultura popular é apenas a sobrevivência estática de culturas aristocráticas formalmente mortas. Nossas velhas baladas inglesas, por exemplo, não foram criadas pelo "povo", mas pelos cavaleiros pós-feudais no interior da Inglaterra, e sobreviveram na boca do povo muito depois de aqueles para quem as baladas tinham sido compostas terem passado para outras formas de literatura.¹⁹

Curioso que seja preciso retomar um crítico cujo material de análise passou longe do Brasil para entender um pouco o Brasil. Penso aqui basicamente na permanência da cultura popular como um dado real, cuja manutenção já no século XXI é, ainda, notória, apesar das radicais modificações por que tem passado. A questão é: se estiver certo quanto ao lugar que algumas produções musicais populares ocupam, ou deveriam ocupar, no quadro geral das artes, é inegável que está na base da canção em sua forma mais avançada justamente os elementos assimilados ou vivenciados por meios da cultura popular. "Lamento sertanejo", de Gilberto Gil e Dominginhos, não é uma mimese culta do sertão, quer dizer, ela é, mas, ao mesmo tempo, contém a vital experiência de seus autores para que seja uma canção de transposição, i.e., uma reflexão e da mesma maneira um retrato perfeito da migração nordestina e das sensações dela advindas. Se ela for cantada por um operário oprimido, ela é cultura popular, quando cantada por Gil ela passa a ser uma das peças mais bem acabadas de seu repertório. Ela é culta e popular, ao mesmo tempo. Ainda na tensão produtiva com Gilberto Mendes, aqueles para quem ela foi composta – supondo que fossem os migrantes nordestinos – não precisam abandoná-la para buscar outras formas de literatura, ela já é a literatura que eles precisam para livrar-se da opressão.

¹⁹ Clement Greenberg, op. cit., p. 41-2 (nota 6).

II

Gostaria de dedicar algumas páginas finais para um comentário sobre a canção "Canto do povo de um lugar" (Caetano Veloso, *Jóia*, 1975). Sem a pretensão de cobrir, no âmbito deste texto, um recorte histórico amplo, que poderia incluir outras canções, gostaria de tomar esta música como um exemplo lapidar. A meu ver, ela pode ser ouvida e analisada a partir da direção crítica que apontei acima, porque confirma, é o que suponho, a hipótese mais ampla do escape ou fuga do estilo-canção para um tipo de isolamento estético, ali onde sua expressão atingiu o ponto mais alto, que impede mesmo que ela seja ouvida em seu significado mais estendido:

Canto do povo de um lugar (Caetano Veloso)

*Todo dia o sol se levanta
É a gente canta
Ao sol de todo dia*

*Fim da tarde a terra cora
É a gente chora
Porque finda a tarde*

*Quando a noite a lua mansa
É a gente dança
Venerando a noite*²⁰

O tema se ampara em imagens de contemplação, de êxtase romântico e, para recuar temporal e cronologicamente, podemos dizer que se trata de um hino cultural, ou mesmo ritualístico. Essa é a primeira impressão, uma narrativa que se desdobra num tempo largo e sem pressa, condensado pela representação do dia de um tipo de grupo comunitário que, distraidamente, se nutre do passar das horas e da vida de modo descompromissado e integrado, remetendo a um tempo mítico, feito de canto e dança, próximo de um ambiente arcaico. Apesar da gravação original ter sido feita pelo Grupo

²⁰ Caetano Veloso, *Letra Só*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 218.

Bendegó (formado por Gereba, Capenga, Zeca e Vermelho,²¹ com imensa propriedade na interpretação e criação do arranjo sertanejo/arcaico), seria impossível não identificar na gravação de Pena Branca & Xavantinho (Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho, Ao vivo em Tatuí, 1992) seu verdadeiro sentido terral. Os dois arranjos se complementam.

Em poucas ocasiões o compositor expôs de maneira tão clara sua origem interiorana, mas, em sua reelaboração memorialística, se for este o caso, elementos de outra ordem intermediaram o ambiente rústico ao qual, talvez, a canção remeta. Ao dizer "a gente", única evocação recorrente nas três estrofes, o compositor deixa à mostra a linha mestra que mantém junta a vocação para a totalidade e a vinculação ao absoluto: a amizade. Portanto, diferente da perspectiva de vanguarda expressa por Clement Greenberg, a busca da expressão do absoluto é feito menos pelo viés da música pura que da poesia; uma constatação inescapável de anacronismo para nossa hipótese geral, mas entretanto essencial do ponto de vista nacional. A canção sintetiza com grande brevidade uma dimensão hoje quase inapreensível da vida: o vínculo entre as amizades e a sensação de eternidade advinda desse convívio; como se o tempo da convivência fosse capaz de amainar o tempo inescapável da morte vã. Não há nenhuma imagem que possa remeter a qualquer utilitarismo, como se a canção tivesse sido composta em outro tempo e lugar; por esta característica, ela pode ser lida como uma imitação do mito, justo ali onde não há mais possibilidade de qualquer permanência deste. Isso se depreende dos dois motes principais da canção, nítidas expressões histórico-míticas: o canto e a dança.

Não precisamos de muito para estabelecer nessas duas formas de lida com a existência relações com as formas arcaicas da mitologia, que nos enviam aos tempos mais remotos. Não apenas a primeira estrofe evoca o nascimento do sol como o esplendor da vida, como também o salda com o canto – não um canto qualquer, mas um canto próximo ao mítico. Ao dizer *a gente canta ao sol de todo dia*, o compositor transfere ao grupo que canta a dimensão propriamente "amedrontada" do mito arcaico, i.e., cantar *ao sol* é, de algum modo, torna-lo real, ilustrativo, regulador, e isso tudo como se não fosse uma construção literária esclarecida; o compositor permite que se sinta novamente o desamparo diante da natureza bruta, numa restauração mimética única. Tanto é, que a luz surge como o elemento central e vivificante; o sol como sinônimo de alegria e gozo. Por isso, acredito, a segunda estrofe fala do lamento em forma de choro, uma dor que

²¹ As informações sobre o grupo são desencontradas. Consultei o encarte original, com o nome grafado de modo aparentemente errado ("Bendengó"), o Dicionário Cravo Albin e o site Cliquemusic. A formação original também não coincide em todas as fontes, optei pela formação que, aparentemente, gravou o tema.

se expressa justamente quando *a terra cora*, e o choro advém com o *fim da tarde*, quando as trevas se restauram. Essa percepção bruta do fim, da perda irreparável da luz, se resolve esteticamente na última estrofe, *quando a noite a lua mansa* vem amainar o sofrimento da escuridão pela negritude amedrontadora, e revela, novamente pelo viés do mito, a dança redentora e evocativa sob a luz da lua: *a gente dança venerando a noite*.

Fosse um caso de tradução reversa, teríamos já no título o eco de uma formulação clássica que envolve grande parte das questões que levantamos aqui entre passado e presente da estilística popular: "canto do povo" ecoa vivamente o "Volkslied", quer dizer, o conceito alemão que resume toda a herança daquilo que, nos idos de 1774-1778, pelas mãos de Herder, foi recolhido num conjunto de canções – os *Volkslieder* – e que, aos seus olhos, ameaçava desaparecer diante do avanço dos processos de urbanização; o que, de fato, aconteceu. Esse ambiente de tensão entre o que ameaçava desaparecer e precisava ser preservado de algum modo, também se instaurou no Brasil só que mais de 150 anos depois, já no início do século XX, através do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade. Essa comparação histórica é da maior importância, porque elucida de certo modo as razões pelas quais a discussão sobre o "nacional" e o "popular" no Brasil se apresentaram com um monumental atraso, e ainda assim distinta do caso alemão, com um nacionalismo e uma visão estética muito diferentes.

A canção que estamos analisando é, por essa razão, uma "canção do povo", mas construída sobre um espelho melódico e poético que é menos fruto da opressão (Schwarz) do que, ao ser interpretada por Pena Branca e Xavantinho, em maior medida, é a restauração de um lugar que é sertanejo na intenção, mas mítico no sentido. Retomo aqui um texto de Rodrigo Naves que explica claramente o que intenciono dizer, a partir de uma perspectiva crítica comparativa da música em relação com as artes plásticas:

*João Gilberto é o que podíamos ter de melhor: a capacidade de lidar com o passado, com o que fomos, de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso, que retira um Zé da Zilda ou um Bororó da massa quase anônima de compositores populares e revela a grandeza do que parecia apenas mediania. Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente.*²²

²² Rodrigo Naves, *apud* Zuza Homem de Mello, *Folha explica João Gilberto*, São Paulo, Publifolha, 2001, p. 82.

"Abrir o passado" é, no caso da canção de Caetano, um princípio de criação autoral, quer dizer, diferente de uma recriação interpretativa – o caso de João – o compositor vai fundo e imita o absoluto, oculto sob camadas de história. Se o efeito pode estar longe de um reencontro com o arcaico ou com o trágico, como queria Nietzsche, não pode ser desconsiderado o ineditismo profundo dessa representação numa canção popular moderna. O inusitado não se liga apenas ao que podemos chamar de deslocamento histórico, mas a esse reposicionamento da palavra cantada em primeiro plano, como significante principal. Temos notícia hoje de que pessoas de outros lugares do mundo procuram aprender português por uma razão bastante inusitada – já que, por exemplo, se estuda mandarim para facilitar trocas comerciais com a China –, elas querem entender as canções brasileiras.²³ Esse dado também pode ser analisado sob outro ângulo. Em nenhum momento da história das formas poéticas, a palavra se sobrepôs à melodia. É o que nos informa Segismundo Spina:

Os etnólogos que estudaram as atividades artísticas dos andamaneses e das tribos australianas em geral observaram que certas canções não só se propagam pelo continente todo – immortalizando o seu compositor –, como também se conservaram por várias gerações; e o que os deixou mais surpresos foi justamente verificar que certas canções celebres são cantadas até por outros povos que as não compreendem. Pois, o que os impressionava não era a letra, mas a melodia – que supera quase sempre a mensagem literária.²⁴

A canção brasileira opera então uma inversão histórica? Mas se "a melodia sobrepujou em todos os tempos a expressão verbal",²⁵ o que vem a significar essa supremacia da palavra; uma atraso histórico irremediável, ou um fenômeno lírico que cobra uma reinvenção da crítica? Se quisermos cotejar o estudo de profundidade de Spina com exemplos recentes, o que poderemos dizer?

²³ Depoimento de Adriana Calcanhoto para o filme *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg, 2008.

²⁴ Segismundo Spina, *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia, Ateliê Editorial, 2002, p. 120.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 123.

Uma prova da supremacia do ritmo sobre o texto ainda se observa hoje, quando os jovens, ao lerem ou declamarem poesias, se enlevam mais naturalmente pela cadência métrica do que pelo conteúdo do poema; e isto se verifica mais frequentemente com os hinos, cívicos ou religiosos, cujo sentido textual nos vem à curiosidade muito tempo depois.²⁶

Como aplicar esta regra ao público de um grupo como os *Los Hermanos*, que arrebatam adolescentes que cantam em uníssono, em profunda cumplicidade, versos como *E lá vai deus sem sequer saber de nós/ sabemos pois/ estamos sós* ("Passeando")? Não é um fenômeno fácil de explicar. Se consultarmos o que diz a crítica recente, encontraremos a seguinte explicação:

*A sina anexada ao legado da banda [Los Hermanos, HB] é bipolar. Principiou pela simplicidade absoluta de "Anna Júlia" (1999), refletiu-se no intenso sucesso infanto-juvenil que o rock romântico carrou e desaguou feito tromba d'água na tentativa obsessiva do quarteto polarizado por Rodrigo [Amarante, HB] e **Marcelo Camelo** em se desvencilhar de tudo aquilo que estava ali: o sucesso de massa, a adolescência inconsequente, a simplicidade de "Anna Júlia". Los Hermanos rapidamente ficam mais complexos, cabeçudos, e nem assim lograram conseguir assustar fãs mobilizados por um messianismo que talvez se localizasse justamente no espaço abstrato entre os ídolos e o rebanho.*

*Solo, Camelo pendeu para um formato angustiado, oprimido, de efeitos colaterais opressivos para quem o escuta. Amarante parecia seguir uma trajetória mais solta, tocando com músicos estrangeiros do circuito indie-massa e se divertindo junto à **Orquestra Imperial**. Cavalo [disco de 2013 de Rodrigo Amarante, HB] não confirma a soltura, e se emaranha em amarras parecidas às que tangem o parceiro. Sozinhos ou em grupo, ambos parecem determinados a soar obsessivamente*

²⁶ Idem, ibidem, p. 124.

*adultos, cerebrais, sábios, ensimesmados. Soam mais ensimesmados que sábios, menos adultos que cerebrais. Não deixam de soar como meninos que talvez tenham crescido depressa demais.*²⁷

Há, como se nota, um "imperativo de alegria", por parte da crítica musical, num desentendimento absoluto (no pior sentido) do que significa a herança do "canto do povo de um lugar". Mas deixemos os herdeiros dessa tradição monumental para outro momento. Nesse sentido, em seu último livro, em apenas uma breve passagem, Eric Hobsbawm foi muito mais longe que toda nossa dita crítica musical, e nos deixou a chance de nos levarmos mais a sério, ainda que diante da fatal constatação de que somos produtos da derrocada irremediável da cultura:

*Assim sendo, na era da globalização, a fundação WOMAD (World of Music, Arts and Dance), originariamente uma iniciativa de dois jovens ingleses, dedica-se sistematicamente à chamada world music, ou seja, ao vínculo entre as tradições musicais do mundo. Este ano, os festivais WOMAD de música ocorrem na Inglaterra, Austrália, Nova Zelândia, Sicília, Espanha, Ilhas Canárias, Coreia do Sul e Sri Lanka, e – para mencionar apenas o programa no velho teatro de Taormina – apresentam-se artistas de Burundi, Jamaica, África do Sul, Coreia, Sicília, China, Cabo Verde, Grã-Bretanha e Irlanda. Como quase sempre acontece, por trás dessas viagens de descoberta há um impulso cultural ou subversivo, até mesmo político. Uma prova convincente disso pode ser encontrada no grande sucesso, desde 1960, da música brasileira, agora, como todos sabem, mundialmente famosa. Mas isso não faz parte da presente discussão.*²⁸

²⁷ Pedro Alexandre Sanches, "A sina emepibista", texto publicado no site *Farofafá* (<http://farofafa.cartacapital.com.br/>). Acessado dia 17.11.2013.

²⁸ Eric Hobsbawm, *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 40.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* (trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz). São Paulo: editora 34.

GREENBERG, C. *Vanguarda e Kitsch (1939)*, trad. Otacílio Nunes, em *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

HOBBSBAWN, E. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

INVENÇÃO. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963.

LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: ed. 34/Duas Cidades, 2004.

MAMMÌ, L. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". São Paulo: Novos Estudos/CEBRAP, n. 34, 1992.

HOMEM DE MELLO, Z. *Folha explica João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

SANCHES, Pedro Alexandre. "A sina emepibista", texto publicado no site *Farófafa* (<http://farofafa.cartacapital.com.br/>). Acessado dia 17.11.2013.

SAFATLE, V. "Música é prisioneira da canção", *Folha de S. Paulo* (23/10/2009).

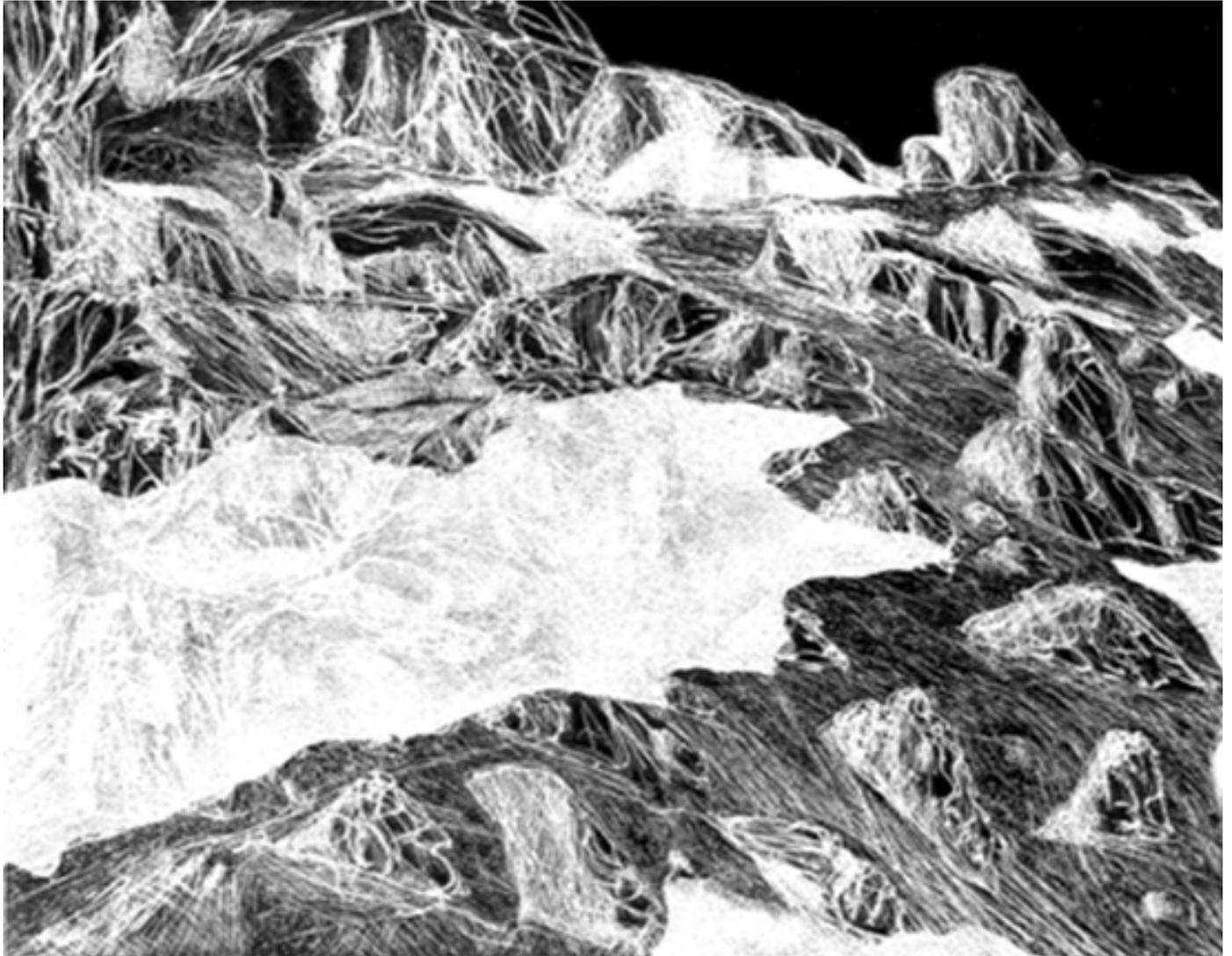
SCHOPENAUER, A. *O mundo como vontade e representação* (trad. Jair Barbosa). São Paulo: ed. Unesp, 2005.

SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

VELOSO, C. *Letra Só*, São Paulo. Companhia das Letras: 2003.

ensaio gráfico: cinema
2010/2011
água-forte e água-tinta
29,5cm x 34cm



Da dignidade ontológica da literatura¹

Jeanne-Marie Gagnebin²

O título bastante pomposo dessa conferência vem da hipótese que gostaria de desenvolver com vocês: na paisagem filosófica contemporânea, em particular no domínio pleno de relações tumultuosas entre filosofia e literatura, Paul Ricoeur ocupa um lugar privilegiado. Sem curvar a filosofia sobre uma forma específica de literatura nem a literatura sobre uma expressividade ausente da filosofia, Ricoeur se empenha em preservar suas diferenciações históricas, encontrando nessas próprias diferenças a ocasião de interrogações recíprocas e recusando uma distinção de essência mútua entres essas duas disciplinas do pensamento. Como ele o declara a Bruno Clément (Ricoeur, 2004: 197) em uma entrevista, "sempre ficou chocado pela maneira com a qual se diz: 'isso não é uma questão filosófica', 'isso não é uma questão literária'", mesmo que reconhecida uma "fronteira... profissional entre a filosofia e a literatura"³. Essa atitude vai ao encontro

¹ Este texto foi publicado num volume organizado por Fernando Nascimento e Walter Salles, nas Edições Loyola e nas Edições PUC/Rio, em Janeiro de 2013, intitulado *Paul Ricoeur. Ética, Identidade e Reconhecimento*, pp. 37 a 55.

² Possui graduação em Filosofia pela Université de Genève (1973), doutorado em Filosofia pela Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (1978), pós-doutorado pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (1988), pós-doutorado pela Universität Konstanz (1990), pós-doutorado pela Freie Universität Berlin (1996), pós-doutorado pela Zentrum für Literaturforschung (2000) e pós-doutorado pela Ecole Normale Supérieure Paris (2006). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Livre-docente da Universidade Estadual de Campinas.

³ Entrevista de Paul Ricoeur com Bruno Clément. Clément, B. "Faire intrigue, faire question: sur la littérature et la philosophie". In: *Paul Ricoeur / Ricoeur Paul*. – Paris: Éditions de l'Herne, 2004, p. 197.

de dois procedimentos bem usuais tanto entre os teóricos da literatura quanto entre os filósofos ditos "rigorosos": ou negar as diferenças entre literatura e filosofia ao reduzi-las a variações de um mesmo grande jogo de linguagem, ou realizar hierarquias em proveito da prioridade do "conceito" (que a literatura não saberia empregar) ou ainda da "imagem" (que a filosofia deveria evitar utilizar).

Muito frequentemente, as aproximações filosóficas correntes buscam encontrar nos textos literários a *ilustração sensível* de conceitos filosóficos, procurando sob as diversas formas narrativas uma verdade mais "profunda", que o escritor somente saberia dizer de maneira indireta, mas que o filósofo se orgulha de nomear. Assim, o filósofo revelaria uma verdade mais fundamental, escondida sob o véu da ficção. Para permanecer em exemplos brasileiros, ele descobriria, assim, em Guimarães Rosa uma ética da tradição ou em Clarice Lispector uma concepção de angústia e de temporalidade que remete a Heidegger. Ao fazer isso, o filósofo reafirma as prerrogativas da reflexão filosófica, sua função essencial e fundadora, contra outras formas de linguagem e de saber. Ele reafirma igualmente uma concepção pobre, limitada e limitante, da literatura como um discurso ornamental e superficial, na melhor das hipóteses como uma retórica bem construída, um discurso que poderia se resolver e se dissolver em outra maneira de dizer, talvez menos agradável, todavia mais verdadeira, o discurso filosófico.

É contra esse orgulho, melhor, contra essa *hybris* dos filósofos que se levanta a hermenêutica de Ricœur. E isso a partir de seus primeiros textos sobre *La symbolique du mal* até sua concepção da identidade narrativa. Observemos logo em seguida que essa querela entre filosofia e literatura vem de longa data, uma vez que ela marca o nascimento da filosofia mesma com a luta de Platão contra a primazia da poesia homérica e contra a retórica daqueles que ele chama de sofistas. E observemos igualmente que essa disputa sobre os diferentes poderes do discurso, do *logos*, se ela se inscreve em Platão no contexto de uma preocupação política de justiça (notadamente nas instituições da *polis* em que predomina o poder da palavra), distanciou-se pouco a pouco da questão política para se transformar em uma reivindicação do privilégio epistemológico do saber filosófico em detrimento de outras formas de pensamento.

Se insisto nesse fato bastante conhecido é para ressaltar que, sob seus aspectos conciliadores e integradores, a filosofia de Ricœur comporta elementos muito mais radicais e profundamente "impertinentes" em relação à tradição filosófica, a qual ele retoma de forma tão atenta. Sua crítica ao *cogito* cartesiano, à auto-fundação da consciência por si mesma, sua defesa dos direitos da linguagem literária, poética, ficcional ou mítica, todos esses gestos vão no mesmo sentido: contra a autossuficiência do pensamento filosófico e contra a arrogância dos filósofos, afirmar que nem a consciência, nem o sujeito, nem a linguagem não são transparentes a si mesmos e que a tarefa da

filosofia é também de se deixar interrogar por essa não-transparência, opacidade na qual a literatura pode e sabe nos orientar, sem pretender dissipá-la. Assim, importa-me aqui não transformar Ricœur em uma benevolente autoridade que sanciona nossa rotina acadêmica, tão frequentemente fechada sobre si mesma, mas insistir sobre os deslocamentos, de fato as subversões que a renúncia à autofundação e à autossuficiência introduz no pensamento filosófico.

Em sua *Autobiographie intellectuelle*⁴, o próprio Ricœur interpreta, na verdade a posteriori, sua primeira grande obra, *Finitude et culpabilité*, em particular o segundo volume, *La symbolique du mal*⁵, a partir daquilo que ele devia "chamar mais tarde o enxerto da hermenêutica na fenomenologia"⁶, instaurando um duplo movimento que devia caracterizar toda sua obra: a renúncia ao começo absoluto e o "longo desvio" (uma expressão emprestada, salvo erro, do *Fedro* de Platão), pelas obras de linguagem e de cultura que precedem o sujeito:

*Ao falar do desvio pela simbólica, eu colocava em questão um pressuposto comum a Husserl e a Descartes, a saber, a dimensão imediata, a transparência, o caráter apodíctico do Cogito. O sujeito, dizia eu, não se conhece a si mesmo diretamente, mas somente por meio dos signos depositados em sua memória e seu imaginário pelas grandes culturas. Essa opacidade do Cogito não concerniria, a princípio, à única experiência da vontade má, mas a toda vida intencional do sujeito.*⁷

Observemos de passagem que essa temática da vontade má e, mais geralmente, do mal, onipresente em Ricœur, se desdobra em uma questão sobre a soberania do sujeito autônomo do Iluminismo, questionamento que remete tanto às preocupações de Adorno e de Horkheimer na *Dialektik der Aufklärung* (1947) quanto às de Karl Jaspers em *Die Schuldfrage* (1946), um livro corajoso citado várias vezes por Ricœur. Isto significa dizer

⁴ RICCEUR, P. *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*. Paris: Editions Esprit, 1995.

⁵ Idem. *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*. Paris: Aubier, 1960.

⁶ Idem. *Réflexion faite*, p. 29-30.

⁷ Ibidem, p. 30.

que o abalo da concepção filosófica de um sujeito soberano, da transparência da consciência a si mesma, não é uma simples questão interna à filosofia, mas provém também e talvez, sobretudo, da comoção que a Segunda Guerra Mundial e, em particular, o horror dos campos, tem provocado na autocompreensão, frequentemente complacente em seu humanismo seguro, do sujeito dito racional e autônomo.

A conclusão da *Symbolique du mal*, intitulada "O símbolo dá a pensar", conforme o título de um artigo publicado anteriormente na revista *Esprit*⁸, marca, pois, um distanciamento em relação à tentativa de auto-fundação do sujeito em Husserl e a aproximação de um novo modelo fenomenológico, aquele da fenomenologia da religião de Mircea Eliade; simultaneamente, contudo, um outro tema se põe a caminho: aquele da independência e da não-redução do símbolo e do mito, concebidos como expressões da linguagem com "duplo sentido", como diz Ricœur, mas um duplo sentido que persiste em sua própria espessura mesmo após sua decifração: "o símbolo não contém nenhum ensinamento dissimulado que seria suficiente desmascarar e que tornaria caduca a vestimenta da imagem", afirma Ricœur⁹. Dessa maneira, essa reflexão parte do pleno da linguagem, não voltando a um começo absoluto de antes da história e da linguagem, e permanece nessa linguagem, aberta pelo hermenêuta a diversas possibilidades de sentido, mas não reduzida e reconduzida a uma primeira "verdade" original e pré-linguística. É por isso que é preciso insistir sobre a distinção entre símbolo e alegoria e sobre a oposição do primeiro em relação à interpretação alegórica, tão corrente na exegese de Homero ou da Bíblia. Contra essa interpretação alegórica como a chama Peter Szondi¹⁰, que tende a justificar as passagens incompreensíveis ou escandalosas do texto canônico (e Deus sabe quanto há delas, notadamente na Bíblia!) ao *traduzi-las* por uma reformulação conceitual conveniente e convincente, o símbolo "dá a pensar" não devido a uma crítica redutora, mas, afirma Ricœur no mesmo texto, graças a uma crítica "restauradora"¹¹: uma crítica que saiba restaurar o "enigma" do símbolo enquanto tal.

É evidente que essas análises de Ricœur estão bem distantes da discussão, hoje mais presente na teoria literária e na filosofia da história, dos conceitos de símbolo e de alegoria em Walter Benjamin. Não me deterei aqui nessas diferenças. Inversamente, é

⁸ Número 275, juillet/août 1959.

⁹ RICŒUR, P. Finitude et culpabilité. *La symbolique du mal*, p. 324.

¹⁰ SZONDI, P. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.

¹¹ RICŒUR, P. Finitude et culpabilité, p. 326.

preciso realçar que o caráter enigmático (e irreduzível) do símbolo em Ricoeur é certamente a consequência de sua função de restauração de sentido, e não de qualquer sentido, mas daquele que reenvia à presença do sagrado. Ricoeur o diz com uma honestidade quase desconcertante para seus leitores de hoje, ao preservar, no mesmo movimento, a necessidade crítica da "desmitologização" (alusão a Bultmann) e do destaque fundamentado nessa desmitologização, da dimensão do sagrado:

(...) como ponto avançado da "modernidade", a crítica não pode não ser "desmitologização"; isso é uma aquisição irreversível da veracidade, da honestidade intelectual e, a esse respeito, da objetividade; mas é precisamente ao acelerar o movimento de "desmitologização" que a hermenêutica moderna destaca a dimensão do símbolo, como sinal originário do sagrado.¹²

A defesa da especificidade do símbolo contra suas pseudo-traduzões alegóricas se desenvolve, no fim desse mesmo texto, pelo reconhecimento da necessidade do figurativo – aqui Ricoeur fala de símbolo e de mito, mais tarde ele se dedicará a uma análise mais precisa da metáfora –, independentemente do conceitual, a fim de fazer ingressar certos domínios da experiência humana na linguagem, experiências que sem o símbolo e o mito não poderiam nem mesmo ser evocadas. É com essa "dedução transcendental" do símbolo que conclui esse livro:

A dedução transcendental, no sentido kantiano, consiste em justificar um conceito ao mostrar que ele torna possível a constituição de um domínio de objetividade. Ora se eu utilizo símbolos do desvio, da errância, do cativo (...) em resumo, se elaboro, sob a condução de uma mítica da existência má, um empirismo da liberdade serva, então posso dizer que em troca eu teria "deduzido" – no sentido transcendental da palavra – o simbolismo do mal humano.¹³

Ao afirmar isso, Ricoeur reconhece na linguagem figurativa, aqui simbólica e mítica, uma dignidade que a distancia definitivamente de sua exclusão por falta de clareza ou

¹² Ibidem, p. 38.

¹³ Ibid., p. 330.

de rigor, ausência que nele é frequentemente censurada. Sem essa linguagem, dimensões inteiras da experiência humana não poderiam ser ditas. Não "explicadas" com se esforçam para fazê-lo as diversas tentativas infelizes de teodiceias, a fim de dar conta do mal, mas ditas, e isso sem apagar o caráter enigmático, sim, inexplicável, de tais experiências que, apesar de sua obscuridade, não são menos reais. Assim, o simbolismo é "o próprio *logos* de um sentimento que sem ele restaria vago, não explícito, incomunicável", trata-se, pois, "de uma linguagem insubstituível".¹⁴

Três observações no final desse primeiro momento de minha exposição:

- 1) essa "dedução transcendental" do símbolo, que permite dizer a experiência do mal, sem pretender explicá-la, me parece anunciar um gesto semelhante, em *Tempo e narrativa*, quando na esteira de Santo Agostinho, é a linguagem narrativa que permitirá resistir às aporias dos céticos com relação ao tempo, este ser sempre fugidio, e que tornará assim possível *dizer* a experiência do tempo. Símbolo e narração são, desta maneira, duas formas da linguagem dita literária que torna possível o dizer daquilo que continua inacessível ao conceito;
- 2) o caráter enigmático do símbolo não é, pois, uma falta, mas uma riqueza justamente porque a linguagem simbólica preserva em sua própria opacidade a possibilidade de um sentido que nenhuma transparência conceitual poderia esgotar. O sentido se dá no enigma, sendo ao mesmo tempo sua expressão e sua revelação;
- 3) nesses primeiros textos de Ricoeur, a revelação do sentido remete explicitamente a uma revelação do sagrado, a uma restauração do sagrado, objetivo declarado da análise da fenomenologia da religião e que os processos de desmitologização, próprios da modernidade, não devem abolir, mas, muito mais, refinar e precisar. O sentido que se dá não é, pois, tanto construído, mas sim reconstruído a partir de uma perspectiva de Revelação. E a tarefa dessa primeira hermenêutica é, assim, indissociável de uma premissa ontoteológica.

Ora, essa definição da tarefa hermenêutica muda, como todos vocês bem o sabem, no pensamento de Ricoeur. A confrontação com o estruturalismo, na época onipresente no cenário intelectual francês, me parece menos importante que o abalo operado pela leitura dos "três mestres da suspeita", Marx, Nietzsche e, sobretudo, Freud no caso de Ricoeur. Observemos aqui que a expressão "três mestres da suspeita" data do ensaio

¹⁴ RICCEUR, P. *Le symbole donne à penser*", versão da revista Esprit, p. 74.

sobre Freud, *Da Interpretação*¹⁵, de 1965, e será também a mesma na conferência de Michel Foucault, pronunciada em 1964 no Colóquio de Royaumont e publicada em 1967, "Nietzsche, Freud, Marx"¹⁶, mesmo que a ordem de nomeação dos três mestres seja diferente.

Com efeito, é a leitura aprofundada de Freud que provoca em Ricoeur um questionamento de sua concepção de hermenêutica, ligada à fenomenologia da religião. Ele mesmo explica isso com uma grande honestidade na primeira parte de seu ensaio sobre Freud:

*(...) será que o mostrar-ocultar do duplo sentido é sempre dissimulação daquilo que pretende dizer o desejo, ou será que pode ser, às vezes, manifestação, revelação de um sagrado? Seria essa alternativa real ou ilusória, provisória ou definitiva? Eis a questão que perpassa este livro.*¹⁷

Ressaltemos que Ricoeur não somente diferencia entre uma hermenêutica "concebida como a manifestação de um sentido que me é dirigido à maneira de uma mensagem", paradigma que ele tinha adotado na *Symbolique du mal* e que emana de um modelo ontoteológico (com ou sem Deus, como em Heidegger!) e uma outra hermenêutica, a da suspeita "concebida como uma desmistificação, como uma redução de ilusões"¹⁸, um modelo de *Aufklärung* moderna – mas que ele vai até se perguntar se essa "própria alternativa" é real, ou se não seria, enquanto alternativa, uma última ilusão a ser denunciada (o que afirmariam sem dúvida os três mestres em questão, Freud, Nietzsche e Marx).

Pelo que eu saiba, Ricoeur não retomou essa segunda questão que coloca a si mesmo, ele não se arriscou até o ponto de denunciar a hermenêutica de origem teológica como uma ilusão, continuando seus trabalhos de exegese bíblica ao lado e de maneira distinta de seus trabalhos filosóficos. Em contrapartida, as hermenêuticas da suspeita o confirmam

¹⁵ Idem. De l'interprétation. Essais sur Freud. Paris: Seuil, 1965. Edição em língua portuguesa: Da Interpretação. Ensaio sobre Freud. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

¹⁶ Publicada em Michel FOUCAULT. *Dits et Ecrits*, vol. I. Paris: Gallimard, 1994.

¹⁷ RICŒUR, P. *De l'interprétation*, p. 17; Da interpretação, p. 18; é Ricoeur que **ressalta**.

¹⁸ RICŒUR, 1959, p. 35-36.

em seu empreendimento de questionamento do *cogito* cartesiano, da transparência da consciência a si mesma, e inauguram essa reflexão sobre um "*cogito* ferido", sobre um sujeito que tenta se apreender e se dizer pela mediação dos signos – e não pela imediatidade da consciência:

O filósofo formado na escola de Descartes sabe que as coisas são duvidosas, que elas não são tais como aparecem; mas não duvida de que a consciência não seja tal como ela aparece a si mesma; nela, sentido e consciência do sentido coincidem; depois de Marx, Nietzsche e Freud, duvidamos disso. Após a dúvida sobre a coisa, entramos na dúvida sobre a consciência.¹⁹

Observação notável por sua lucidez, certamente, mas também, devemos observá-lo, por aquilo que omite: com efeito, se Ricoeur coloca em questão a transparência da consciência, portanto, da filosofia moderna desde Descartes, ele não fala nada a respeito do primeiro termo da alternativa, por ele mesmo evocada, ao dizer "sentido e consciência do sentido coincidem" (no filósofo cartesiano). Entendo com isso que há uma dúvida que não parece existir em Ricoeur, uma dúvida que, contudo, vagueia em redor da clínica freudiana: uma dúvida sobre a própria noção de sentido, ou, em todo caso, sobre a existência de um sentido mais universal que aquele que associa um sintoma singular a uma significação singular.

Compreendam-me bem: não defendo uma posição ao estilo de Michel Foucault que, no debate que se seguiu à conferência de Royaumont, responde a uma questão de Jakob Taubes (o grande filósofo judeu berlinense) sobre a exegese religiosa, que ele a tinha simplesmente ignorado porque tinha "se colocado do lado dos signos e não do lado do sentido"²⁰, assumindo assim implicitamente uma posição ao mesmo tempo nietzschiana (na qual, conforme Foucault, trata-se descrever uma luta de forças e de potências em um jogo do qual qualquer sentido transcendente está ausente) e estruturalista radical, na qual se trata de descrever sistemas de signos sem prejudicar de sua "verdade". Todavia é preciso observar o seguinte: se Foucault evacua, ao menos nesse momento preciso de seu pensamento, a questão do sentido, Ricoeur, não colocará jamais em questão essa noção de base da hermenêutica, mesmo que, a partir de sua obra sobre Freud, o sentido

¹⁹ RICŒUR, P. *De l'interprétation*, p. 41; Da interpretação, p. 37.

²⁰ FOUCAULT, M. *Dits et Ecrits*, p. 603.

escondido – mas presente – não deva mais ser *revelado* pelo intérprete, como é o caso na sua primeira hermenêutica dos símbolos. Ao mesmo tempo, o caminho interpretativo deve se abrir ao "império imenso dos signos" que marcariam, conforme Ricoeur, sua "deferência pelo *linguistic turn* que afetava na mesma época todas as escolas filosóficas"²¹, porque esses signos não são antes de tudo símbolos religiosos ou poéticos, mas signos linguísticos.

Ricoeur explicitou com grande clareza seus acordos e desacordos com o estruturalismo, discussão documentada entre outros pelo debate com Lévi-Strauss, publicado na Revista *Esprit* em novembro de 1963 (número 322). Para nosso propósito, basta-nos dizer que se ele defende "um estudo estrutural de determinados textos", não faz desse movimento "uma filosofia estruturalista"²², e se recusa, portanto, a aceitar uma concepção da linguagem – e em particular do texto literário – como sendo um sistema de signos fechado sobre si mesmo. Daí talvez um *linguistic turn*, mas não conforme o modelo da "semiótica no sentido saussuriano", que parte da unidade da palavra, mas segundo o modelo da "semântica no sentido de E. Benveniste", isto é, de uma semântica da enunciação e do discurso.²³

A importância de Benveniste para o pensamento de Ricoeur, notadamente em *A metáfora viva* e mais ainda em *Tempo e narrativa*, é tal que ela merece que nos detenhamos nela um pouco. Com efeito, a linguística da enunciação, desenvolvida por Benveniste em seus *Problemas de linguística geral*, permite a Ricoeur precisar, sobre bases linguísticas mais estritas, suas próprias concepções do sujeito que fala (e que escreve) e do sentido do texto ou do discurso. Vós vos recordais certamente que Benveniste distingue entre duas formas "típicas ideais" (porque elas não são jamais totalmente puras!) de enunciados: a história ou a narrativa, na qual o narrador tende a desaparecer em proveito de uma exposição dita objetiva, exposição geralmente feita em terceira pessoa²⁴, e o discurso,

²¹ RICŒUR, P. *Refléxion faite*, 39-40.

²² Ver Paul RICŒUR. *La critique et la conviction*. Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay. Paris: Calmann-Lévy, 1955, 119.

²³ RICŒUR, P. *Refléxion faite*, p. 45.

²⁴ "Na verdade, não há mais, então, nem mesmo narrador. Os acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos". E. BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, 241. Trad. brasileira de Maria da Glória Novak e Luiza Neri, *Problemas de linguística geral*, Edusp, p. 267.

enunciado no qual o narrador assume a palavra como tal para se dirigir como um "eu" a um "tu" real ou hipotético, enunciado, portanto, inseparável de uma dinâmica intersubjetiva entre a primeira e a segunda pessoa. Essas distinções que, repito, não são absolutas (sabemos muito bem que a narrativa histórica dita objetiva comporta vários indícios, voluntários ou não, da enunciação por seu autor, que isso seja em Tucídides ou em Balzac) permitem a Benveniste colocar em questão, seguindo o exemplo dos "gramáticos árabes", o fundamento da denominação "terceira pessoa" para "aquele que está ausente" – uma vez que a primeira pessoa designa "aquele que fala" e a segunda "aquele a quem ele se dirige".²⁵

O estudo das "pessoas" verbais, ou seja, antes de tudo da primeira e da segunda comporta igualmente diversos ensinamentos preciosos que serão decisivos tanto para a reflexão psicanalítica quanto para a elaboração da concepção de "identidade narrativa" em Ricoeur: a saber, enquanto somente a "terceira pessoa" pode significar uma "coisa", portanto uma "substância" definida por sua identidade-mesmidade dirá mais tarde Ricoeur, o "eu" e o "tu" são, simultaneamente, "únicas" e perfeitamente "reversíveis", porque eles designam nada mais que as instâncias do discurso, sendo, pois, sinais "vazios", mas, ao mesmo tempo, podendo ser "uma infinidade de sujeitos – ou nenhum", escreve Benveniste²⁶. No capítulo intitulado "Sobre a subjetividade na linguagem", essa ligação entre formação da subjetividade e enunciação do discurso é formulada em termos cujo eco encontramos na reflexão posterior de Ricoeur sobre "ipseidade" e sobre "identidade narrativa"²⁷. Benveniste afirma:

A "subjetividade" da qual tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como "sujeito". Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (...), mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. (...) É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se

²⁵ Ibidem, p. 228.

²⁶ Ibidem, p. 230.

²⁷ O tema da identidade narrativa, que aparece nas conclusões do volume II de *Tempo e narrativa* (1985), é retomado em um artigo da Revista *Esprit* de 1988, depois reelaborado, notadamente em suas implicações éticas, no prefácio de *Si mesmo como outro* (1990).

*quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo.*²⁸

Essas asserções têm uma ressonância psicanalítica evidente, mas igualmente política: tomar a palavra significa muito mais, no contexto da vida em comum, que simplesmente "querer dizer alguma coisa"; também significa colocar-se como sujeito de seu discurso e de sua ação, uma relação cada vez mais privilegiada pelo pensamento de Ricoeur como testemunha o belo título de seu segundo livro de ensaios hermenêuticos, *Do texto à ação* (1986). Há, portanto, uma dimensão propriamente ética e política da linguagem que permite substituir as definições substanciais do sujeito, tanto individual quanto coletivo, pela elaboração linguística de uma subjetividade que se constitui ao longo de sua narração, narrativa que pode se entregar ao tempo sem temer perder uma identidade imutável, já que essa identidade somente pode ser pouco a pouco afirmada em uma invenção histórica sempre recomeçada.

Assim, como na *Busca do tempo perdido*, paradigma literário da identidade narrativa para Ricoeur, o sujeito desfaz pouco a pouco as ilusões de uma identidade substancial não somente para constatar a morte desses diversos "eu" – "Um livro é um grande cemitério", escreve Proust²⁹ – mas para igualmente celebrar a invenção narrativa e histórica do "eu", propriamente falando sua *vida*, configurada pela memória e pela escritura. Como a crítica o sublinhou, foi somente quando Proust conseguiu abdicar da utilização da "terceira pessoa" (presente em *Jean Santeuil*, romance que o escritor não concluiu nem publicou) e quando ousou esse anonimato transcendental de um "eu" desconhecido que pôde surgir a obra literária.

Se a literatura e a linguística nos ajudam, pois, a nos libertar de uma concepção identitária fixa do sujeito, isso não significa de modo algum que a linguagem, em particular o texto literário, se reduza a um simples jogo de signos indiferentes. A semântica da enunciação de Benveniste torna igualmente possível uma concepção mais fina do velho problema da referência ao explicitar que o discurso (no sentido estrito de toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte) não apenas se dirige sempre a outro, mas também visa um "ser-no-mundo" que o locutor deseja partilhar com seu ouvinte ou

²⁸ Trad. brasileira, idem, p. 286 e 288.

²⁹ PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*, tomo IV. Paris: Gallimard, Ed. Pléiade, 1982, p. 482: "Um livro é um grande cemitério no qual sobre a maioria dos túmulos não podemos mais ler os nomes apagados".

seu leitor. Ricoeur se apóia sobre essa hipótese de Benveniste e a amplia por meio de uma teoria da leitura emprestada de Proust, de quem gosta de citar as seguintes reflexões a respeito dos futuros leitores de seu livro:

*eles não seriam, segundo eu, meus leitores, mas os leitores de si mesmos, meu livro sendo um tipo dessas lupas como aquelas que oferecia a um comprador o oculista de Combray; meu livro, graças ao qual eu lhes ofereceria o meio para ler a si mesmos.*³⁰

Assim, ele desenvolve uma teoria muito mais ampla que a semântica de Benveniste e que aquela do narrador de *Busca* sobre a leitura para construir a noção de "refiguração", resultado final da obra de arte, (não somente narrativa, mas igualmente plástica ou musical), que reestrutura o mundo do leitor ou do espectador. Ele define essa última fase da "tríplice mimese", da seguinte maneira:

*Eu qualifico a função da refiguração como mimética. Todavia, é extremamente importante não se enganar sobre sua natureza: ela não consiste em reproduzir o real, mas em reestruturar o mundo do leitor ao confrontá-lo com o mundo da obra (...). No plano filosófico, isso conduz a colocar em questão a concepção clássica de verdade como adequação ao real; pois, se podemos falar de verdade a propósito da obra de arte, é na medida em que designamos com isso sua capacidade de abrir um caminho no real, renovando-o segundo ela, por assim dizer.*³¹

Assim, a arte e mais especificamente em Ricoeur a literatura colocam em questão a metafísica – e igualmente o senso comum –, uma vez que colocam em questão "a concepção clássica da verdade como adequação ao real". Longe de ser um simples divertimento ou uma distração agradável, a literatura, justamente porque é *ficção*, coloca em questão o real enquanto tal como critério exclusivo de verdade. É aqui que Ricoeur retoma, para aprofundá-la, a distinção entre "sentido" e "referência" (*Sinn* e

³⁰ RICŒUR, P. *Temps et récit*, tomo II. Paris: Seuil, 1984, p. 221. Ricoeur cita a edição da Pléiade em três volumes de 1954.

³¹ RICŒUR, P. *La critique et la conviction*, p. 260-261.

Bedeutung) de Frege³²; ele não critica a distinção em si mesma, mas os usos reducionistas que foram feitos da noção de referência. Recordemos com Ricoeur essa distinção essencial:

*"em qualquer proposição podemos distinguir, com Frege, seu sentido e sua referência. Seu sentido é o objeto ideal que ela visa; esse sentido é puramente imanente ao discurso. Sua referência é seu valor de verdade, sua pretensão de atingir a realidade."*³³

Ricoeur concorda com essa distinção que permite, afirma ele, distinguir o discurso da língua: a língua sendo um sistema de signos no qual "as palavras" reenviam "a outras palavras na roda sem fim do dicionário", ao passo que o discurso (no sentido restrito de Benveniste, mas igualmente no sentido habitual mais amplo) "visa as coisas, aplica-se à realidade, expressa o mundo"³⁴. Trata-se, pois, agora de não restringir a compreensão da referência como sendo única e exclusivamente uma "referência de primeiro grau", de uso descritivo e com pretensão científica, mas de ousar pensar uma "referência de segundo grau" que caracteriza a literatura, em particular a ficção e a poesia, e que Ricoeur procura pensar desde seu livro *A metáfora viva* (1975), no qual o sétimo estudo se intitula: "Metáfora e referência". Na esteira da fenomenologia e notadamente nos rastros da crítica heideggeriana a uma definição preponderante da verdade como adequação, Ricoeur definiu várias vezes essa "referência de segundo grau" (notadamente em *A metáfora viva, Do texto à ação e Réflexion faite*). Eu gostaria de citar uma passagem mais longa de um artigo de 1977, intitulado "Entre filosofia e teologia II: nomear Deus", retomado na obra *Leituras 3. Nas fronteiras da filosofia*³⁵, porque ele junta de maneira exemplar essa defesa de uma referência de segundo grau e essa crítica à concepção clássica de verdade, instaurando desta maneira a defesa da

³² FREGE, G. *Ecrits logiques et philosophiques*. Paris: Seuil, 1971. Tradução feita por Claude Imbert que traduz *Bedeutung* por "denotação" ao passo que Ricoeur, seguindo Benveniste, prefere utilizar o termo "referência". Ver nota da p. 113 de Paul RICOEUR. *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, 1986.

³³ RICOEUR, P. *Du texte à l'action*, p. 113.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ RICOEUR, P. *Leituras 3, Nas fronteiras da filosofia*, trad. Nicolás N. Campanário, Ed. Loyola, 1996

literatura como realização de *outra definição possível de verdade* – o que é uma tese extremamente forte! Citemos:

“Se se pôde considerar a função poética do discurso como exclusiva de sua função referencial foi porque, em um primeiro momento, o poema (mais uma vez em sentido muito amplo que inclui a ficção narrativa, o lirismo e o ensaio) suspende uma referência de primeira ordem, quer se trate de referência direta aos objetos familiares da percepção ou de referência indireta às entidades físicas que a ciência reconstrói sob os primeiros. Nesse sentido é bem verdade que a poesia é a suspensão da função descritiva. Ela não aumenta o conhecimento dos objetos. Mas essa suspensão não é senão a condição negativa para que seja liberada uma função referencial mais originária, que só pode ser chamada de “segunda ordem” porque o discurso de função descritiva usurpou a primeira ordem na vida cotidiana, substituído, sob esse ponto de vista, pela ciência. O discurso poético também é a respeito do mundo, mas não o dos objetos manipuláveis de nosso ambiente cotidiano. Ele se refere às nossas maneiras múltiplas de pertencer ao mundo antes que nos opuséssemos as coisas enquanto ‘objetos’ de frente para um ‘sujeito’. Se nos tornamos cegos para essas modalidades de enraizamento e de pertencimento que precedem a relação de um sujeito com objetos é porque ratificamos de maneira não crítica um certo conceito de verdade, definido pela adequação a um real de objetos e submetido ao critério da verificação e da falsificação empíricas. O discurso poético questiona precisamente esses conceitos não criticados de adequação e de verificação. Ao fazer isso, ele questiona a redução da função referencial ao discurso descritivo e abre o campo de uma referência não descritiva do mundo.”³⁶

Duas observações se impõem aqui; primeiramente, ao mesmo tempo que permanece fiel à fenomenologia, Ricoeur se opõe à tradição hermenêutica clássica que tentava

³⁶ Ibidem. p. 187-188 (com pequenas alterações de JM G.)

definir o sentido seja como um a priori, já dado, a ser justamente descoberto pela interpretação (notadamente na tradição patristica), seja como uma intenção subjacente ao texto, a intenção do autor, na hermenêutica moderna de raiz romântica (Schleiermacher e Dilthey). Trata-se agora de uma definição de sentido e igualmente de referência que passa por uma nova "proposta de mundo, de um mundo tal que eu possa nele projetar meus possíveis os mais próprios"³⁷, proposta cuja constituição será precisada pelas hipóteses narrativas dos três volumes de *Tempo e narrativa*, notadamente pela hipótese da "tríplice mimese".³⁸

Segunda observação: é a "abolição do caráter de mostração ou ostentação da referência"³⁹, abolição ainda mais manifesta no texto *escrito* que caracteriza justamente a literatura, em particular a ficção, e que sublinha o caráter ameaçador que a literatura pode, com efeito, ter com relação ao mundo "tal como ele é", a isso que Adorno chamaria talvez *das Bestehende*, o que existe como algo pretensamente dado. Ricoeur o diz com todas as letras: "Este parece ser o papel da maior parte de nossa literatura: o de destruir o mundo"⁴⁰. Todavia, é justamente nessa destruição, ou de maneira menos provocadora, nas "metamorfoses" que ela suscita na percepção da realidade cotidiana, que reside a verdade da literatura. É justamente porque a literatura, em particular a ficção, não diz o mundo tal qual é (e isso mesmo na literatura dita realista!), porque ela reinventa o mundo, porque ela "mente" como o dizia Platão dos poetas, que ela permite o surgimento de outro tipo de verdade. Não se trata de aproximar a ficção do real, mas, pelo contrário de pensar sua distância como o indício de um outro devir que a literatura pode nos fazer pressentir. O retirar-se da arte longe da realidade cotidiana, diz Ricoeur, é também a condição de sua "irrupção" nessa mesma realidade, ou seja, seu questionamento. Sem essa radicalidade, a arte "seria marcada por insignificância e reduzida a puro divertimento"⁴¹ – Adorno diria: reduzida à "indústria cultural".

Essa radicalidade de Ricoeur, repito, presente sob seus aspectos tão respeitosos e acolhedores me leva a uma última questão que gostaria de colocar em discussão. Será realmente possível, a partir daí, querer ainda assegurar o "sentido de uma vida" pela sua narração, pela história de um indivíduo ou de um grupo, história resguardada pela construção rememorativa? Essa hipótese, que me parece sustentar o conceito de

³⁷ Ibidem, p. 288.

³⁸ Ver entre outros *Réflexion faite*, p. 57.

³⁹ RICŒUR, P. *Du texte à l'action*, p. 113.

⁴⁰ Ibidem, p. 114.

⁴¹ RICŒUR, P. *La critique et la conviction*, p. 263.

identidade narrativa, não pressuporia uma "coerência da existência", como Ricoeur traduz o *Zusammenhang des Lebens* de Dilthey⁴², algo que não podemos postular? E notemos que as análises literárias, tão ricas e tão finas, de Ricoeur, sobretudo no segundo volume de *Tempo e narrativa*, privilegiam obras que são sempre a narrativa, às vezes muito longas (Proust), às vezes curtas (Virginia Woolf) de uma busca e de uma provação, conforme o paradigma clássico da viagem da *Odisseia*, na qual o sentido é finalmente reconhecido apesar das eventuais névoas, como Ulisses chega a reconhecer sua Ítaca quando as brumas matinais se dissipam. Ora, a literatura moderna permite também outras viagens que "embaralham a narratividade linear"⁴³, que nos fazem penetrar em territórios muitas vezes terrivelmente triviais (exemplo: Beckett) ou mais ameaçadores (exemplo: Kafka) nos quais o herói se perde, permanece no lugar ou regride, sem chances de desfecho que não seja a morte. Talvez seja demasiado pedir ao modelo hermenêutico de Ricoeur enfrentar essas narrativas. Entretanto, a dignidade que o filósofo justamente concedeu à literatura nos prescreve de não ignorá-las, de nos deixar interrogar por elas, mesmo se, ao fazê-lo, seja necessário colocar de outro modo a questão de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

CLEMENT, B. "Faire intrigue, faire question: sur la littérature et la philosophie". In: *Paul Ricoeur / Ricoeur Paul*. — Paris: Éditions de l'Herne, 2004.

FOUCAULT, M. *Dits et Ecrits*, vol. I. Paris: Gallimard, 1994.

FREGE, G. *Ecrits logiques et philosophiques*. Paris: Seuil, 1971.

KRISTEVA, J. "La narration em psychanalyse: des symboles à la chair". In: AZOUVI, F.; REVAULT D'ALLONNES, M. (orgs.). *Paul Ricoeur I: Le Cahier de l'Herne*. Paris: Seuil, 2007.

⁴² Idem, p. 123.

⁴³ KRISTEVA, J. "La narration em psychanalyse: des symboles à la chair", in le *Cahier de l'Herne* consagrado justamente a Ricoeur, p. 143.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*, tomo IV. Paris: Gallimard, Ed. Pléiade, 1982.

RICŒUR, P. Da Interpretação. Ensaio sobre Freud. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. De l'interprétation. Essais sur Freud. Paris: Seuil, 1965.

_____. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.

_____. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal. Paris: Aubier, 1960.

_____. La critique et la conviction. Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay. Paris: Calmann-Lévy, 1955.

_____. "Le symbole donne à penser". In: *Esprit* (27), juillet-août, p. 60-76. 1959.

_____. *Leituras 3, Nas fronteiras da filosofia*, trad. Nicolás N. Campanário, Ed. Loyola, 1996.

_____. *Réflexion faite*. Autobiographie intellectuelle. Paris: Editions Esprit, 1995.

_____. *Temps et récit*, tomo II. Paris: Seuil, 1984.

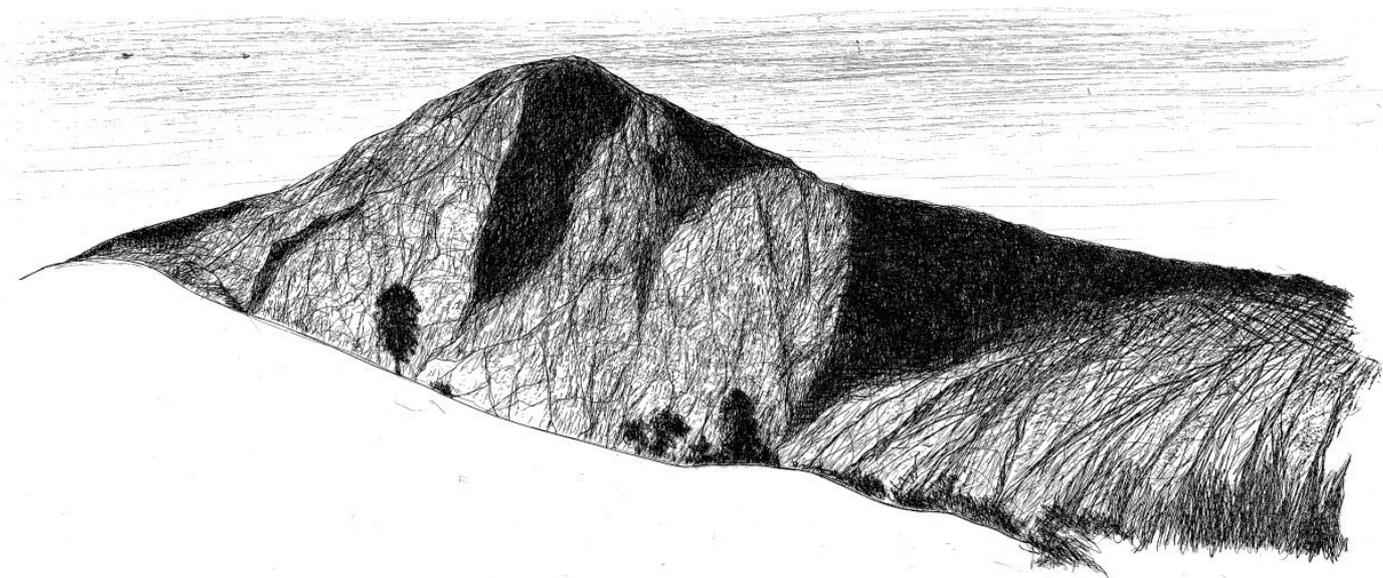
SZONDI, P. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.

teatro: ensaio gráfico

2013

água-forte

24,5cm x 59,5cm



Marcuse e Medusa. Uma interpretação

Imaculada Kangussu'

Quando convidada a apresentar as relações entre Mito & Filosofia, lembrei-me imediatamente de um texto (inédito), "Marcuse's Mythos", apresentado por Andrew Lamas no VI Encontro da *International Herbert Marcuse Society*, em 2009, na York University, de Toronto, Canadá, o que levou-me à escolha do tema, quer dizer, a discorrer sobre a utilização feita por Herbert Marcuse do mito de Medusa. Fazendo uso de algumas de suas ideias e da bibliografia trabalhada por Lamas, concentrei-me nos aspectos estéticos do mito, lembrando que, nas reflexões de Marcuse, estética e política estão bastante unidas.

A beleza, como objeto de desejo, encontra-se no terreno das pulsões primárias, observa Marcuse no *Ensaio sobre a libertação*.² No mito de Medusa, o prazer e o terror provocados pela beleza aparecem entrelaçados. Em suas palavras,

A beleza tem o poder de coibir agressão: ela barra e imobiliza o agressor. A bela Medusa petrifica quem a confronta. "Poseidon,

¹ Imaculada Kangussu é doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais com pós-doutorado na School of Arts and Science da New York University. Desenvolve pesquisa em Estética, Filosofia da Arte e Teoria Crítica, Publica artigos em jornais, revistas e livros, dentre eles *Theoria Aesthetica*, *Katharsis*, *Dimensão Estética*, *Estéticas do deslocamento*, *O cômico e o trágico*, *Fantasia e crítica*, dos quais é co-organizadora. É autora de *Sobre Eros e Leis da Liberdade*. Leciona no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Sua pesquisa atual é sobre "Fantasia e Realidade".

² Herbert MARCUSE. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969; p. 26. Citaremos como *EL*.

o deus de azul cabeleira, deitou-se com ela em uma campina macia numa cama com flores da primavera." Ela é assassinada por Perseu, e do seu corpo despedaçado surge Pégaso, o cavalo alado, símbolo da imaginação poética.³

Conforme observou Lamas, a apresentação assim sumária de Medusa mantém o estilo tradicional da Beócia, região da Grécia central, cuja tradição épica separou-se da homérica: em contraste com Homero e seus sucessores, "os poetas épicos beócios não são principalmente contadores de histórias. Como a poesia extensa precisa estar contida em alguma moldura, favorecem o catálogo e a genealogia: quem é quem, o que é o que, e como tornaram-se; e ainda, a moral: porque as coisas são assim e o que fazer".⁴ Com a narrativa minimizada em favor da identidade do personagem, Medusa é apresentada por Hesíodo como uma das Górgonas que, com suas irmãs Sthenno e Euryale, são monstros "de quem não se deve aproximar, a quem não se deve descrever".⁵ Nessa versão, a bela Medusa é seduzida por Poseidon, deus do mar, filho de Rheia e Kronos, que a esconde, disfarçada de cavalo, no templo da deusa Athena. Ao descobrir o subterfúgio, a ciumenta e vingativa Athena transforma a mortal Medusa em uma horrenda criatura com terríveis e temíveis poderes: seu olhar petrifica, transforma em pedra quem ousa olhá-la. Ela é morta pelo mortal Perseu, filho de Zeus e Danae. Do sangue de Medusa assassinada, surge o sublime Pégaso.

Marcuse conhecia bem o cânone da literatura grega clássica, como outros scholars de sua linhagem que também recorreram ao mito de Medusa, de forma metafórica, para ilustrar alguma situação em seus escritos. A pluralidade de interpretações possibilitadas pela mitologia faz com que um mesmo mito seja interpretado de modo diverso por autores distintos. Por exemplo, enquanto no *Ensaio sobre a libertação*, Medusa ilustra a beleza que assusta e paralisa, no "Prefácio" da primeira edição de *O Capital* ela aparece como o horror que não pode ser visto, que precisa ficar oculto para que os negócios continuem andando. Nas palavras de Marx,

³ *Ibidem*; p. 26-27. A citação feita por Marcuse encontra-se em HESÍODO. *Theogony*. Trad. Norman O. Brown. Indianapolis: Bobbs-Merril, 1953; p. 61.

⁴ Richard LATTIMORE. "Introduction", in HESIOD. *The Works and the Days, Theogony, The Shield of Herakles*. Ann Arbor: University of Michigan Press; p. 3. *Apud* Lamas.

(...) a estatística social da Alemanha e do resto do mundo ocidental é miserável. Ainda assim, levanta o véu o bastante para deixar entrever atrás do mesmo uma cabeça de Medusa. Ficariamos horrorizados ante a nossa própria situação caso nossos governos e parlamentares constituíssem periodicamente, como na Inglaterra, comissões de inquérito acerca das condições econômicas; caso essas comissões fossem investidas, como na Inglaterra, da mesma plenitude de poderes para pesquisar a verdade; caso fosse possível encontrar, para tal missão, homens tão especializados, imparciais e intimoratos como são os inspetores de fábrica na Inglaterra e os seus relatores médicos sobre *Public Health*, os seus comissários encarregados de examinar a exploração de mulheres e crianças, as condições de moradia e alimentação, etc. Perseu precisava de um capacete de invisibilidade para perseguir os monstros. Nos puxamos o capacete mágico sobre nossos olhos e ouvidos para podermos negar a existência de monstros.⁶

Andrew Lamas lembra-nos que Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, coloca a cabeça de Medusa nas mãos de Apolo que – “em toda sua altivez” – a levanta para paralisar o poder ameaçador do “elemento dionisiaco brutalmente grotesco”.⁷ Recordamos também, através de citações bastante específicas, que Freud, no ensaio sobre “A cabeça de Medusa” (1922), e Ferenczi, em “O simbolismo da cabeça de Medusa” (1923), consideram o terror provocado pela Górgona análogo ao terror da castração, ao terror provocado pela visão de algo onde uma falta fica evidente, como no caso da genitália feminina – consideram esses autores. Refere-se ainda às referências ao mito feitas por Benjamin, na obra das *Passagens*, e por Sartre, em *O ser e o nada*.⁸ De acordo com

⁵ HESIOD. *The Shield of Herakles*, op. cit., p. 205. Apud Lamas.

⁶ Karl MARX. *O Capital*. Crítica da economia política. Volume I. Trad. Regis Barbosa e Flavio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983; p. 12-3.

⁷ Friedrich NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2001; Seção 2, p. 33.

⁸ BENJAMIN, Walter. “Expose de 1939”, em *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften Band V-1. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. Sartre considera que o sentido profundo do mito de Medusa encontra-se na petrificação de si-mesma pelo olhar do Outro. Outro, em maiúsculas que remete-nos ao Grande Outro tematizado por Lacan em seus Seminários.

Lamas, incorporar – ou encorpar, se preferirmos ressaltar o sentido de dar corpo – o mito, uma narrativa já anteriormente compartilhada, em um discurso, dá a este uma espessura antes inexistente. Narrar um mito atualiza-o, implica uma complexa justaposição de tempo e espaço e, sobretudo, uma considerável liberdade por parte do autor que o faz.

No caso de Marcuse, Lamas levanta a questão de porque o filósofo escolheu a versão do laborioso Hesíodo em vez daquela do erudito Ovídio? Enquanto na adotada versão de Hesíodo, "Poseidon, o deus de azul cabeleira", deitou-se com Medusa, "em uma campina macia numa cama com flores da primavera"; na versão de Ovídio, o Deus dos oceanos a violenta. Se acompanharmos Lamas, em sua consideração de que Marcuse encontra expressão para sua análise em Hesíodo mais do que em Ovídio, isso significa preferir nomear a violência como amor com tal ternura (uma cama de flores!) que nada mais importa.

Abro um parêntese – e daqui em diante sigo sozinha – para lembrar como a violência física abre espaço para o amor também, e com muita graça, em *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* (1928), criado, como se sabe, a partir de um mito indígena coletado pelo etnologista alemão, Theodor Koch-Grufberg, em *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer* (1924).⁹ O mito contado pelas tribos habitantes da fronteira do Brasil com a Venezuela foi transformado por Mário de Andrade no "herói de nossa gente". E em sua conhecida versão, Macunaíma conquista Ci, o amor de sua vida, pulando em cima dela. Segundo a história, "Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua".¹⁰ Depois dessa apresentação mitológica – a bela adormecida, o lugar paradisíaco, a tribo épica – o que acontece é uma luta terrível:

*O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez
lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú.
Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os
berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos
passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer*

⁹ KOCH-GRUFBERG, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer*. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1924.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). Brasília: CNPq, 1988; p. 21.

sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói [...] Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:

– Me acudam que senão eu mato! Me acudam que senão eu mato!

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trancou os braços dela por detrás enquanto Jigue com a mucuru lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato.¹¹

Se quisermos usar as palavras precisas, o início da relação é um estupro, mas tudo se transforma a partir do instante em que eles brincam, e a até então inimiga vira amante: a rainha icamiaba brasileira revela-se bastante distinta tanto das amazonas gregas quanto das pentesiléias alemãs, e dá ao antigo oponente o grandioso título de Imperador do Mato Virgem. "Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato Virgem". Juntos, "atravessaram a cidade das Flores evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão de Meu Bem", onde "os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras os carrapatos, os mosquitos as formigas e os deuses ruins".¹² O amor dissolve a violência inicial.

Voltando a Marcuse e Medusa, vale lembrar que da mesma forma que, nas referências do filósofo ao mito, o rapto não aparece como violência, a Górgona também não aparece como um monstro e sim como metáfora da potência paralisante da beleza. Conforme o trecho já citado, "a beleza tem o poder de coibir agressão: ela barra e imobiliza o agressor. A bela Medusa petrifica quem a confronta" (EL, p. 26). Se, nessa passagem, Medusa aparece de modo bastante elogioso e análogo à beleza, em uma palestra realizada dois anos antes o uso "positivo" do mito já havia sido feito, em uma analogia próxima,

¹¹ *Ibidem*, p. 21-22.

¹² *Ibidem*, p. 22.

mas não idêntica, à desta passagem. Em "Arte na sociedade unidimensional"¹³, Marcuse relaciona Medusa não com a beleza e sim com a arte. Em suas palavras:

*Arte parece condenada a ser arte, cultura para um mundo e em um mundo de terror. A mais selvagem anti-arte permanece confrontada com a impossível tarefa de dar forma ao terror. Parece-me que a cabeça de Medusa é o eterno e adequado símbolo da arte: terror como beleza; terror capturado na forma gratificante do objeto magnífico.*¹⁴

Douglas Kellner comenta:

*(...) em seus escritos, Marcuse frequentemente alude a uma relação próxima entre Eros, beleza e uma sensibilidade harmoniosa. A beleza tem o poder, ele sugere, "de coibir agressão: ela barra e imobiliza o agressor" (EL, p. 26), uma capacidade que ele acredita ser simbolizada pelo mito de Medusa. Também frequentemente, Marcuse cita a noção de Stendhal de que a beleza expressa a "promessa de felicidade".*¹⁵

A apropriação do mito de Medusa como símbolo da beleza e/ou da arte nas reflexões de Marcuse encontra-se diretamente ligada ao caráter catártico de ambas, beleza e arte. O elo entre as duas — beleza e arte — encontra-se na forma estética, que produz prazer. O desejo de perceber melhor a ligação de ambas com Medusa torna, aqui, irresistível correr o risco de interpretar um pouco mais de perto a posição de Marcuse, sem

¹³ "Art in the One Dimensional Society" foi o texto apresentado em uma palestra na New York School of Visual Arts, em 08/03/1967, publicado em *Art Magazine*. n. 41, p. 26-31, May, 1967, e republicado in BAXANDALL, Lee (Ed.). *Radical Perspective in Arts*. Baltimore: Penguin Books, 1972; p. 53-67. Uma nova versão, que inclui correções feitas pelo autor e encontradas nos arquivos do filósofo junto ao manuscrito, foi publicada em MARCUSE. *Art and Liberation*. London and New York: Routledge, 2007; p. 113-129. É essa última versão que utilizamos.

¹⁴ Herbert MARCUSE. "Art in the One-Dimensional Society", in *Art and Liberation*. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁵ Douglas KELLNER. "Introduction", in *Art and Liberation*. *Op. cit.*; p. 48.

esquecer, espero, que um mito – tanto quanto o uso que se faz dele – guarda sempre uma dimensão impenetrável pelo logos. Sigo a consideração valorativa da paralisia causada por Medusa, que ocorre na analogia estabelecida pelo filósofo entre o efeito provocado pela Górgona com cabelos de serpentes e aquele provocado pela beleza e pela arte.

É fácil perceber que a obra de arte paralisa em duas instâncias, no mínimo. Paralisa a lida com o assim chamado "mundo real" em quem a ela entrega-se e esse movimento revela-se absolutamente necessário, na medida em que a fruição estética depende da entrega do fruidor à obra: no encontro entre obra de arte e ser humano, para que a experiência estética aconteça, é necessário que o sujeito deixe-se assujeitar – ou seja assujeitado, algumas vezes contra sua vontade consciente – pelo objeto com o qual se defronta, pelo jogo que ele propõe, pelo enigma que ele encarna, pelo desafio que ele representa, pela diferença das experiências prosaicas que ele exige. Paralisado o sujeito, a obra é senhora. Temos assim uma forma de paralisia que podemos chamar de exterior, na medida em que exercida sobre o que apresenta-se como outro à obra.

A outra forma de paralisia é imanente, intrínseca à arte. Uso, para descrevê-la, palavras de Marcuse que remetem-nos imediatamente à passagem 1448b, linhas 13 e 14, da *Poética*, de Aristóteles, onde pode-se ler que "os homens comprazem-se com a mimesis. Sinal disso é o que acontece na experiência: contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres". De acordo com Marcuse,

O grande artista pode capturar toda dor, horror, toda a tristeza e desespero da realidade – tudo isso torna-se belo e mesmo gratificante pela graça da própria forma artística. E é somente nessa transfiguração que a arte mantém vivas a dor e o horror e o desespero,¹⁶ mantém-nas vivas como beleza. Assim uma catharsis, uma purificação realmente ocorre na arte que pacifica a fúria da rebelião.¹⁷

¹⁶ MARCUSE. "Art in the One-Dimensional Society", in *Art and Liberation*. *Op. cit.*, p. 120. As próximas expressões citadas encontram-se na mesma página.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

A forma estética "paralisa o horror", transforma "dor em prazer". A arte "não pode romper a catharsis mágica da Forma". Podemos considerar essa paralisação como interior à obra. A arte não pode expressar a dor sem que esse momento de paralisia formal transforme-a em deleite. Trata-se da sobreposição da forma ao conteúdo, da qual a obra de arte não escapa.

Desse modo, ao utilizar Medusa como símbolo da arte – uma ficção que, através de sua forma paralisa o "mundo real" – e da beleza – uma promessa de felicidade –, ao mesmo tempo em que torna o mito menos aterrorizante ao associá-lo a esses fenômenos estéticos, Marcuse também lança uma sombra sobre os limites da potência da arte e da beleza no que diz respeito a sua imediata aplicação à realidade, sobre a qual ambas exercem um efeito de suspensão e transcendência, mas apenas na interioridade dos indivíduos. Levar esse movimento ao exterior, escreve o filósofo, "não é tarefa do artista".¹⁸ A utilização que o filósofo faz do mito revela nuances, tanto na apreciação da arte e da beleza, cujas limitações ficam expostas, quanto na condenação de Medusa, cujo poder paralisante apresenta-se como qualidade. Conforme se sabe, etimologicamente, o monstro mostra.

Vale lembrar a complexidade da relação entre Medusa e Perseu, sem dúvida conhecida por Marcuse. Em algumas versões do mito, Perseu cavalga Pégaso, usa sandálias também aladas (obtidas de outra irmã de Medusa, Graiae, que tem apenas um olho) e carrega consigo – embrulhada – a cabeça de Medusa, cuja capacidade de petrificar quem a olha mantém-se viva mesmo depois da morte da bela Górgona. Sua cabeça transforma-se assim em arma poderosa do herói. Há também uma versão segundo a qual a fonte que jorra na montanha de Helicon, onde vivem as musas, foi aberta por um coice de Pégaso.

Uma passagem nas *Metamorfoses* (IV, 740-752), de Ovídio, pode nos mostrar como é delicada a relação entre Perseu e Medusa: depois de matar um outro monstro marinho e libertar Andrômeda, Perseu quer lavar as mãos e precisa, portanto, colocar a cabeça de Medusa em algum lugar. "Para que a areia áspera não machuque a anguicoma cabeça (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que crescem sob as águas, e nele deposita a cabeça de Medusa, de face voltada para baixo".¹⁹ Acontece algo incrível: quando em contato com "a anguicoma cabeça", as algas transformam-se em coral. Vendo isso, e desejando obter

¹⁸ Ibidem, p. 122.

¹⁹ OVÍDIO, *Metamorfoses*, citado em Ítalo CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; p. 18. Mais uma vez, recorro ao texto de Lamas que, por sua vez, apresenta a leitura que Calvino faz do mito.

coral para se enfeitarem, rapidamente as ninfas começam a trazer mais e mais brotos e sementes marinhas para Medusa.

Se eu pretendesse terminar com uma "moral da histórica", diria agora, como conclusão, que, através do uso bastante positivo que Marcuse faz do mito, geralmente considerado monstruoso, podemos considerar beleza e arte mais de acordo com o atraente jogo ambíguo de claro-escuro, de revelar e de manter obscuro, das potências míticas, do que com a desejada clareza do logos. Contudo, conforme costuma dizer um anti-herói quase mítico, "prefiro não fazê-lo".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). Brasília: CNPq, 1988.

BENJAMIN, W. "Expose de 1939", em *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften Band V-1. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARX, K. *O Capital*. Crítica da economia política. Volume I. Trad. Regis Barbosa e Flavio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KELLNER, D. "Introduction". In: *Art and Liberation*. London and New York: Routledge, 2007.

KOCH-GRUFBERG, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer*. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1924.

LAMAS, A. "Marcuse's Mythos". In: VI Encontro da *International Herbert Marcuse Society*, 2009, Toronto, Canadá. Inédito.

MARCUSE, H. "Art in the One-Dimensional Society", in *Art and Liberation*. London and New York: Routledge, 2007.

_____. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

paisagem de baixo
2008
águas-fortes
20,5cm x 15cm



Kant e o modernismo

Alice Lino¹

Em *Pintura Modernista* (1960), Greenberg compara o modernismo à "tendência autocrítica"², que, como ele a compreende, se inicia com a filosofia kantiana. Kant é considerado pelo crítico como o "primeiro verdadeiro modernista"³ justamente por ter se dirigido à crítica dos fundamentos da própria crítica. Esta prática é verificável, cabe lembrar, na perspectiva empregada nas obras *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade do Juízo*. Nestes casos, a investigação filosófica volta-se para as formas como a *razão pura* determina o conhecimento sobre a natureza, sobre a ética (leis da liberdade) e sobre o juízo estético e teleológico, respectivamente.

Tendo em vista as especificidades da perspectiva crítica, conforme os prefácios da *Crítica da Razão Pura*, esta se apresenta por meio de um movimento no qual a razão se debruça sobre si a fim de conhecer a si mesma e de evidenciar o quanto suas pretensões ao conhecimento das coisas podem ser legítimas. Deste modo, determinam-se os limites da razão sobre o que se pode, de fato, conhecer, sendo que estes devem se mostrar por intermédio das "leis eternas imutáveis"⁴ da *razão pura*, e não pela arbitrariedade do juiz.

¹ Atualmente, é professora contratada na Universidade do Estado de Mato Grosso e cursa o doutorado em Estética Contemporânea pelo Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. É Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2008), com dissertação intitulada: *Belo e Sublime: a mulher e o homem na filosofia de Immanuel Kant*. Bacharel e Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2006).

² GREENBERG, C. *Pintura modernista* (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 101.

³ *Ibidem*.

⁴ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, A XII, p. 5, 2008.

Assim, há a estruturação de um conhecimento, que se apresenta "independentemente de toda a experiência"⁵. Nas palavras de Kant: "o problema que aqui levanto é simplesmente o de saber até onde posso esperar alcançar com a razão, se me for retirada toda a matéria e todo o concurso da experiência"⁶.

Nesta obra, Kant pretende encontrar uma *via segura* para a metafísica⁷, aos moldes da lógica, da matemática e da física. Seguindo os parâmetros da demonstração do triângulo isósceles, ele sustenta o método: para se conhecer algo de modo *a priori* é necessário que os argumentos elaborados acerca do objeto não sejam determinados por o que se percebe nele, nem tampouco pelo conceito existente do objeto. Além do mais, observando os experimentos de Galileu, Torricelli e Stahl, Kant afirma que:

*a razão só entende aquilo que produz segundo os seus próprios planos; que ela tem que tomar a dianteira com princípios, que determinam os seus juízos segundo leis constantes e deve forçar a natureza a responder às suas interrogações em vez de se deixar guiar por esta; de outro modo, as observações feitas ao acaso, realizadas sem plano prévio, não se ordenam segundo a lei necessária, que a razão procura e de que necessita*⁸.

As propriedades do objeto deveriam, então, ser determinadas por meio dos conceitos pensados e representados de modo *a priori*, ou seja, os "objetos dos sentidos"⁹ ou "a experiência pela qual nos são conhecidos [...] regulam-se por esses conceitos"¹⁰. Logo, "para conhecer, com certeza, uma coisa *a priori*, nada devia atribuir-lhe senão o que fosse consequência necessária do que nela tinha posto, de acordo com o conceito"¹¹.

⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶ *Ibidem*, A XIV, p. 7.

⁷ Segundo o próprio Kant, trata-se de um "conhecimento especulativo da razão completamente à parte e que se eleva inteiramente acima das lições da experiência, mediante simples conceitos (não como a matemática, aplicando os conceitos à intuição), devendo, portanto, a razão ser discípula de si própria" (*Ibidem*, B XIV, p. 18-9).

⁸ *Ibidem*, B XIII, p. 18.

⁹ *Ibidem*, B XVII, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, B XII, p. 17.

Este conhecimento, segundo o filósofo, "anuncia-se pela exigência de ser absolutamente necessário"¹²; assim, "deve servir de medida e, portanto, de exemplo a toda a certeza apodíctica (filosófica)"¹³.

A crítica kantiana à razão especulativa determina uma mudança dirigida ao método utilizado até então pela metafísica. Neste sentido, concebe-se como característica da "razão pura especulativa"¹⁴ a condição de avaliar a si mesma no tocante à capacidade e aos modos de se pensar os objetos. Referindo-se a este marco conceitual apresentado por Kant, Greenberg entende, a partir do atributo da autocrítica, que cada arte em particular deve evidenciar a sua "área de competência"¹⁵ por meio do que é "único na natureza de seus meios"¹⁶. O mesmo dar-se-ia na pintura moderna, à medida que esta enfatiza seus próprios meios na figuração. Diferentemente da arte realista, que dissimulava seus meios, "o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte"¹⁷. Ao criticar a si própria, a pintura questionaria a si mesma acerca de suas condições de possibilidade; colocaria em questão os meios essenciais que a constituiriam. E da resposta a estas questões resultaria a identidade própria da pintura, pois, com o processo da autocrítica, haveria a redução ao que lhe seria "único e irreduzível"¹⁸. Assim, ter-se-ia excluído dos meios de cada arte "todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles"¹⁹. A "pureza"²⁰ de cada arte seria determinada neste processo, uma vez que este especificaria além da "independência"²¹, a "qualidade"²² de cada uma delas.

Conforme Greenberg, a tarefa "autocrítica do modernismo"²³ se origina no campo filosófico, haja vista que a filosofia é "crítica por definição"²⁴. Essa tarefa se inicia na

¹² *Ibidem*, A XV, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, B XXIII, p. 23.

¹⁵ GREENBERG, C. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 102.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ *Ibidem*.

crítica desenvolvida no Iluminismo, com a diferença de que nesse período o discurso se caracterizava por realizar-se a partir da percepção externa. Contudo, no curso da modernidade caracterizou-se pela elaboração de uma crítica interna, concebida de dentro para fora "mediante os próprios procedimentos do que está sendo criado"²⁵. Esse "novo tipo de crítica"²⁶ se estenderá a outras áreas de atuação devido às exigências de justificativas racionais em outras atividades sociais.

Segundo Greenberg, no caso da pintura moderna, a crítica auxiliaria a arte a se desvincular das experiências tidas como mero entretenimento. Neste sentido, a experiência estética diante deste tipo de pintura apresentaria um valor em si mesmo e não poderia ser alcançada por meio de nenhuma outra atividade. Para ele,

*cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área*²⁷.

Dentro desta ótica, as formas de representação tornam-se o objeto da representação, o que configura a *pureza* da pintura moderna. Logo, por meio da autocrítica e da consequente autodefinição, a "planaridade"²⁸ da superfície é considerada a característica fundamental da arte pictórica no modernismo, pois esta não é compartilhada com outras artes.

Greenberg sustenta que pintores modernistas, como Manet, Cézanne e os impressionistas em geral conduzem o público à percepção da *planaridade* da tela, antes que seja percebido o conteúdo exposto. Sobre esta forma de ajuizar, o crítico afirma que:

*é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, seja dos grandes mestres ou dos modernistas; mas o modernismo a impõe como a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica*²⁹.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem*, p. 102.

²⁸ *Ibidem*, p. 103.

²⁹ *Ibidem*, p. 103.

Sob tal concepção, os meios — "a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades das tintas"³⁰ — considerados pelos realistas como limitações, são agora tomados pelos impressionistas positivamente. Entretanto, Greenberg destaca que a característica da "planaridade" não se apresenta de forma absoluta, haja vista que "a primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal"³¹ e, até mesmo "as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão"³².

Contudo, quando nos referimos à pintura moderna não se trata mais de um tipo de "ilusão escultural"³³, como a determinada pelos realistas, mas de uma composição precisamente pictórica e óptica; ou seja, planar e não tátil. Conforme argumenta Greenberg, "a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos"³⁴. E não corporalmente, no sentido de que não é possível circundá-la, apreendendo-a sob diferentes ângulos ou perspectivas.

Constata-se, então, a renúncia a um tipo de espaço ocupado pelos objetos reconhecíveis e não simplesmente o abandono da representação dos objetos reconhecíveis, como se dá, por exemplo, na pintura abstrata. Nessa direção, Greenberg argumenta que não haveria, como princípio da pintura moderna, o propósito de abandonar a figuração, na medida em que a abstração não se apresentava à pintura como autocrítica necessária dos meios de representação³⁵. De todo modo, a arte pictórica torna-se abstrata a fim de resguardar a sua autonomia frente à escultura. Esse tipo de pintura teria radicalizado o gesto dos impressionistas relativo ao sentido estritamente óptico das telas: "Foi em nome do puro e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem, e tudo mais [...], que parecesse sugerir o escultural"³⁶.

Para o crítico, as telas realistas, devido ao efeito de profundidade resultante do sombreado e da modelagem, são ilusionistas. Diante destas, tem-se a impressão de que se pode caminhar nos cenários expostos, sendo que tais características são herdadas pela pintura da escultura. A autonomia da pintura moderna ocidental

³⁰ *Ibidem*, p. 102.

³¹ *Ibidem*, p. 106.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 103.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

resultaria, portanto, do seu despojamento de qualquer aspecto que se pudesse partilhar com a escultura.

Greenberg comenta também o fato das pinturas modernistas não fazerem referência a nenhum outro tipo de experiência além daquela que é experimentado visualmente. Isto indicaria, para ele, "uma ideia cuja única justificativa reside na consistência científica"³⁷, posto que "somente o método científico exige, ou poderia exigir, que uma situação seja resolvida exatamente nos mesmos termos em que é apresentada"³⁸. Neste momento da argumentação, temos uma referência explícita à perspectiva crítica kantiana, haja vista que, segundo Greenberg, Kant foi o responsável por promover a relação entre arte e ciência:

a autocrítica de Kant³⁹, tal como agora se apresenta, encontrou sua mais plena expressão na ciência, não na filosofia, e quando foi aplicada à arte, esta se tornou mais próxima do que nunca do método científico – mais próxima do que estivera com Alberti, Uccello, Piero della Francesca ou Leonardo, no Renascimento⁴⁰.

Para Greenberg, a semelhança entre a técnica artística e o método científico não garante a qualidade estética da pintura e "o fato de a melhor arte dos últimos setenta ou oitenta anos se aproximar cada vez mais de tal coerência não prova o contrário"⁴¹. Nesta direção, o crítico afirma que o ponto de encontro entre as artes e a ciência dá-se de forma "acidental"⁴², "espontânea"⁴³ e em termos estritamente práticos, ou seja, não se trata de um empreendimento teórico. De todo modo, embora não se trate de um vínculo programático, verifica-se nesta "convergência"⁴⁴, o "quão profundamente a arte

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Neste momento da argumentação, Greenberg provavelmente está se referindo ao fato de Kant ter se baseado no método utilizado, até então, na matemática e na física para a sua concepção da crítica, como via segura da metafísica.

⁴⁰ GREENBERG, C. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 106.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem*, p. 107.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico”⁴⁵.

A partir dos argumentos apresentados, evidencia-se que a forma como Greenberg utiliza a perspectiva crítica kantiana mostra-se simplificada, à medida que seus escritos não exibem uma leitura aprofundada da perspectiva concebida pelo filósofo, nem tampouco interessa ao crítico os propósitos da filosofia crítica de Kant. É compreensível que o intento de Greenberg resume-se à determinação da identidade da pintura moderna por meio da autocrítica. E quanto a isso, ele é bem sucedido devido à justificativa no método da autodefinição, que traz à tona a característica ímpar da pintura; aquela que não se apresenta em nenhuma outra arte: a *planaridade*.

Dito isto, embora superficial, a releitura proposta por Greenberg da concepção crítica de Kant mostra-se astuciosa, pois, ao utilizar tal método, o crítico tem argumentos para justificar a sua percepção no tocante às formas de representação das telas modernistas. Em outros termos, a pretensão em eliminar a concepção de espaço representacional que acentua a volumetria das figuras, ou seja, seu valor escultural, resulta do fato de a pintura modernista pretender a sua autonomia frente às outras artes, como o teatro ou a escultura. Em síntese: esta nova representação do espaço – o espaço planar - tornou-se possível, segundo Greenberg, à medida que a pintura criticou a si mesma e aos meios que a constituíram ao longo da primeira metade do século XX.

As considerações de Greenberg sobre o aspecto da “planaridade” na pintura moderna recebem críticas por não serem consideradas originais⁴⁶, já que artistas como Kandinsky⁴⁷ e Malevitch já teriam apresentado uma perspectiva semelhante. Diante disso, pergunto-me: o discurso crítico também não deve se nutrir da compreensão dos manifestos dos artistas para que tenha assegurado a sua coerência e sentido?

Essa crítica com relação à originalidade parece-me infundada, pois é papel do crítico captar e registrar toda a atmosfera que circunda a obra e o artista. Esses são, afinal, os objetos da discussão e devem ser analisados atenciosamente. O problema da teoria de Greenberg não estaria na sua estrutura, mas no seu alcance. Melhor dizendo, o aspecto da “planaridade” não seria suficiente para discutir o dadaísmo, o minimalismo e a pop

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ver NAVES, R. As duas vidas de Greenberg. In: *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 10.

⁴⁷ De Kandinsky, tem-se o registro de tal perspectiva no texto intitulado: *Do espiritual na arte* (1912) e de Malevitch, em *O novo realismo pictórico* (1915).

art. Nota-se, evidentemente, que nesses movimentos deixamos de lidar estritamente com a pintura. Ainda assim mantêm-se objeções a Greenberg, que se traduzem na seguinte pergunta: como um crítico de seu porte não perceberia o valor do dada, da pop e do minimalismo assim que esses movimentos aparecem no meio artístico?

De fato, haveria um abismo entre as pinturas do expressionismo abstrato, as quais Greenberg acertadamente reconhece enquanto valorosas, e os *readymades* de Duchamp, por exemplo. E o crítico aparentemente jamais teve a intenção de enfrentar essa distância, que poderia ser superada por caracterizações que compreendessem o modernismo sob o aspecto da "indeterminação", como quis Lyotard.

Os elementos originários da pintura moderna também são discutidos por Lyotard⁴⁸. Contudo, ele utilizará o sentimento do sublime para pensar a "imagem indeterminada" percebida nas obras de vanguarda. Índicios desta *indeterminação* pictural seriam percebidos nas telas de Manet e Cézanne, haja vista que eles rompem com os padrões estabelecidos na representação, ou seja, estabelecem outra relação entre a figura e o espaço; com as cores e os valores. A presença da *imagem indeterminada* nas obras de vanguarda suscitaria questões relativas aos elementos *originários* da pintura, o que aproxima Lyotard do mesmo questionamento feito por Greenberg. No momento, é digna de nota a semelhança entre os críticos no que se refere à pretensão de determinar o meio essencial que compõe a pintura de vanguarda.

Segundo T. J. Clark⁴⁹, a prática modernista também é reconhecível nas tentativas de esgotamento das possibilidades de seu *meio*, "até que ele se rompa, evapore ou se reconverte em mero material não trabalhado. Esta é a forma pela qual o meio é recuperado ou reinventado: o fato da arte, no modernismo, é o fato da negação"⁵⁰. Para Clark, o aspecto da negação seria intrínseco à autocrítica percebida na pintura moderna, sendo que:

essa dança da negação tem a ver com [...] o declínio das elites da classe dominante, a ausência de uma 'base social' para a produção artística, o paradoxo envolvido em se fazer arte burguesa na ausência de uma burguesia. A negação é o sinal.

⁴⁸ *O Inumano*. Considerações sobre o tempo. 2 ed. Portugal: Editorial Estampa, 1997.

⁴⁹ CLARK, T. J. A teoria da arte de Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 227.

*no interior da arte, dessa decomposição mais ampla: é uma tentativa de capturar a falta de significados coerentes e reprodutíveis na cultura – de capturar a falta e convertê-la em forma*⁵¹.

Greenberg está consciente dessa "crise" da sociedade burguesa e do conseqüente afrouxamento dos *padrões de beleza* determinado pela mesma. Contudo, acredita que a arte será capaz de resistir e o artista de se comunicar. Como diz Clark em acordo com Greenberg: "a arte quer se dirigir a alguém, busca algo precioso e contínuo; busca *resistência*, tem necessidades de critérios; ela enfrentará riscos para encontrá-los, inclusive o risco da sua própria dissolução"⁵².

Em *A intuição e a experiência estética* (1973), Greenberg distingue a "intuição comum ou primária"⁵³ da "intuição estética"⁵⁴, sendo que a intuição de um modo geral refere-se à percepção mediada pelos cinco sentidos, aliada ao registro do que ocorre na consciência de quem intui. Conforme o crítico, não se pode ensinar, nem mesmo mostrar como se dá a intuição:

*se uma pessoa não for capaz de, por si mesma, dizer o que é quente ou frio, ou azul, ou o som do trovão, ou recordar-se de algo – se não souber essas coisas por si mesma e para si mesma, ninguém poderá lhe dizer*⁵⁵.

Greenberg no intento de distinguir a *intuição primária* da *intuição estética*, argumenta que a primeira mostra-se indispensável "à experiência"⁵⁶ e "ao conhecimento"⁵⁷, visto

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 228.

⁵³ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 38.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁷ *Ibidem*.

que nos instrui, orientando-nos sobre algo externo ao próprio ato de intuir; a segunda, por sua vez, restringe-se à percepção estética do objeto, não se mostrando, assim, "necessária à existência"⁵⁸: "em resumo, a intuição estética jamais é um meio, mas sempre um fim em si mesma; abriga seu valor em si mesma e repousa sobre si mesma"⁵⁹. No entanto, a *intuição primária* é, evidentemente, condição necessária para a efetivação da *intuição estética*.

Para o crítico, qualquer objeto que possa ser intuído na forma primária pode também sê-lo esteticamente. Entretanto, o inverso não é necessariamente verdadeiro, pois é possível conceber algo que pode ser intuído na forma estética e não na primária, como as "entidades como inferências, cadeias de raciocínios, conhecimento dedutivo"⁶⁰. Logo, não há nada que restrinja a *intuição estética*. E "se todo e qualquer objeto pode ser intuído esteticamente, então, todo e qualquer objeto pode ser intuído e vivenciado *artisticamente*"⁶¹.

Segundo Greenberg, a *experiência estética* e a noção de arte são inseparáveis, ou seja, para que se determine algo como arte a *intuição estética* deve operar de modo a revelar a "satisfação"⁶² ou a "in-satisfação"⁶³ suscitada pelo objeto. Nesta experiência, "a qualidade ou o valor estético é o afeto; ele comove, toca, incita"⁶⁴, o que o distingue da mera "emoção"⁶⁵. Trata-se neste caso de um "veredicto do gosto"⁶⁶. Esta noção de arte depende, portanto, "não da habilidade no fazer (como pensavam os antigos), mas sim do ato de distanciamento"⁶⁷, como se verá adiante.

A distinção entre a *intuição primária* e *estética* faz-nos lembrar daquela apontada por Kant entre os sentimentos do *belo*, do *bom* e do *agradável*. Sabe-se que o primeiro se mostra como um tipo de *prazer desinteressado*, distinguindo-se por se apresentar como um fim em si mesmo, tal como a *intuição estética*. Já os sentimentos do *bom* e do *agradável* poderiam estar relacionados com o que comunica algo como o "o sabor e o

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 42.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

aroma do vinho"⁶⁸, ou mesmo com o que nos diz o quão útil pode ser a existência do objeto, assim como na *intuição primária*.

Entretanto, com Greenberg, verifica-se a possibilidade da passagem da *intuição primária* à *estética* por meio de um mesmo objeto: "a intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência de cor"⁶⁹. E, do mesmo modo, se o "sabor e o aroma do vinho" forem intuídos em nome dos mesmos e não no intento de saciar os sentidos, tem-se a *intuição estética*.

Neste aspecto, Greenberg distancia-se de Kant, pois em seus escritos o filósofo distingue os *belos* objetos daqueles que são meramente *agradáveis* aos sentidos. De modo que não está explícita a possibilidade de um mesmo objeto incitar tanto a complacência do *agradável* quanto a do *belo*. No sentimento determinado pelo *belo* objeto não pode haver, segundo a perspectiva kantiana, o interesse despertado na existência deste.

Portanto, há semelhanças e diferenças entre o *juízo de gosto kantiano* e a *intuição estética* de Greenberg. Até porque, no crítico estamos incontestavelmente na perspectiva empírica, enquanto em Kant estamos na perspectiva de uma *crítica transcendental*⁷⁰. Ainda assim, há outra semelhança a ser destacada: para a passagem da *intuição primária* à *estética* faz-se necessário "uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa"⁷¹. Neste sentido,

*segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato [...]; jamais pelo que significa para a pessoa e para a sua identidade pessoal ou de qualquer outro; jamais pela posição que ocupa em relação aos seus interesses ou aos interesses de um outro. O indivíduo se distancia, se desliga de suas preocupações e afazeres de um ser particular que lida com sua existência particular*⁷².

⁶⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Discorreremos com mais vagar sobre a perspectiva transcendental kantiana na seção seguinte deste artigo.

⁷¹ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 39.

⁷² *Ibidem*.

Lembramos que para o filósofo alemão, no *juízo de gosto* o olhar dirigido ao objeto deve ser necessariamente desinteressado: "não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para, em matéria de gosto, desempenhar o papel de juiz"⁷³. Logo, o objeto não pode ser considerado útil, nem tampouco agradar meramente aos sentidos, ou seja, o sujeito não pode sentir o desejo despertado em relação ao objeto.

Nas *Observações sobre o distanciamento estético* (1971) Greenberg comenta especialmente este aspecto do juízo:

*o distanciamento estético permite que você observe, acompanhe, vivencie o que quer que seja sem vincular essa coisa a você mesmo como ser humano particular ocupado com suas esperanças e seus medos, interesses e preocupações*⁷⁴.

Em nota, o crítico admite sua proximidade com a noção de juízo *desinteressado* de Kant. O distanciamento em relação ao "Eu privado, individual"⁷⁵ propicia, segundo Greenberg, o caráter impessoal do juízo e mostra-se, portanto, como "condição primeira da experiência estética"⁷⁶. Para que ocorra o *distanciamento estético*, tem que haver, evidentemente, a oportunidade de se vivenciar a *experiência estética* como tal. A relevância deste distanciamento estaria no fato de que:

*[...] ao tornar-se mais impessoal, o indivíduo se assemelha mais a outros seres humanos – ao menos em princípio – e, portanto, fica próximo de ser um representante da humanidade, alguém capaz de representar mais adequadamente a espécie*⁷⁷.

⁷³ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 50.

⁷⁴ GREENBERG, C. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 129.

⁷⁵ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 56.

⁷⁶ *Ibidem*, Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 129.

⁷⁷ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 57.

Já em Kant, o fato de o juízo apresentar-se independente de qualquer interesse garante a tal complacência o caráter universal, ou seja, como o *juízo de gosto* não se restringe ao âmbito privado, não se refere ao que as inclinações do sujeito lhe dizem, é possível, então, pretender o mesmo juízo em outros. No caso, aquele que julga,

*halará pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico (constituindo através de conceitos do objeto um conhecimento do mesmo), conquanto seja somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito*⁷⁸.

Se, portanto, tal universalidade não se funda em conceitos e sim nos sentimentos de prazer e desprazer do sujeito diante do objeto, tem-se configurada uma universalidade subjetiva.

Diante do exposto, pode-se sustentar que tanto Greenberg quanto Kant procuram inferir, cada um a seu modo, certa universalidade para a *intuição estética* e para o *juízo de gosto*, respectivamente. Isto se dá, segundo o crítico, mediante o *distanciamento estético*, e, em termos kantianos, por meio do comprazimento desinteressado. Esta *distância* requerida para o ajuizamento ou este afastamento do âmbito privado garante, em Greenberg, que se tenha um juízo que represente de algum modo a humanidade. Em Kant, por sua vez, o aspecto do desinteresse, ou seja, as desconsiderações às inclinações do sujeito permitem o acordo em sociedade.

Ainda em *A intuição e a experiência estética* (1973), Greenberg faz outra menção explícita à Kant, nos seguintes termos:

*Immanuel Kant (que compreendeu a natureza da experiência estética mais do que qualquer outro autor que eu conheça) afirmava que o 'juízo de gosto' sempre 'precedia' o prazer obtido a partir do 'objeto' estético. Não é necessário comentar aqui as razões que oferecia para fazer essa afirmação. Prefiro comentar as razões que minha própria experiência oferece para que eu concorde com ele*⁷⁹.

⁷⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 56.

⁷⁹ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 43.

Esta citação interessa-nos por apresentar a importância de Kant para Greenberg, haja vista que o filósofo é tido como quem melhor compreendeu *a natureza da experiência estética*. No entanto, anuncia comentários, baseados nas impressões do próprio crítico, sobre a precedência do juízo de gosto ao prazer. Greenberg não pretende, portanto, tratar das razões kantianas que fundamentam a precedência do juízo de gosto ao prazer, haja vista que o acordo com Kant fundamenta-se na sua própria experiência enquanto crítico de arte. Neste sentido, Greenberg utiliza os escritos do filósofo para elucidar a sua própria experiência como *juiz de gosto* ou, em outros termos, ele se reconhece como crítico de arte que hierarquiza as obras avaliadas baseando-se na descrição kantiana do *juízo do gosto*.

Na justificativa da precedência do juízo de gosto em relação ao prazer, Kant distingue o comprazimento do *belo* de uma experiência baseada no simples agrado proveniente da sensação sensorial. Conforme Kant, a condição subjetiva do juízo, ou seja, "a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada"⁸⁰ é o fundamento do mesmo e apresenta como consequência o prazer no objeto. Este estado de ânimo provém da relação harmoniosa entre as faculdades da imaginação e do entendimento, que operam no juízo de gosto. A "universalidade das condições subjetivas do ajuizamento"⁸¹, expressa nestas faculdades, possibilita, por fim, a "comunicabilidade universal subjetiva"⁸² do juízo, ou seja, este ajuizamento vale para qualquer um e não se restringe a um sentimento particular e privado, como na sensação sensorial.

Conforme dissemos, Greenberg não utiliza os conceitos da estética kantiana, embora dialogue com Kant em alguns momentos, como se segue:

eu diria que justamente o caráter involuntário da intuição que é o juízo estético não tanto precede o 'prazer' quanto permite firmar com ele um compromisso. O fato de que esse juízo seja recebido, e não emitido, faz com que ele seja percebido como um juízo necessário, e a sua necessidade nos liberta e nos entrega ao compromisso. A um juízo emitido de forma

⁸⁰ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 61.

⁸¹ *Ibidem*, p. 62.

⁸² *Ibidem*.

*deliberada faltaria essa necessidade; o 'prazer' estaria contaminado por eventuais atributos ou dúvidas*⁸³.

Nestes comentários, primeiramente a *intuição estética* é caracterizada como involuntária e equiparada ao *juízo estético*; ou seja, "o juízo estético de cada um, por ser uma intuição e nada mais, é acolhido, e não oferecido"⁸⁴:

*De modo geral, o juízo estético significa encontrar matizes e gradações ou mesmo medidas – no entanto, sem precisão quantitativa, e sim com um sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade de estética sem a prática da comparação)*⁸⁵.

Neste ajuizamento, tido como involuntário, não se tem escolha quanto ao gostar ou não do objeto, porque o que se escolhe é somente o foco para o qual se dirige a atenção. Em "outras palavras: a valorização estética é reflexiva, automática e jamais se chega a ela por arbítrio, deliberação ou raciocínio"⁸⁶. Estas características determinam o caráter *necessário* do juízo, ou seja, não se pode escolher deliberadamente satisfazer-se ou não diante de certo objeto. Neste aspecto, em especial, há outro ponto em comum com a estética kantiana, pois o prazer suscitado a partir do *belo* objeto dá-se gratuitamente, no juízo reflexivo desinteressado.

No entanto, para Greenberg tanto o *juízo de gosto*, quanto o *prazer* ocorrem simultaneamente. No seu modo de entender, não seria possível a antecedência do juízo ao prazer. E, se Kant assim o descreve, seria com o propósito de estruturar logicamente o argumento.

Não sou suficientemente versado no assunto para dizer se a separação kantiana entre o juízo e o prazer deve ser compreendida em um sentido temporal ou lógico. Minhas leituras, somadas à minha experiência, corroboram esse último

⁸³ GREENBERG, Clement. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 43.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 42-3.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 43.

*sentido. Creio que é impossível separar o "momento" do juízo do "momento" do prazer, salvo em sentido metaforicamente lógico*⁸⁷.

Nesta direção, haveria uma equivalência entre o juízo e o prazer. Estes teriam o mesmo significado e ocorreriam, portanto, ao mesmo tempo: "o prazer – ou o desprazer se encontra no juízo; o juízo propicia o prazer, e o prazer propicia o juízo"⁸⁸.

* * *

Em *Pode o gosto ser objetivo?* (1973), Greenberg afirma que o problema fundamental relacionado à experiência artística é verificar se "os veredictos do gosto são subjetivos ou objetivos"⁸⁹. Segundo o crítico, Kant teria sido "o primeiro a declarar [...] que os juízos estéticos de valor não são suscetíveis de prova nem de demonstração, e até hoje não houve quem pudesse refutá-lo, seja pela prática ou pela argumentação"⁹⁰.

Greenberg prossegue destacando as dificuldades encontradas pelos filósofos posteriores a Kant em estabelecer critérios subjetivos ou objetivos para fundamentar o *gosto*, sendo que alguns sequer enfrentavam o debate sobre a forma como se dava o juízo estético referido às obras. Depois do romantismo, para o crítico, tonou-se mesmo inadequado admitir abertamente que a arte estivesse à mercê do *gosto*, da valoração, além do mais, "a própria palavra 'gosto' adquiriu conotações prosaicas e pejorativas, e ficou cada vez mais comprometida pela associação com boas maneiras, vestuário e mobília"⁹¹.

Greenberg admite que Kant teria sido bem-sucedido ao determinar que os juízos estéticos "não podem ser demonstrados nem provados"⁹². Contudo, ele parece não compreender a perspectiva adotada na crítica kantiana, pois insiste que o filósofo

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁹ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 65.

⁹⁰ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 47.

⁹¹ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 66.

⁹² *Ibidem*.

apresenta "uma solução sem prová-la, sem aduzir algo que a comprove"⁹³. Embora, considere a dedução, segundo a "psicologia transcendental"⁹⁴, "formidável"⁹⁵ conclui que "ela não faz realmente avançar o argumento de que os veredictos do gosto podem, e devem, ser objetivos"⁹⁶.

Apesar de Greenberg concordar com Kant quanto à impossibilidade de se demonstrar ou provar o juízo de gosto, ele se mostra insatisfeito pelo fato do filósofo não sustentar sua objetividade. Isto se justifica porque, para o crítico, "a objetividade do gosto está incontestavelmente provada pela presença de um consenso e por intermédio dele *no decorrer do tempo*"⁹⁷. O consenso ao qual Greenberg se refere seria perceptível nos juízos de valor estético de certas obras, que se mantêm ao longo dos anos. Esta durabilidade dos juízos atestaria a objetividade do gosto. Haveria, neste sentido, um acordo quanto à qualidade das obras e este veredicto se manteria mesmo com exigências distintas quanto ao modo de se pensar e agir, oriundas das experiências posteriores ao período de criação da obra. Os exemplos do crítico para inferir tal consenso de gosto são as "sólidas reputações de Homero e Dante, Balzac e Tolstói, Shakespeare e Goethe, Leonardo e Ticiano, Rembrandt e Cézanne, Donatello e Maillol, Palestrina e Bach, Mozart e Beethoven [...]"⁹⁸. Neste sentido, a objetividade do gosto define-se, portanto, no consenso do gosto registrado na história.

Nesta direção, Greenberg designa também o "melhor gosto, o gosto cultivado"⁹⁹ ou seja, "aquele que se faz reconhecer pela durabilidade de seus veredictos; e nessa durabilidade reside a prova de sua objetividade"¹⁰⁰. Nesse momento da argumentação, tem-se um movimento circular, como admitido pelo próprio crítico:

é o melhor gosto que, conforme já indiquei, forma o consenso do gosto. O melhor gosto se desenvolve sob a pressão da melhor arte e é o gosto que melhor se sujeita a essa pressão. É a melhor

⁹³ *Ibidem*, p. 65.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ De acordo com Greenberg, este gosto "não é algo ao alcance das pessoas comuns e despossuídas, nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade" (*Ibidem*, p. 71).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 69.

*arte, por sua vez, emerge sob a pressão do melhor gosto. O melhor gosto e a arte são indissolúveis*¹⁰¹.

Embora Greenberg sustente que a objetividade do gosto resida na permanência da unanimidade do juízo no tempo, ele admite as dificuldades em se demonstrar estes juízos. Ele concorda, como dissemos, com Kant, ao admitir que os juízos de gosto não poderiam ser comprovados como ocorre em uma operação matemática ou em teorias científicas. Para o crítico, se fosse possível discriminar detalhadamente as propriedades que compõem certa obra, qualquer um seria capaz de fazê-la. Desse modo, teríamos uma espécie de fórmula a ser seguida e saberíamos antecipadamente como seria uma obra de arte, sem a ter visto, lido ou escutado.

Kant afirma a impossibilidade de se fundamentar o juízo de gosto em critérios objetivos utilizando a perspectiva crítica transcendental, o conceito do *sensus communis*, além evidentemente do aspecto do desinteresse já mencionado. A crítica transcendental é definida como uma ciência cuja "finalidade não é o alargamento dos próprios conhecimentos, mas a sua justificação, e porque deve fornecer-nos a pedra de toque que decide do valor ou não valor de todos os conhecimentos *a priori*"¹⁰². Assim, quando se dirige mais o interesse para esse modo de conhecer do que para os objetos a serem conhecidos, tem-se, então, *conhecimento transcendental*. Se por *a priori* entende-se o conhecimento determinado independentemente da experiência, não há a necessidade de uma comprovação empírica para as proposições estabelecidas nestes termos.

O princípio subjetivo do *sensus communis*, por sua vez, possibilita a pretensão do acordo universal do juízo de gosto. Tal princípio mostra-se como o fundamento deste juízo, pois determina exclusivamente por meio dos sentimentos e "de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz"¹⁰³. Ao se basear no fato de o sujeito dispor das mesmas faculdades de conhecimento (imaginação e entendimento), torna-se possível pretender o consentimento do outro no ajuizamento do objeto. E é somente a partir da pressuposição da existência do *sensus communis*, ou seja, do "efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento"¹⁰⁴ que o "juízo de gosto pode ser proferido"¹⁰⁵. Há necessidade da

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰² KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, B26, p. 53.

¹⁰³ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, 64, p. 83.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 64-65, p. 83-84.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

comunicação universal, justamente para haver uma concordância sobre o objeto, afastando o juízo do âmbito do privado ou das "observações psicológicas"¹⁰⁶.

Para Greenberg, a resolução kantiana não se mostra satisfatória, justamente porque o filósofo não apresenta algo que a comprove. Contudo, sabe-se que a *perspectiva transcendental* de Kant o exime de tal fundamentação. O *sensus communis* deve ser simplesmente pressuposto, assim como o acordo universal sobre o juízo de gosto deve ser dirigido ao objeto. Entretanto, Greenberg, na sua ânsia por um fundamento teórico que atestasse a sua percepção sobre a arte moderna, não pôde entender isto.

Conforme já mencionamos, o acordo entre Kant e Greenberg estaria na constatação da impossibilidade de se demonstrar os juízos estéticos segundo critérios objetivos. Nas palavras do crítico:

*já que os juízos estéticos não podem ser provados, demonstrados, apresentados nem sequer questionados (embora possam ser debatidos), as discussões bem conduzidas a respeito de tais juízos limitam-se a menções ou citações*¹⁰⁷.

Parte desta passagem é muito similar ao que Kant teria proposto, porque, apesar de o filósofo evidenciar as dificuldades referidas à fundamentação do juízo de gosto mediante conceitos objetivos ou por meio de provas, ele afirma que se pode discutir sobre o mesmo. Há, neste caso, no intento da discussão, a possibilidade do acordo unânime do juízo de gosto, mediante o afastamento do âmbito privado¹⁰⁸.

Segundo Greenberg, ao assumirmos as dificuldades de se interpretar a arte por meio de uma análise racional, admitimos que:

*a verdade é que não somos capazes de descrever nem discernir, com alguma precisão razoavelmente satisfatória ou útil, o que ocorre na mente humana quando se faz arte ou o que se passa na mente humana quando ocorre a experiência com a arte*¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 66, p. 84.

¹⁰⁷ GREENBERG, C. O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 55.

¹⁰⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, 232, p. 182-3.

¹⁰⁹ GREENBERG, C. Primeira noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 138.

Ainda de acordo com o crítico, as dificuldades encontradas para fundamentar posições conclusivas sobre o *gosto*, após Kant, explicam parcialmente a permissividade quanto ao ingresso de certas obras no âmbito artístico. Esta permissividade resultaria da rejeição ao *gosto* da parte dos artistas, teóricos e críticos. Enquanto determinados artistas, como Duchamp, rejeitam explicitamente o *gosto*, teóricos da arte limitam-se apenas a tangenciar a questão, pouco acrescentando ao debate; como se verificaria em Grant Allen, Croce, Santayana, Sussanne Langer e Harold Osborne. Os críticos de arte, por sua vez, "afirmam em alto e bom som que juízos de valor estão aquém deles próprios, vistos como tarefa apropriada a 'resenhistas'"¹¹⁰.

Embora Greenberg insista que os críticos deveriam manter a capacidade de apontar o que é "o bom e o ruim"¹¹¹, ele entende que, na modernidade, "os críticos de arte – bem como os críticos de literatura – podem se manter de forma mais respeitável sem serem obrigados a dizer, ou ser capaz de dizer a diferença entre o bom e o ruim"¹¹². Segundo Greenberg, a afirmação de que a arte poderia existir sem o gosto aparece em 1913¹¹³, mesmo ano que surge o *readymade* *Roda de bicicleta* de Duchamp, no cenário artístico norte-americano. O crítico ainda argumenta que os primeiros *readymades*, *Roda de bicicleta e Suporte para garrafas* (1914/1964), revelam a incompreensão de Duchamp do cubismo, mais especificamente das "construções colagens de Picasso"¹¹⁴. Nesta direção, ele supõe que Duchamp não teria tido *gosto* o bastante para "'jogar' com as convenções estabelecidas mais recentemente, como os planos embaralhados do cubismo"¹¹⁵. Além do mais, concebe que o gesto "revolucionário"¹¹⁶ de Duchamp seria motivado pela "frustração"¹¹⁷, ou seja,

¹¹⁰ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 68.

¹¹¹ *Idem*, *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 25.

¹¹² "Art critics – and literary critics too, for that matter – can maintain themselves more than respectably without have to tell, or being able to tell, the difference between good and bad" (*Ibidem*, p. 25).

¹¹³ GREENBERG, C. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 74.

¹¹⁴ *Ibidem*, Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 105.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

"por não ter a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte"¹¹⁸ ele teria se posicionado "contra a arte formal em geral"¹¹⁹.

A tese defendida por Greenberg é que Duchamp contesta a arte formalizada mediante os *readymades*. O crítico concebe a arte formal como aquela que propicia mais prazer se comparada a outro tipo de experiência estética. Isto se dá por meio de todo e qualquer objeto que a maioria identifica como arte. Esta concordância no juízo determina a comunicação da experiência estética, ou seja, por meio do acordo se transpõe a experiência do âmbito privado para o público. Além disso, "é a arte formalizada, e algo que se pareça com ela, que traz à tona o distanciamento e a atividade estética de forma mais destacada"¹²⁰.

O combate à arte formal empreendido por Duchamp seria uma tentativa de tornar uma "experiência estética descompromissada"¹²¹ em "uma obra institucionalmente viável"¹²². Conforme o crítico, a experiência estética diante dos *readymades* é tida como "inferior"¹²³; "em estado bruto"¹²⁴. Ou melhor, a arte de Duchamp, seria "menos do que bruta, na medida em que possuía orientação e convenções próprias; porém essas não [...]"¹²⁵ seriam "estéticas", mas "não estéticas" numa recusa à "conveniência social" ou "decoro"¹²⁶. Por estas *convenções não estéticas*, Greenberg compreendia o propósito obstinado de Duchamp em violar as convenções da arte formal:

*Assim, um urinol foi mostrado numa galeria de arte; os membros inferiores abertos e despídos, e a vulva sem pêlos da efigie de uma jovem reclinada foram oferecidos à visão através de um olho-mágico*¹²⁷.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 105.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*, Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 131.

¹²¹ *Ibidem*. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 106.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

Conforme Greenberg, além da violação ao decoro, Duchamp ambicionava, principalmente, "desafiar e negar o juízo estético, o gosto, as satisfações da arte enquanto arte"¹²⁸. Contudo, para o crítico, afirmar que a arte pode sobreviver sem gosto implica dizer que a arte poderia subsistir sem ser ela mesma, ou seja, sem propiciar os prazeres e desprazeres que somente ela pode suscitar. De todo modo, para o crítico, Duchamp e seus *readymades* proporcionaram um alargamento na experiência estética, mesmo que a tornando "mais enfadonha"¹²⁹. Nesse sentido, a "disciplina estética" renasceu sob "nova luz"¹³⁰.

Neste momento, vale mencionar os escritos de Arthur Danto a fim de estender este debate até os dias atuais. Danto ¹³¹concorda com Greenberg no tocante à ampliação proporcionada pelos *readymades* no âmbito das estéticas das artes. E acrescenta que estas obras propiciam a utilização de materiais diversos anteriormente inimagináveis no meio artístico. Esta prática conduziria, então, ao rompimento com os padrões de gosto estabelecidos pelos artistas europeus, o que seria positivo ao se pensar na possibilidade da autonomia na produção artística norte-americana.

Segundo os comentários de Jean Clair¹³², a proposta de Duchamp ao tentar expor a *Fonte* implicaria em uma "nova categoria estética" designada pelos sentimentos de "repugnância, abjeção, horror e repulsa/nojo"¹³³. A tentativa de converter o urinol em obra de arte abriria o campo de possibilidades quanto à utilização de materiais diversos, inclusive "abjetos", no âmbito artístico. Deste modo, o conceito de gosto e, conseqüentemente, o critério de *beleza* utilizado até então na crítica das obras deixou de ser referência. "Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim"¹³⁴. Contudo, Danto comenta:

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ DANTO, A. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea* (2008). "Este ensaio é em resposta a uma fala de Jean Clair, diretor do Museu Picasso, em um colóquio patrocinado pela Fundação Nexus em Tilburg, nos Países Baixos, em abril de 2000" (DANTO, 2008, p. 28). A versão utilizada aqui é a tradução de 2008.

¹³² CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Galimard. 2000.

¹³³ DANTO, A. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, July/Dec. 2008, p. 15.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 21.

*Isso não significa que a era do gosto (goût) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (degoût). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa*¹³⁵.

Nesta citação, Danto propõe pensar a fruição das obras não como sentimentos de prazer e desprazer, mas como cognição. A ênfase é dada, portanto, ao *entendimento* do objeto enquanto obra de arte, ao invés da apreciação com fins ao prazer. Para este teórico da arte, após o gesto de Duchamp, poder-se-ia "em princípio fazer arte de qualquer coisa. A era da terebentina e do gosto tinha chegado ao fim. A era de encontrar uma definição de arte para substituir a baseada no prazer estético tinha começado"¹³⁶. De todo modo, não podemos deixar de considerar que os objetos expostos acabaram se tornando passíveis da apreciação estética, suscitando, ao longo do tempo, sentimentos diversos.

Calvin Tomkins¹³⁷ seria ainda mais radical, pois considera que os *readymades* impossibilitariam qualquer definição do que seria arte. No seu ponto de vista, a arte após o gesto de Duchamp passaria a ser concebida como "uma atividade do espírito" e não se restringiria a um objeto ou a uma imagem. Para ele, Duchamp alcançou tal liberdade, pois viveu em extrema simplicidade, com o mínimo necessário, sem assumir maiores responsabilidades. Aqui, vale a menção, de que Duchamp nunca teria vendido um *readymade* sequer e, de fato, não era sua intenção fazê-lo.

Apesar de Greenberg constatar a desconsideração relativa ao *gosto*, após o século XVIII, no meio artístico, filosófico e crítico, ele insiste que o gosto se mantém como critério fundamental para a produção da "melhor nova arte"¹³⁸. Embora ele já tenha assumido em seus escritos que, no seu tempo, o crítico já não precisaria dizer o que é bom ou ruim para sobreviver no meio das artes, ele se mantém otimista com relação ao ajuizamento do que seria a "melhor arte"¹³⁹. Melhor dizendo, ele segue acreditando que

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁷ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova York: Badlands Unlimited, 2013.

¹³⁸ GREENBERG, C. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 82.

¹³⁹ *Ibidem*.

essa arte resistirá ao meio decadente da sociedade burguesa e ao desarranjo dos valores estéticos e culturais, que isso traria. Segundo a sua concepção, esta arte deve necessariamente surpreender o espectador, que faz uso do próprio gosto para o reconhecimento do que seja a "melhor arte". O artista também manifestaria o gosto ao "rejeitar mais deliberadamente as orientações da arte de seu próprio tempo que não o levassem à novidade e à inovação"¹⁴⁰. Assim, este artista de gosto assimilaria "a melhor nova arte do momento ou dos momentos imediatamente anteriores à sua própria"¹⁴¹, mantendo as criações artísticas na pintura, literatura e música em níveis elevados.

De acordo com Greenberg, "na arte eminentemente bem sucedida, o elemento da surpresa perdura, repete-se, renova-se"¹⁴², sendo que unicamente por meio da "novidade, da originalidade e da surpresa contínua a qualidade estética é preservada"¹⁴³. A repetição e renovação da surpresa ocorrem na "arte maior"¹⁴⁴, que surpreende não somente mediante seus elementos constitutivos, mas também por meio dos "elementos de expectativas definidas pela melhor nova arte anterior"¹⁴⁵. Nesta direção, o crítico sustenta certo cultivo do gosto obtido por meio das experiências estéticas, ou seja, o melhor gosto de um período, "em relação à arte daquele momento"¹⁴⁶ assimilaria "as surpresas da melhor arte nova do momento anterior"¹⁴⁷, de modo que possibilitaria a ampliação e revisão das expectativas para com as artes futuras. Assim, "depois de Rembrandt, poderíamos dizer, foi necessário querer algo da arte, da arte pictórica, que não se queria antes"¹⁴⁸. Estas expectativas "revistas e ampliadas criadas pela melhor nova arte"¹⁴⁹ anterior impulsionariam o artista, na sua avaliação e no ato criativo, de modo a pressioná-lo justamente no sentido de uma "arte superior"¹⁵⁰.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*, Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 182.

¹⁴² *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 76.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴⁴ *Ibidem*, Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 182.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 183.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Conforme Greenberg, o movimento da vanguarda garantiria a vivacidade da "arte elevada"¹⁵¹ no Ocidente. Seriam poucos os poetas, romancistas e pintores que perceberiam "com uma determinação surpreendente que deveriam manter elevadas expectativas na arte e pela arte, já que essas expectativas não estavam sendo mais mantidas por cultos amantes da arte"¹⁵²:

Era como se a vanguarda se dispusesse a enfatizar, como nunca antes, como a surpresa era indispensável para a satisfação estética elevada e a mostrar que a arte elevada só poderia prosperar em meio a elevadas expectativas de surpresa, e que essas expectativas deveriam ser expandidas ou redirecionadas, do princípio ao fim, mais radicalmente do que nunca para que permanecessem elevadas¹⁵³.

Entretanto, a ênfase dada ao aspecto da surpresa na vanguarda propiciaria uma conclusão equivocada por parte dos futuristas, de Duchamp, dos dadaístas e de certos surrealistas, pois eles teriam concluído que a arte deveria destacar em termos absolutos a surpresa e desconsiderar o gosto e a satisfação estética. Para Greenberg, "o novo"¹⁵⁴ deve se descobrir como tal, não sendo, assim, o resultado de uma decisão arbitrária. Equivoca-se, portanto, Duchamp ao, aparentemente, equiparar "originalidade e arte de vanguarda à surpresa, ao desconcertante e [...] à surpresa simplesmente pela surpresa, e se necessário, sem a arte"¹⁵⁵. Partindo deste ponto de vista, teríamos, então, o ingresso de objetos comuns do nosso cotidiano no campo das artes, sendo que parte da intenção de Duchamp "não era apenas chocar e surpreender, mas [...] também escapar da jurisdição do gosto"¹⁵⁶.

Apesar de Duchamp e os dadaístas pretenderem se afastar do âmbito do gosto e, portanto, da satisfação, eles não conseguiram escapar da esfera estética. Isto se dá, pois

¹⁵¹ *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 81.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 81.

¹⁵⁴ *Ibidem*, Sétima noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 228.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

"à medida que essas entidades ou objetos persistiam, o gosto penetrava ali de alguma maneira"¹⁵⁷. Quanto a esse aspecto, o próprio Duchamp estaria de acordo, pois ele afirma que o gosto se traduz em um hábito¹⁵⁸. Assim, o público diante dos *readymades* se tornaria cada vez mais consciente das inúmeras possibilidades da experiência estética no sentido da possibilidade do alargamento de seu *gosto*.

Como vimos, a concepção de *gosto* para Greenberg ainda é central na produção da "melhor nova arte" e no ajuizamento da mesma, sendo que ele utiliza como referência para os seus escritos o juízo de gosto kantiano. Greenberg emprega a perspectiva crítica elaborada por Kant a fim de definir o que seria a *identidade* da pintura moderna: "planaridade". Além do mais, o "distanciamento estético", entendido pelo crítico como indispensável para um ajuizamento impessoal das obras, é muito similar ao que Kant denominou como um tipo de comprazimento desinteressado.

Há um acordo evidente entre ambos também na constatação da impossibilidade de se fundamentar o juízo estético segundo critérios objetivos, embora Greenberg abra o campo para a avaliação desses critérios. O crítico constata a possibilidade da objetividade do gosto no consenso do valor estético de certas obras, que perdura no tempo. Desta forma, estas obras tornam-se referência na história do que se tem de "melhor" nas artes. E, evidentemente, somente o "melhor gosto" poderia conceber tal juízo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

CLARK, T. J. A teoria da arte de Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DANTO, A. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202008000200002&script=sci_arttext&tlng=es. Acesso em: 28/05/2013.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 242.

¹⁵⁸ CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, p. 80.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Pintura "à americana". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. A crise da pintura de cavalete. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Primeira noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Sétima noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press, 1999.

HARRISON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, J-F. *O Inumano*. Considerações sobre o tempo. 2. ed. Portugal: Editorial Estampa, 1997.

_____. *L'inhumain*. Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.

NAVES, R. As duas vidas de Greenberg. In: *Arte e Cultura*: ensaios críticos. São Paulo: Editora Ática, 1996.

TOMKINS, Calvim. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova York: Badlands Unlimited, 2013.

Aforismos

Juliano Garcia Pessanha'

Retrato do homem frágil na época moderna

Só existo no espaço do narcisismo originário. Preciso de babá para ir ao banco e nas madrugadas rezo para manter o meu poder de compra.

Eros altaneiro

Falo da alegria agoniada e do tumulto. Não falo da besta sensual ou da pata do tigre nervoso, mas do voo de Eros. Do meteoro errante a fecundar planetas. Marina Tsvetáieva: tua palavra de fogo reacende em mim a memória do poema que eu julgava extinto.

Totalitarismo da clarividência

Era um ser à flor da pele. Um ser virado do avesso. Seus olhos eram urnas verdes de silêncio e sua boca morava na terceira dimensão. Logo que nosso olhar se cruzou, fui lido e recolhido até a última víscera e em menos de uma hora eu já tinha me convertido no longo poema que me exauriu.

¹ Escritor e Doutorando pelo DF-FFLCH-USP

Quando havia viajar

Na escuridão gelada de Helsinque, uma gaivota cruzou o céu e saudou minha cabeça e, no Chile, vi um ramallete de flores nascendo entre os trilhos do trem... Descobri, então, que viajar é aumentar o desconhecido e, um dia, atravessado por tantos lugares e povoado por tantos países, uma palavra surge, como uma gaivota, saindo do teu peito-portal.

Surto alético

No dia em que a malha vermelha pinicou a pele e corri suado rente ao cipreste – queria ter morrido ali! Embora só muitos anos depois eu tenha escutado que o âmbar é a resina dos pinheiros depositada no fundo do oceano, foi ali, enfiado na malha vermelha, que estremeci pela primeira vez ao olhar a gosma alaranjada num toco de lenha. Queria ter morrido ali, olhando para o chão. Queria ter morrido ali, na respiração do odor inédito e, amparado pela obscuridade, teria poupado minha vida da infelicidade do conceito.

Discurso, figura, figural

Raíael Gargano¹

I – O paradoxo

Em um texto escrito em 1966, Lyotard parece indicar o motivo maior de suas investigações filosóficas: "Como pensar e o que fazer quando a dialética está moribunda?"². Como quem aguarda a morte do pai no leito, Lyotard parece refletir sobre a herança que o agonizante deixará. Entretanto, essa herança não passa de um amontoado de dívidas que, do seu ponto de vista, causou a falência, fez ruir os tesouros teóricos e práticos do marxismo.

Retomando algumas passagens da memória de Lyotard, compreenderemos em que medida uma questão como essa foi possível ser colocada. Trata-se de um texto feito em homenagem a seu companheiro de militância política, Pierre Souyri, publicado em sua autobiografia intelectual, intitulado *Memorial para um marxismo: a Pierre Souyri*.

Lyotard retrança os meandros de sua história do momento em que embarca na nau de loucos (como ele mesmo denomina) que foi o grupo *Socialismo ou Barbárie*, até seu naufrágio em 1967, quando definitivamente sai da militância e se recolhe em investigações teóricas. O íterim desse percurso nos interessa na medida em que ele expõe, através de suas controvérsias com Pierre Souyri, os caminhos que o levaram a considerar que a saúde do pensamento dialético estava por um fio.

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo sob orientação da Prof. Dr. Marilena de Souza Chaui. Membro do Laboratório de Teoria Social, Filosofia e Psicanálise (LATESFIP) e membro do Grupo de Estudos Espinosanos, ambos na Universidade de São Paulo.

² LYOTARD, J-F. "Le seuil de l'histoire". In *Revue Digraphe*, n. 33, 1984, p. 10.

A discussão com Souyri, que Lyotard considerava um marxista radical, girava em torno de uma certa maneira pela qual ele obstinava-se em "conservar intacto o problema da história e da sociedade tal como tínhamos recebido de Marx, de Lênin, de Luxemburgo, de Trotsky, de Pannekoek, e querer resolver exclusivamente no quadro teórico e prático do marxismo"³. Se a discussão tinha como centro esse problema, isso já nos indica que, para Lyotard, em alguma medida e por alguma razão, conservar intacto o problema da história e da sociedade tal como recebemos dos grandes teóricos e críticos sociais e buscar compreender e resolver as questões do presente por meio de teorias desenvolvidas há cinquenta ou cem anos atrás, causava-lhe desconforto. Esse desconforto estaria ligado a uma transformação pela qual a sociedade capitalista passou e que requeria uma reflexão profunda sobre os modos de apropriação da teoria marxista: "o desafio, diz Lyotard, parecia ser de saber se 'com' o marxismo, e qual, poderíamos sempre compreender e transformar o curso novo tomado pelo mundo após o fim da segunda guerra mundial"⁴.

Como um religioso que começa a questionar a existência de Deus dentro da capela, Lyotard começava a se questionar sobre a validade universal que a teoria marxista assumia no interior da militância política. O marxismo para Lyotard acabou se tornando, em suas palavras:

*[...] Uma linguagem com valor universal, capaz mesmo de acolher em si, sob o nome de lógica dialética, a ruptura e a oposição dos universais que eram abstrações, e o movimento paradoxal e infinito pelo qual eles se realizam concretamente [...]. Mas, agora, era a lógica dialética com seu operador, irrejeitável, o anti-princípio de contradição, que estava em vias de se tornar um simples idioma. A máquina para ultrapassar a alteridade negando-a e conservando-a e a produzir universal com particular tinha, para um de nós, eu na ocasião, entrado em pane [...]*⁵.

³ LYOTARD, J-F. "Mémorial pour un marxisme: à Pierre Souyri". In Pérégrinations – Loi, forme, événement. Galilée, 1988, p. 99.

⁴ Ibidem, pp. 97-98.

⁵ Ibidem, p. 97.

Ao se tornar um simples idioma, a lógica dialética se tornava *apenas* mais uma das maneiras possíveis de falar e pensar, um dos modos possíveis e convenientes de compreender aquilo que na realidade aparece enquanto paradoxal, diferença, contradição. Essa pane se tornaria para Lyotard uma afasia, a incapacidade de falar esse idioma e essa língua. O paradoxal era saber, em última análise, porque as coisas não podem ser compreendidas justamente naquilo que elas têm de paradoxais. "E se a história e o pensamento não tivessem necessidade dessa síntese, se os paradoxos devessem permanecer paradoxos?"⁶. E se não fosse somente a lógica dialética que entrava em pane e se tornava um simples idioma, mas e se fosse, talvez, o próprio marxismo que era preciso "refutar em sua pretensão à universalidade absoluta?"⁷.

Seu embate com Souyri a respeito desse modo de pensar se dava não somente por questões teóricas e especulativas, mas por questões práticas, sobre novas formas de resistência política e social, outras estratégias, outros modos de organização da militância e das lutas do proletariado. O modo como Souyri se organizava no pensamento era profundamente enraizado na lógica dialética: "a dialética era sua maneira de refletir, um componente daquilo que ele experimentava liberar nas coisas. A experiência teórica procedia, para ele, como uma prática da contradição, do mesmo modo que a contradição formava para ele a nervura da realidade histórica"⁸.

Seu afastamento do modo de pensar dialético tinha uma raiz e uma causa prática e fincava-se na própria experiência política. Vinha, talvez, de um ceticismo frente à capacidade do sistema de se regenerar, absorver em práticas institucionais e ideológicas o resultado de um longo processo de lutas políticas.

*Mas de meu lado, essa perseverança a pensar e a agir segundo a dialética, como se após quarenta anos o movimento revolucionário não tivesse sofrido derrota após derrota – isso que, de resto, Souyri não tinha nenhuma dificuldade de admitir, posto que era isso mesmo que ele queria compreender – me parecia mais e mais estranho às exigências do pensamento. Poderíamos pensar após esses fracassos sem reconhecer neles, primeiramente, o fracasso de uma maneira de pensar?*⁹

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, p. 97.

⁸ Ibidem, p. 101.

⁹ Ibidem.

Onde o dialético encontrava o material necessário para seu pensamento operar, Lyotard via o índice maior do declínio de uma maneira de pensar que dominou a filosofia e colonizou a prática política nos últimos cem anos. Era preciso se reorientar no pensamento para, assim, repensar os modos de ação política.

A crítica de Lyotard ao marxismo radical de Souyri era exatamente que o discurso havia se tornava universal: "o idioma era mais importante que o referente" ¹⁰. O que Lyotard começava a perceber era que o referente, como Frege havia adiantado anos antes, podia ser dito de vários modos e traduzido em vários idiomas diferentes: "a realidade, diz Lyotard, não obedecia, talvez, a uma língua única" ¹¹. Há uma variabilidade e uma multiplicidade na realidade que resiste à sua apreensão por um único idioma. Essa multiplicidade bem poderia ser traduzida num idioma, essa não é a questão para Lyotard. Trata-se de apontar, somente, que toda tradução implica uma interpretação, logo, uma possível transformação de seu sentido.

É assim que a variabilidade e a multiplicidade da experiência política, que pode se tornar um obstáculo à lógica dialética, deve ser análoga às diferenças entre gêneros de discurso uma vez que "podemos transcrever uma tragédia em folhetim, de modos diversos, em comédia de *boulevard*, o esquema inteligível da ação pode bem permanecer idêntico a si mesmo de uma versão a outra [...] mas em todos os casos o trágico da versão original é perdido" ¹², modo de dizer que a universalidade de um discurso encontra sua resistência no próprio referente que ele busca dizer.

O materialismo histórico bem pode ser um discurso fidedigno daquilo que se passa no interior das relações sociais, mas trata-se ainda de um gênero de discurso, uma maneira peculiar de "fazer falar seu referente" ¹³. A crítica de Lyotard encontra-se em outro lugar: "este era *um* gênero de discurso, e tinha suas regras, como de costume, mas suas regras me interditavam precisamente de tratá-lo como gênero de discurso porque ele pretendia poder transcrever todos os discursos ou, o que dá no mesmo, *poder tudo dizer de seu referente*"¹⁴.

Interessante notar que essa posição frente ao marxismo não leva a seu abandono completo. Trata-se de uma recusa pontual: a ortodoxia marxista vigente em sua época; a primazia do texto de Marx sobre a realidade; trata-se de estabelecer *outra* relação

¹⁰ Ibidem, p. 102.

¹¹ Ibidem, p. 103.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

tanto com o texto quanto com a prática: "Não se tratava para mim de refutar teses, rejeitar uma doutrina, de aí promover outra mais plausível. Mas, antes, de deixar livre e flutuante a relação do pensamento com esse marxismo" ¹⁵.

2 – Teoria e prática

"Se todo *logos* é falso como expressão universal de uma realidade humana particular, como a linguagem marxista seria verdadeira?" ¹⁶. Um dos momentos fundamentais da crítica marxista à dialética hegeliana é aquele que fala sobre a passagem do conceito à experiência sensível. Sabemos como Marx realizou essa crítica n' *A Ideologia Alemã*. Lyotard reconhece o esforço de Marx na crítica à dialética hegeliana. Ele não confunde o modo como a dialética é compreendida no interior do pensamento hegeliano e como ela foi apropriada por Marx, tirada de sua torre de marfim idealista e trazida para o chão batido da fábrica. Retomemos uma passagem que sintetiza a crítica de Marx à filosofia alemã de sua época:

*Ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui é da terra que se sobe ao céu. Em outras palavras, não partimos do que os homens dizem, imaginam e representam, tampouco do que eles são nas palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para depois se chegar aos homens de carne e osso; mas partimos dos homens em sua atividade real, e a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital*¹⁷.

Lyotard retomará, através das análises sobre o conceito de alienação, o modo peculiar como uma teoria pode e deve se constituir. Lembremos que em *O lugar da alienação na*

¹⁵ Ibidem, pp. 105-106.

¹⁶ LYOTARD, Jean-François. "Le point de vue d'un non-marxiste". In WEBER, Alfred; HUISMAN, Denis. *Tableau de la philosophie contemporaine*. Éditions Fischbacher, 1957, p. 57.

¹⁷ MARX, Karl. *A ideologia Alemã*. Boitempo Editorial, 2007, p. 94.

*inversão marxista*¹⁸, Lyotard está em contenda aberta com o marxismo de Louis Althusser¹⁹, principalmente com a perspectiva de sua filosofia que ignora o conceito de alienação, afirmando que esse não seria um conceito presente no sistema marxista. Não se trata de mergulharmos nessa discussão e corrermos o risco de nos afogar. Pretendemos, somente, apontar o modo como Lyotard percebe o processo de construção da teoria do ponto de vista marxista a partir do problema da alienação.

Vejamos o que ele diz sobre a questão crucial do desenvolvimento de toda e qualquer teoria possível:

*É preciso que a relação de uma teoria com a "realidade" da qual ela busca construir a inteligibilidade seja comandada por um duplo presente: o presente do sistema que é acrônico, mas também o presente no sentido ordinário, o presente do domínio da referência no qual aparecem os fenômenos de que o sistema deve dar razão*²⁰.

A peculiaridade das análises marxistas é que esse presente do domínio da referência não é transposto diretamente ao campo da teoria. O campo da referência do qual Marx parte encerra sobre si uma complexidade. Segundo Lyotard, "a inversão marxista consiste em *deslocar duas vezes* a relação do presente histórico com o presente teórico"²¹.

¹⁸ Texto integrante da coletânea de artigos *Derivas à partir de Marx e Freud*.

¹⁹ Para o leitor ávido por conhecimento, apontamos duas passagens da crítica de Lyotard a Althusser: sobre a relação entre os dois presentes, o teórico e o histórico, "Me parece ainda que a interpretação que Althusser dá de Marx repousa sobre a inteligência deste duplo deslocamento; mas me parece também que ela reconstitui uma nova alienação, não por isso que ela significa, mas em sua posição mesma de discurso" (LYOTARD, 1973, p. 78). Em outro texto crucial para se compreender a discussão, temos: "Ele tentou liberar no marxismo uma teoria que esteja em uma relação propriamente teórica com o campo da experiência social. Uma relação que não seja mais uma relação dialética, uma relação onde a ordem da experiência e depois a ordem do discurso sejam inteiramente separados. E eu acredito que aí ele tem razão [...] mas lá onde eu não posso seguir Althusser, onde evidentemente as coisas não vão, é quando ele se detém aí e que a dimensão política, ele a reserva ao partido — ao partido dito 'comunista'" (LYOTARD, 1973, p. 211).

²⁰ LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, p. 78.

²¹ *Ibidem*, p. 78.

O que significa esse duplo deslocamento? Qual sua função?

Se retomarmos o posfácio à segunda edição alemã d'*O Capital*, veremos que uma das características maiores da crítica à dialética hegeliana feita por Marx consiste em criticar "o lado mistificador da dialética"²², logo, sua própria fundamentação idealista:

*Por sua fundamentação, meu método dialético não só difere do hegeliano, mas é também a sua antítese direta. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de ideia, transforma num sujeito autônomo, é o demiurgo do real, real que constitui apenas a sua manifestação externa. Para mim, pelo contrário, o ideal não é nada mais que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem*²³.

Entretanto, para se desatar das amarras mistificadoras da dialética hegeliana, Marx opera uma *inversão* "para descobrir o cerne racional dentro do invólucro místico"²⁴, tratava-se de colocar a dialética de volta de cabeça para cima. A inversão marxista consistia, portanto, em demonstrar que "a contradição não é a do Espírito consigo mesmo, entre sua face subjetiva e sua face objetiva, entre sua exteriorização em obras e sua interiorização em ideias: a contradição se estabelece entre os homens reais em condições históricas e sociais reais [...]"²⁵.

Liotard verá na crítica marxista de Hegel uma diferença radical de método que vai nos conduzir a opor Marx a Hegel, bem como o método da inversão a este do redobramento. Podemos perceber o modo como Lyotard compreende essa recusa do cerne racional da dialética hegeliana por Marx:

O centro racional é evidentemente a dialética conceitual, o conjunto, imóvel quanto ao tempo da história, das relações entre os termos que torna inteligível cada um deles no campo teórico, e que dá razão do domínio de referência [...]. Isso que é despojado e abandonado como invólucro "místico", é o projeto

²² MARX, Karl. *O Capital*. Editora Nova Cultural. Coleção Os economistas, 1996, p. 140.

²³ *Ibidem*, p. 140.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CHAUI, M. S. *O que é ideologia*. Editora Brasiliense, 1997, p. 47.

*de fazer coincidir o movimento do "compreender" [Begreifen] com o da realidade histórica, de identificar o conceito com o fato*²⁶.

Para ilustrar o método marxista, Lyotard retoma a construção da categoria de trabalho em Marx. Porque a categoria de trabalho? Sabemos como um dos méritos das análises marxistas sobre essa categoria foi ter mostrado que sua compreensão não passa tão somente pela percepção da relação natural que o homem mantém com a natureza e a transformação que ele aí opera. É preciso, em primeiro lugar, situá-lo historicamente. Ou seja, a construção desse conceito, como afirma Lyotard, "requer justamente o substrato de uma sociedade extremamente complexa, desenvolvida"²⁷.

Das análises que Marx realiza sobre a categoria do trabalho, Lyotard retém que seu método lhe permite estabelecer uma relação entre teoria e prática de modo tal que a categoria do trabalho não seja construída no plano teórico como um espelhamento da realidade:

*A independência do teórico é mantida, mas vem aí se ajuntar outra relação "positiva" por assim dizer. A categoria se constrói em um campo teórico distinto, mas a possibilidade de construí-la com sua validade propriamente epistemológica, a possibilidade que ela seja universalmente válida, a "potência" de sua verdade, se encontra indicada em uma concreção altamente particular do "sujeito" social*²⁸.

Modo de dizer que a compreensão da categoria do trabalho deve levar em consideração que essa categoria "tem sua razão no fato, desta vez fundamental, escondido no sistema da produção, do trabalho [...] do salariado, da força de trabalho como mercadoria".²⁹

Ou seja, a relação entre teoria e prática nas análises da categoria do trabalho, a partir do método marxista, leva em consideração a presença no interior das relações sociais de um fato que não é diretamente visível, que se esconde e se desenrola no

²⁶ LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, pp. 82-83.

²⁷ *Ibidem*, p. 80.

²⁸ *Ibidem*, p. 81.

²⁹ *Ibidem*, p. 81.

subsolo da experiência social. Entretanto, para atingir esse fato profundo, que se esconde na aparência da mercadoria produzida pelo trabalhador, é preciso encontrar alguns índices, "alguma coisa que ele indica na superfície"³⁰, ou seja, "a indiferença, a relação fortuita do homem com aquilo que ele faz, e é seguindo essa indicação que a toupeira crítica vai descer no subsolo e chegar àquilo que é a razão, o conceito em sua articulação com os outros conceitos: a força de trabalho como mercadoria"³¹. A partir daí, Marx poderá fundar essa indiferença, segundo Lyotard, em verdade.

O que interessa a Lyotard nas análises de Marx é o fato de ele ter percebido que aquilo que nos aparece como algo visível, óbvio, dado, esconde um processo do qual precisamos dar conta se quisermos estabelecer uma relação de verdade entre teoria e prática. Esse processo se chama *alienação* e somente pode ser transformado em teoria na medida em que, como sugere Lyotard, pode ser "indicada, manifestada-travestida, no esquema sintoma de nossa experiência que nos livra de nossa própria relação com o trabalho como acaso, quer dizer, como exterioridade e abstração"³².

Por isso o método marxista opera uma inversão e um *duplo deslocamento*. A relação dos dois presentes, o da teoria com o da história não é de identificação, não é uma "reconstrução da gênese histórica ou fenomenológica desse lugar, em repassar as etapas que o espírito é suposto ter percorrido antes de aí chegar, em *redobrar* em suma, o processo manifesto para aí desobstruir passo a passo o desenvolvimento conceitual do qual ele aparece como expressão, e assim *justificar* o fato [...]"³³. Contrariamente a esse *redobrar*, Lyotard percebe que o método marxista visa uma *inversão*: "inverter o plano do fenômeno, logo, não deixar o presente, mas o apreender como expressão *invertida* de sua razão, como espessura a criticar, e a construir esta razão [...]"³⁴. A teoria realiza uma inversão da inversão que se apresenta como dado no plano da experiência.

Em Hegel, segundo Lyotard, temos um *redobramento* que significa que "de uma parte, a realidade é invertida no texto que vem significá-la, de outra parte, essa realidade em si mesma não é criticada, mas justificada"³⁵, ou seja, um método que preconiza a "identificação ou repetição *sem deslocamento*, uma relação que faz da realidade uma existência, no sentido não desenvolvido, e do texto sua fala de remissão"³⁶. Nesse sentido,

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, p. 83.

³³ Ibidem, p. 85.

³⁴ Ibidem, p. 85.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

Liotard poderá dizer que a dialética hegeliana é "a religião continuada: existência vivida como opacidade expiatória, discurso redentor"³⁷.

O distanciamento metodológico de Marx em relação a Hegel centra-se, segundo Lyotard, no momento em que Marx abandona esse *redobramento*. O procedimento que ele emprega está ligado a um processo onde a passagem da realidade ao texto é "evidentemente uma repetição ainda"³⁸, mas de outro tipo: "não é a de uma gênese, mas de uma circulação atual, inteiramente presente no presente histórico; não é identidade, mas deslocamento crítico"³⁹. Em Marx, temos uma relação referencial entre a fala e seu objeto e enquanto tal ela é crítica, retomando o dado não para compreendê-lo, mas para "aniquilá-lo enquanto alienação, inversão realizada e ignorada"^{40 41}.

O exemplo da construção de uma teoria sobre a alienação é privilegiado nas análises de Lyotard porque é o índice maior de que o discurso é perpassado por seu referente, uma vez que o fenômeno da alienação encontra-se, segundo ele, "pertencendo ao sensível e ao teórico. No plano das relações sociais manifestas, ela assinala a abstração realizada, a inversão, e do mesmo modo a possibilidade de teoria em verdade e a possibilidade de uma relação não invertida"⁴². Ela está presente no seio do discurso como uma "potência de reenvio"⁴³, na medida em que ela só pode ser compreendida no interior das relações dos trabalhadores com seu trabalho.

Entretanto, "o que resta da dialética hegeliana na concepção marxista tradicional faz desta concepção uma espécie de religião"⁴⁴. Lyotard compreenderá a dialética, praticamente em toda sua obra, como um movimento de totalização e unificação: "o que é esquecido na dialética, é que há esquecido, e que o esquecido é que tudo seja conservado, a memória consistindo a selecionar"⁴⁵. Como afirma Marilena Chauí, a dialética no pensamento de Marx se revela na medida em que:

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 88.

⁴¹ Aqui vemos um primeiro distanciamento das análises estruturais de Louis Althusser, diz Lyotard: "o sistema teórico, diferentemente de um sistema estrutural, não tem por única função dar razão à "realidade", mas também de aniquilá-la. O discurso estrutural não é crítico" (LYOTARD, 1973, p. 89).

⁴² LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, p. 88.

⁴³ Ibidem, p. 89.

⁴⁴ Ibidem, p. 211.

⁴⁵ Ibidem, p. 14.

*[...] A relação entre teoria e prática é uma relação simultânea e recíproca por meio da qual a teoria nega a prática enquanto prática imediata, isto é, nega a prática como um fato dado para revelá-la em suas mediações e como práxis social [...]. A prática, por sua vez, nega a teoria como um saber separado e autônomo, como puro movimento de ideias se produzindo umas às outras na cabeça dos teóricos [...]*⁴⁶.

O que Lyotard parece nos indicar é que o fenômeno da alienação ao ser duplamente invertido no campo da teoria deixa uma fenda, uma abertura de sentido. Maneira de dizer que o espaço próprio do desenrolar da experiência sensível vivida pelos trabalhadores jamais pode ter o mesmo sentido dessa mesma experiência quando transformada em teoria.

É com Marx que Lyotard poderá pensar um discurso que seja perfurado e perpassado pela realidade: "perfuramos o discurso hegeliano e pós-hegeliano para a 'realidade' a partir da qual ele fala"⁴⁷. Seu método aponta que uma teoria, para se construir enquanto significação coerente da realidade, deve trazer consigo seu índice de referência, como uma mercadoria que traz consigo o selo de origem de sua fabricação. Entretanto, o capitalismo nos fornece diariamente provas claras de que toda e qualquer mercadoria pode ser falsificada, podemos fabricá-la nos fundos insalubres de uma pequena casa e etiquetar com o selo de uma grande fábrica. Com o discurso se passa o mesmo.

Marx abriu o caminho para uma crítica à ideologia, na medida em que a revelou enquanto uma produção discursiva que esquece seu local de origem e busca se sobrepor a este determinando-o e justificando-o. Lyotard já nos indicava essa via aberta da falsificação em outro texto *Notas sobre a Função crítica da obra de arte*, quando afirmava: "o sistema tal como ele existe absorve todos os discursos consistentes"⁴⁸. A elaboração de uma teoria marxista não impede e não suprime o conflito de seu referente:

Que o véu caia, que o retorno inverta a ilusão da relação imediata do trabalhador com os meios de produção [...], isso só é verdade para o teórico d'O Capital. O véu não cai jamais dos olhos dos trabalhadores, a sociedade desmascarada pelas

⁴⁶ CHAUI, M. S. O que é ideologia. Editora Brasiliense, 1997, pp. 81-82.

⁴⁷ LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, p. 128.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 242.

*palavras do livro, como conjunto de relações exteriorizadas e fetichizadas, não desmorona [...]*⁴⁹.

A crítica lyotardiana refere-se tanto à teoria marxista na compreensão da realidade quanto ao modo como ela foi apropriada de maneira ortodoxa pela burocracia dos partidos ditos "marxistas". O paradoxo deixado pelo próprio Marx se transforma em catástrofe e tragédia quando o marxismo se transforma em ideologia nas mãos desses partidos: "[...] o próprio marxismo poderá muito bem servir à realidade alienada, servir para conservá-la e consolidá-la, para perpetuá-la como idêntica após um falso deslocamento"⁵⁰.

A apropriação ideológica da teoria marxista só é possível, como toda ideologia, se ela distancia-se de uma *crítica prática*, ou seja, quando o discurso se desprende de suas bases reais. É essa crítica que Lyotard endereçará à burocracia stalinista. A crítica prática consiste "em provocar a realidade alienada a se inverter, a aparecer em sua verdade: ela faz subir o subsolo à superfície"⁵¹. A burocratização das organizações políticas "vai de par com o abandono da *crítica prática*"⁵².

*O modus presente das organizações "marxistas" é, em todos os pontos, análogo ao da Igreja, que é juramento pronunciado sobre um texto. Que o significado do texto seja modificado não importa. Um texto é, por posição, o que resta de uma fala presente de um locutor ausente [...]. A atividade revolucionária deve deslocar o uso do texto, invertê-lo, produzir textos fora desta lei, visando os pontos de inversão [...]. Na falta dessas intervenções que invertem, eles caem na consumação: entendido que é o sistema que consome*⁵³.

Lembremos como no prefácio a *Derivas a partir de Marx e Freud*, Lyotard começava a indicar que a questão maior de suas preocupações era a questão do discurso e suas apropriações, a *razão* que ainda busca determinar aquilo que é diferente dela, o discurso que significa e transforma o sentido, que compreende, que critica.

⁴⁹ Ibidem, p. 115.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, p. 157.

⁵² Ibidem, p. 153.

⁵³ Ibidem, p. 159.

É inteiramente inútil um combate pela consistência de um discurso e de uma prática política, filosófica, argumentando contra a inconsistência do discurso político, filosófico do adversário [...]. Inútil, pois, indiretamente, tal batalha é ainda uma batalha pela razão, pela unidade, pela unificação do diverso, batalha raciocinada cujo vencedor não será nem este nem aquele, mas é já e sempre foi a razão⁵⁴.

Mesmo um discurso crítico pode se tornar, por uma inversão simples, um instrumento de dominação e poder. Lyotard começa a se dar conta de que seu verdadeiro embate contra a dialética hegeliana e marxista era um embate contra o discurso:

Ora, tal é o poder no kapital. E nós não queremos destruir o kapital porque ele não é racional, mas porque ele o é. Razão e poder é tudo um. Você pode dissimular o primeiro com a dialética [...] você terá do mesmo modo obscenamente: prisões, interdições, bem público, seleção, genocídio⁵⁵.

Se a dialética é rejeitada como uma tentativa sempre aberta de totalização do diverso, de unificação da diferença; se a crítica, por outro lado, é rejeitada como o outro do mesmo, como o reverso da dialética; ora, como pensar? Através de quais instrumentos?

3 – Poder e ideologia: a hipótese do *figural*

"A luta contra a exploração e a alienação se tornou toda minha vida"⁵⁶. Marx abriu o caminho para se pensar o fenômeno da alienação e, conseqüentemente, da ideologia. Entretanto, as análises de Marx se mantêm em larga medida no plano da consciência, da crítica, do discurso. A questão para Lyotard é pensar um modo de manter uma luta contra a alienação e contra a exploração de tal maneira que o resultado dessa luta não seja apropriado pelo sistema: "acabar com a alienação não é dispor de um discurso bem mantido, discurso redondo da dialética ou da hermenêutica, não é se sentar e escrever somente [...]"⁵⁷.

⁵⁴ Ibidem, p. 12.

⁵⁵ Ibidem, p. 13.

⁵⁶ PAGÈS, Claire. Lyotard à Nanterre. Klincksieck. 2010, p. 371.

⁵⁷ LYOTARD, J-F. Dérive à partir de Marx et Freud, 10/18, 1973, p. 31.

Para ele, ficava cada vez mais evidente uma relação entre ideologia e poder. Certamente, Lyotard não abre mão da hipótese da luta de classes, do poder que se revela pela detenção dos meios de produção. Mas sua hipótese é que existem zonas de operação do poder que se passam em outro plano: o plano do discurso.

Essa hipótese vem da percepção de que: "mesmo com a abolição da propriedade privada dos meios de produção subsistem as relações de dominação [...]. A burocracia é mais do que um desvio, ela é um grande sintoma de todos os países desenvolvidos"⁵⁸. O que é atacado pelo movimento revolucionário não é simplesmente — diz Lyotard em outro curso inédito intitulado *Investigação sobre o poder e sua inversão* — a propriedade privada dos meios de produção, uma vez "que podemos socializar os meios de produção e manter integralmente uma situação de poder — mas são as raízes ideológicas mesmas do poder. É isso que está colocado historicamente agora"⁵⁹.

Não somente o modo de dominação característico da burocracia stalinista havia trazido problemas teóricos para os marxistas, mas Lyotard percebe que esse talvez fosse o modo contemporâneo próprio de funcionamento do capitalismo. Frente a tais transformações, Lyotard coloca em dúvida se poderíamos compreender as novas formas de dominação tão somente a partir do modelo marxista desenvolvido há quase um século: "o fenômeno do poder se coloca a partir daí, donde a necessidade de interrogar o marxismo sobre a teoria do poder; se o poder não tem exclusivamente sua fonte nos meios de produção, então, onde está sua fonte?"⁶⁰. Era preciso realizar uma deriva do pensamento marxista.

3.1 — Retorno a Freud

No curso inédito dado em Nanterre, em 1968, Lyotard começava sua aula afirmando: "É impossível apreender as tendências ativas do capitalismo pela teoria marxista tradicional. Maio de 1968 pode ser compreendido somente após um retorno à teoria freudiana"⁶¹.

Após maio de 1968, afirma Lyotard, o poder passava por determinadas regiões às "quais o marxismo tradicional [...] não permitiria chegar verdadeiramente"⁶². Localizando

⁵⁸ LYOTARD, J-F. Paris X Nanterre, 1968, curso inédito.

⁵⁹ LYOTARD, J-F. *Investigação sobre o poder e sua inversão*, 1970, curso inédito.

⁶⁰ LYOTARD, Jean-François. Paris X Nanterre, 1968, curso inédito.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² LYOTARD, J-F. *Investigação sobre o poder e sua inversão*, 1970, curso inédito.

precisamente sua questão, Lyotard aponta que a peculiaridade das novas formas de poder estava alinhada à questão da ideologia que, em sua opinião, foi negligenciada tanto pelo marxismo tradicional quanto por seus sucessores.

[...] A urgência teórica é elaborar a questão da ideologia: não é somente um problema interessante, é um problema urgente do ponto de vista da própria luta, do ponto de vista da prática, isto é, do ponto de vista da análise de uma situação política e também, por exemplo, do ponto de vista da organização das ações⁶³.

Como se dá esse alinhamento entre poder e ideologia? Porque essa relação poderia ser compreendida com um retorno a Freud? Lyotard retoma dois exemplos que Marx expõe na "Introdução" de 1857 da *Crítica da Economia Política*: a experiência do trabalho e a experiência do suporte monetário.

As análises de Lyotard visam apontar que há uma experiência de poder nos dois exemplos de Marx. O que Lyotard compreende por experiência de poder, a partir do exemplo do suporte monetário, é uma determinada situação em que o indivíduo faz a prova de uma "não-trocabilidade [*inéchangeabilité*] no interior de uma trocabilidade [*échangeabilité*]"⁶⁴. Modo de dizer que em um sistema onde tudo pode se tornar equivalente, onde tudo pode ser colocado em circulação, há sempre a possibilidade de fazermos uma experiência de bloqueio da troca.

*Há regras de trocabilidade [*échangeabilité*] que Marx acaba por estabelecer e que é a quantidade de trabalho encarnado nos objetos trocáveis, regras de trocabilidade dos objetos na sociedade capitalista e que, se eu tenho algum desejo deste objeto, eu não posso alcançá-lo se eu não tenho a quantidade de moeda para trocar⁶⁵.*

Temos a mesma situação quando analisamos o exemplo da experiência do indivíduo com seu trabalho. Há uma experiência de um certo poder, isto é, que a relação que o

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

indivíduo mantêm com sua máquina, com o produto do seu trabalho, com o proprietário, diz Lyotard, "é justamente uma relação onde *não há* uma reversibilidade, onde não há *trocias de termos*, onde terá sempre um resto, onde alguma coisa, por definição, escapa"⁶⁶.

Essas duas experiências descritas a partir da teoria marxista são exemplos privilegiados e experiências análogas àquelas desenvolvidas por Freud em suas hipóteses sobre o inconsciente: "as zonas de alienação privilegiadas são, para Marx, pontos de partida análogos a estes que Freud toma nos traços do inconsciente"⁶⁷.

Lyotard está se referindo às experiências trazidas por Freud nos primeiros textos, fundadores da psicanálise:

Para Freud, há o sonho, a histeria, a obsessão que são pontos de partida na ordem do pré-consciente. A partir daí, há indicações de um sentido que não é o da ordem considerada; em Marx, a mesma coisa, há também traços de um sentido com que não conseguimos lidar, e esses traços de sentido é o que podemos chamar alienação [...], traços que, de fato, se especificam como experiência do vazio do trabalho; vazio, isto é, vazio de sentido, da "insignificabilidade" de um certo tipo de atividade⁶⁸.

A ponte que Lyotard estabelece entre Freud e Marx está justamente no fato de que, a partir desses tipos de experiência, "Freud construiu uma teoria do inconsciente e Marx construiu uma teoria do poder [...], os pontos de partida são os mesmos: nos dois casos, trata-se da insignificância em uma ordem de significação"⁶⁹.

Sabemos como a experiência do trabalho e a experiência do suporte monetário são exemplos fundamentais a partir dos quais Marx estabelece sua discussão sobre a alienação e como esse conceito está intrincado com o de ideologia. Seguindo as análises de Chauí, percebemos que:

O que torna possível a ideologia é o fenômeno da alienação, isto é, o fato de que, no plano da experiência vivida e imediata, as

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

condições reais de existência social dos homens não lhes aparecem como produzidas por eles, mas, ao contrário, eles se percebem produzidos por tais condições e atribuem a origem da vida social a forças ignoradas, alheias às suas, superiores e independentes [...] ⁷⁰.

A partir dessa perspectiva, Lyotard poderá lançar a hipótese de que essa experiência que é vivida enquanto experiência do poder, essa região onde experienciamos a presença de um sentido para o qual não há uma trocabilidade, é nesse vazio, nessa experiência de outra coisa, "é certamente aí e pode ser somente aí que se edifica uma ideologia destinada a justificar essa coisa — eu ponho minha mão no fogo por isto" ⁷¹.

Lyotard compreenderá por ideologia toda tentativa de transposição dessa região onde temos a experiência de uma "insignificabilidade", a experiência de um outro sentido diferente da ordem no qual ele aparece: "ideologia, isto é, um trabalho pelo qual essa diferença vai ser nivelada, suprimida, transformada em oposição, justificada, apagada e finalmente rejeitada como diferença" ⁷². Ou seja, exatamente a mesma estrutura de funcionamento que Lyotard percebe no pensamento dialético.

Esse espaço que se manifesta na ordem do discurso (como, por exemplo, no ato-falho e no chiste), ou na ordem da experiência (como, por exemplo, do trabalhador frente a seu trabalho, da experiência do suporte monetário), que revela a interferência de uma outra ordem do sentido que não pertence às ordens acima consideradas, "essa outra ordem do sentido, ordem que escapa a isso que é convenientemente chamado pela tradição ocidental consciência" ⁷³, esse espaço receberá o nome de *figural*.

A retomada expressa do termo *consciência* tem sua função precisa na crítica à teoria marxista e às práticas marxistas da época: "quando dizemos 'tomada de consciência', isso é muito grave. O que quer dizer tomada de consciência? Em relação a este Outro do sentido?" ⁷⁴.

Interessa a Lyotard retomar as análises de Freud uma vez que, segundo suas observações, a psicanálise freudiana nos possibilitou compreender que há algo que não

⁷⁰ CHAUI, M. S. O que é ideologia. Editora Brasiliense, 1997, p. 86.

⁷¹ LYOTARD, J-F. Investigação sobre o poder e sua inversão, 1970, curso inédito.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

é redutível nem à ordem da linguagem, do discurso, nem mesmo à ordem da realidade, o que Freud chamou inconsciente, o isso [id], pulsão, desejo.

É por essa via que Lyotard acredita sair do pensamento dialético, abrindo a possibilidade de pensar *um outro do discurso* e da realidade, a posição de "algo absolutamente não recuperável"⁷⁵.

Em meu espírito, o que é essencial, e esse foi um dos resultados da passagem por Freud, é justamente que essa passagem por Freud nos obriga e deve nos obrigar a acabar com a dialética como forma de religião [...], como forma de reconciliação entre o discurso, a realidade e o resíduo de sentido que geralmente o discurso e a realidade deixam fora deles mesmos, que mesmo alguém como Hegel reconhece, mas que ele pensa justamente poder recuperar no fim de seu percurso.⁷⁶

Esse resíduo de sentido, essa diferença entre ordens de sentido que se entrecruzam numa relação de poder, esse efeito na linguagem, essa experiência de alienação da experiência de trabalho são os traços que podem nos fornecer as condições necessárias de uma crítica à ideologia, pois, se a função da ideologia é o apagamento da diferença, essa operação possui um saldo, um efeito.

Lyotard pretende, com Freud, perfurar o discurso mais uma vez. Se com Marx, um discurso era perfurado pela realidade do qual ele provém, era preciso garantir que esse discurso também seja perfurado, não pela realidade, mas por uma ordem do sentido que não está nem na experiência sensível nem no discurso que pretende dizer essa experiência. Algo, portanto, "irredutível ao tipo de significação que pode trazer o discurso estritamente tomado, irredutível ao tipo de significação que pode trazer, digamos, o mundo perceptivo, a 'realidade', estritamente tomada"⁷⁷.

Há, em Lyotard, o ultrapassamento de uma perspectiva, e de um tipo de pensamento – o dialético, considerado por ele como o pensamento da totalização e unificação do sentido, do apaziguamento das diferenças, do esquecimento de que há o esquecido, da recuperação do outro no mesmo – em direção a um tipo de perspectiva e de pensamento

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

que se instaura na passagem entre campos de significação – linguagem e mundo, por exemplo – para apontar aquilo que escapa a uma apreensão dialética. Alguma coisa, assim, "dotada de sentido, mas cujo sentido não é esgotável nem em termos de análise de discurso, nem em termos de análise, digamos, fenomenológica, isto é, alguma coisa que justamente não pode ser dialetizada"⁷⁸.

Com o conceito de *figural*, Lyotard acredita criar um espaço a partir do qual é possível construir uma teoria do poder que dê conta de suas novas formas de aparecimento. O que Lyotard está chamando de poder? Ele diz:

*Há poder na medida em que uma instância qualquer produza na ordem da experiência de uma região qualquer da sociedade (região da experiência das pessoas na sociedade) efeitos, traços não trocáveis [inéchangéables] contra os signos que estão em curso nessa*⁷⁹.

Nomeando *figural* essa região perturbada pela presença de uma outra ordem do sentido, Lyotard acredita fornecer as condições necessárias para uma construção teórica sobre o poder. O *figural* seria, assim, o campo próprio a partir do qual poderia surgir uma teoria do poder capaz de dar conta de seus novos modos de manifestação: "podemos dizer que há um lugar teorizável da experiência do poder, que é a *fronteira* que faz com que nós tenhamos a experiência de signos que não são trocáveis [*échangéables*] com os outros signos da ordem considerada"⁸⁰.

As novas formas de manifestação do poder não passariam mais por uma localização na figura do chefe de Estado, do dirigente da empresa, do diretor da universidade, dos banqueiros. Ou seja, ele não se mostra tão somente por sua encarnação na figura de algum indivíduo ou instituição. Ele se dá em camadas mais finas, invisíveis, na ordem do discurso, mas também na ordem da realidade. A caracterização dessa nova forma de poder deve ser acompanhada por uma abordagem, por um olhar, uma escuta, uma atenção diferentes. Por sua despersonalização, a teorização do poder passaria pela compreensão de seus efeitos, seus traços. São esses elementos que Lyotard acredita apreender com os conceitos de *não-trocabilidade*, *outro do sentido*, *figural*.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

4 – O outro do discurso e da realidade

A partir dessas análises, podemos dizer que o discurso se caracteriza, como salienta Mikel Dufrenne, do seguinte modo: "É o que produz a fala, que pode furta ou se fixar na escritura, se tornar texto, mas que, diferentemente do grito, pressupõe a língua como sistema"⁸¹. Mas, o que é esse outro do discurso do qual Lyotard lança a hipótese na fundamentação do figural? O que é isso capaz de transgredir tanto a linguagem quanto a percepção? Talvez nenhuma referência à obra de Freud seja mais importante para Lyotard quanto o ensaio sobre *A Interpretação dos Sonhos*. Sua importância se dá, ao menos, por quatro motivos: 1) permite pensar a noção de *figura* como aquilo que se contrapõe ao discurso e à percepção, levando-o a se distanciar de três tradições de pensamento dominantes no cenário francês entre os anos 1940-1970: a fenomenologia, o estruturalismo e a semiologia; 2) ao repensar o estatuto da figura, repensa-o estabelecendo uma contraposição, a partir do texto freudiano, entre imagem (um dos modos da figura), discurso e percepção; 3) permite repensar o estatuto da figura a partir de sua relação intrínseca com a noção de desejo em Freud; 4) permite repensar o estatuto da figura e suas relações com a obra de arte na crítica às produções ideológicas.

Em um seminário de fevereiro de 1970, proferido no Instituto de Arte de Paris, Lyotard abria a discussão com uma questão aparentemente nada óbvia. Tratava-se de investigar a relação que poderia haver entre "imagens plásticas, visuais (mais propriamente picturais), que apresentam a propriedade de estar sobre um suporte, uma superfície plana, e o desejo"⁸².

A relação entre imagem e desejo viria de uma hipótese, segundo Lyotard, aberta pelo texto de Freud sobre *A Interpretação dos Sonhos* que, segundo ele, colocava o acento sobre uma certa "função da imagem". Essa função estaria associada a uma possibilidade de apresentar algum conteúdo – os pensamentos do sonho, por exemplo – por meio de imagens e não por meio de um discurso.

Lyotard reconhece ainda que a indicação dessa função da imagem está por todo o texto freudiano: ele refere-se, sobretudo, ao modo como a hipótese do inconsciente foi determinada como "uma série de operações [...] que são operações que surgem de um espaço que, justamente, não é de modo algum o espaço linguístico, e que não é nem mesmo o espaço da percepção"⁸³.

⁸¹ DUFRENNE, Mikel. "Doutes sur la libidine". In *L'arc* n. 64, Jean-François Lyotard. Editora: não indicada. 1976, p. 15.

⁸² LYOTARD, J-F. Institut d'art, 1970, curso inédito.

⁸³ *Ibidem*.

A hipótese do figural surge nesse seminário a partir da constatação de que a função de figurabilidade n' *A Interpretação dos Sonhos* está relacionada ao movimento de realização de um desejo inconsciente e, portanto, às transgressões que o trabalho do sonho (*Traumarbeit*) é suposto realizar:

Somos induzidos a dar uma extensão particular à noção de figura. Com o termo figura – com o adjetivo figural, e não figurativo (que tem certa função na estética figurativo/abstrato) isso que me interessa é antes o espaço figural (postura – postural, figura – figural) por oposição a um espaço bem regido cujo modelo é evidentemente escriturário, de escritura, um espaço linguístico e também, de resto, um espaço perceptivo, na medida em que esse espaço perceptivo permite o reconhecimento dos objetos aí localizáveis (alto, baixo, esquerda, direita), o que, bem entendido, está em oposição com o que se passa na escritura, mas que, entretanto, permite o reconhecimento⁸⁴.

Donde a definição do espaço figural como um "espaço selvagem onde as categorias de constituição, por exemplo, de um discurso-significação ou ainda de uma representação significativa, são transgredidas"⁸⁵. Ora, sabemos que as análises de Lyotard sobre o texto d' *A Interpretação dos Sonhos* é uma crítica direta à leitura canônica feita por Jacques Lacan da mesma obra. Podemos compreender os argumentos de Lyotard ao contrapormos sua posição àquelas elaboradas por Lacan. De modo breve, retomaremos o ponto central de suas análises.

5 – A figura como traço de um trabalho

Em sua tese de doutorado *Discurso, Figura*, Lyotard é enfático: "há uma convivência radical da figura e do desejo. Ela é a hipótese que guia Freud na inteligência das operações do sonho"⁸⁶. Por trás dessa afirmação estava a recusa em aceitar a leitura que Jacques

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Klincksieck, 2002, p. 271.

Lacan realizou do texto sobre *A Interpretação dos Sonhos*. Recusa, portanto, da compreensão do trabalho do sonho enquanto processo de linguagem, e recusa, portanto, da submissão da noção de desejo à lógica do significante, a uma cadeia metonímica, como pensava Lacan. É a partir da noção de *transgressão* que essa contraposição se manifesta, marcando o alinhamento entre o trabalho do sonho e o desejo⁸⁷. É a partir da caracterização dos três modos da figura que Lyotard poderá estabelecer uma relação entre a figura e desejo: *figura-imagem, figura-forma, figura-matriz*.

Brevemente, a figura-imagem, seria "o que eu vejo na alucinação do sonho [...], ela pertence à ordem do visível"⁸⁸; a figura-forma pertence do mesmo modo ao visível, mas em geral não é vista, ela é "a Gestalt de uma configuração, a arquitetura de um quadro, a cenografia de uma representação [...], em suma, o esquema"⁸⁹. Por fim, a figura-matriz, invisível por princípio, "objeto do recalque originário, imediatamente *misto* de discurso, *fantasma 'originário'*"⁹⁰. É o terceiro modo de caracterização da figura que nos chama mais atenção. Alinhamento entre figura-matriz e fantasma "originário". Porque esses conceitos se alinham? É preciso observar a peculiaridade dessa relação: o fantasma é matriz e mais, ele é uma *figura-matriz*: "é figura, entretanto, *não estrutura*, porque ela é imediatamente violação da ordem discursiva, violência feita às transformações que esta ordem autoriza"⁹¹.

Lyotard distingue, assim, matriz e estrutura. Essa distinção é importante, pois busca se distanciar de uma concepção estruturalista do inconsciente. É essa distinção que permitirá pensar o campo figural como aquilo que transgride as regras dos espaçamentos regidos que supõe o sistema da língua.

Matriz e estrutura tem por propriedades comuns serem invisíveis e sincrônicas. Mas esses dois traços procedem, a seu modo, de qualidades absolutamente contrárias: a invisibilidade da estrutura é a de um sistema, que é um ser virtual, mas

⁸⁷ Não por menos, em uma nota de rodapé em *Dérive* a partir de Marx e Freud, Lyotard afirmava que o conceito de transgressão "é o anti-conceito do estruturalismo da mesma forma que a expressão é anti-literatura; e que se coloca direto na 'lógica' do desejo, ela mesma anti-lógica" (LYOTARD, 1973, p. 69).

⁸⁸ LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Klincksieck, 2002, p. 271.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

inteligível; sua inteligibilidade se marca precisamente na observação das regras formais, regras lógicas que definem as propriedades de um sistema em geral, regras internas de transformação. Poderíamos dizer que essas regras consistem sempre em definir uma operatividade, quer dizer, fixar de uma vez por todas convencionalmente os produtos das distâncias e as distâncias de produção. A negação [négatité] tem aí uma função essencial. O inconsciente, ao contrário, não conhece negação [négation], ele ignora a contradição⁹².

Se levarmos em consideração as características fundamentais do inconsciente, tal como Freud as postulou, não é possível compreender em que medida ele poderia se estruturar *como* uma linguagem, uma vez que seu modo de aparecimento, seus efeitos, suas características mais importantes estão, segundo Lyotard, em contraposição a essas que podem ser encontradas no sistema da língua. Lyotard pensará o fantasma originário, portanto, como matriz, cujas características são diferentes dessas da estrutura:

A matriz não é feita de oposições mantidas de modo regido [...]. Se a matriz é invisível não é porque ela surge do inteligível, é porque ela reside em um espaço que está além do inteligível, em ruptura radical com a regra de oposição, inteiramente sob o modo da diferença. [...] Mas podemos compreender que a propriedade do espaço inconsciente [...] é o segredo do figural: transgressão dos intervalos constitutivos do discurso, transgressão das distâncias constitutivas da representação [...]⁹³.

Figura e desejo: figura enquanto traço de um trabalho, desejo enquanto trabalho: esta parece ser a álgebra lyotardiana. A figura, assim, "é o traço de um *trabalho*, e não de um saber por significação. Por esse trabalho, o que se realiza é o desejo"⁹⁴.

⁹² LYOTARD, J-F. Discours, Figure. Klincksieck, 2002, p. 338.

⁹³ Ibidem, pp. 338-339.

⁹⁴ Ibidem, p. 146.

6 – A figurabilidade do sonho

Das operações do sonho, será em relação à *Rücksicht auf Darstellbarkeit* que Lyotard se deterá mais longamente: "tome cuidado com a figura, porque ela é a coisa que vem no lugar da palavra, porque ela é o desejo realizado"⁹⁵. Por que a figura vem no lugar da palavra? Lyotard parece se apoiar em uma teoria da designação da linguagem, que afirma que todo discurso visa a um objeto exterior tomado como sua referência. Dessa maneira, Lyotard poderá estabelecer uma conexão entre texto e figura, discurso e imagem, relação da linguagem com seu outro. É porque aqui Lyotard se apoia nas considerações de Freud sobre as funções da *Rücksicht auf Darstellbarkeit*: "ilustrar esse texto, mas também de *substituir* algumas de suas porções por figuras"⁹⁶. Freud nos diz claramente: não é uma substituição de letras por letras, palavras por palavras, mas por figuras. E é justamente por essa forma imagética que o sonho pode se apresentar. Entretanto, o que legitimaria essa passagem?

Lyotard parece nos indicar um caminho:

Vemos que com a noção de figura, abrimos sobre a imagem, sobre a configuração, sobre a forma. Então, proximidade lexical, e/ou sintática, mas também estilística; porque há figuras respondendo às palavras, figuras de estilo, de discurso, em todo caso, figuras em torno da substância da linguagem e nela. Avançando nessa direção, cairemos novamente sobre a questão do fantasma [...]. Essas figuras, assim, figuram uma figura primeira. É por elas que um discurso poderá entrar em comunicação com as imagens que são reputadas lhe serem exteriores, mas que justamente surgem por sua organização da mesma matriz significante que ele⁹⁷.

Ao afirmar certa relação entre discurso e figura, Lyotard nos fornecerá aquilo que será sua crítica mais contundente à leitura de Lacan sobre *A Interpretação dos Sonhos*: "é vão querer tudo levar à *linguagem articulada* tomada como modelo de toda semiologia,

⁹⁵ Ibidem, p. 249.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem, p. 250.

quando é patente que ela é em si mesma – ao menos em seu uso poético – habitada, perseguida pela figura⁹⁸. Habitação da figura pelo texto, do texto pela figura, Lyotard não poderia ser mais claro: "o sonho não é um discurso porque o *Traumarbeit* é inteiramente diferente das operações da fala"⁹⁹.

A questão que norteará a crítica de Lyotard deve ser pensada a partir dessa "vontade", da qual fala o filósofo, de "encontrar no trabalho do sonho as operações da fala"¹⁰⁰, proposta sustentada por Jakobson, cujas análises sobre as afasias influenciaram as observações feitas por Lacan. A posição de Lyotard pode ser expressa nessa passagem:

Não podemos fazer falar o sonho? Vamos experimentar fazer sonhar o discurso. É mais justo, mais perto do que se passa, e é minha convicção que há justamente figura no discurso, e que ela aí é como fantasma, enquanto que o discurso está na figura como sonho. É preciso convir que a "linguagem" do inconsciente não tem seu modelo no discurso articulado [...] mas antes, que o sonho é o cúmulo [comble] do discurso desarticulado, desconstruído, do qual também nenhuma linguagem, mesmo normal, é verdadeiramente isenta¹⁰¹.

Nessa passagem podemos ver esboçadas as principais teses de Lyotard. A primeira e a mais importante é que a figura está presente no discurso e no inconsciente enquanto fantasma, ou seja, enquanto matriz que imprime seus traços em todo texto, mas também em toda imagem.

Lyotard parece, assim, dar um novo estatuto à figurabilidade presente no sonho, não mais considerá-la como um jogo pantomímico¹⁰² cujo objetivo é desvelar um enunciado

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, p. 251.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 253.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Expressão utilizada por Jacques Lacan na descrição dos processos oníricos: "Digamos que o sonho se parece com o jogo de salão em que se deve, estando na berlinda, levar os espectadores a adivinharem um enunciado conhecido, ou uma variação dele, unicamente por meio de uma encenação muda (...). É justamente quando o jogo e também o sonho esbarram na falta de material taxêmico para representar as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese, etc., que eles darão prova de ser, um e outro, uma questão de escrita, e não de pantomima" (LACAN, 1998, p. 515).

conhecido. É a recuperação das duas funções atribuídas por Freud à figurabilidade que Lyotard acusará Lacan de ignorar:

Quanto às considerações que tem o trabalho do sonho a respeito da figurabilidade, não é possível mais seguir J. Lacan em sua observação. Não somente ele relega essas considerações ao segundo plano, o que jamais autoriza o texto de Freud, mas, sobretudo ele se recusa creditar a essa figurabilidade suas duas funções: uma se exercendo, com efeito, no interior do sistema da escritura, fazendo as figuras com as letras (hieróglifo e rébus); mas a outra, da qual Lacan não diz uma palavra, usando da força de designação da linguagem e substituindo inteiramente [...] o significado por um dos designados, o conceito por um dos objetos. É a prevenção da clausura do sistema que impede fazer justiça ao texto de Freud¹⁰³.

Qual clausura? Qual sistema? Clausura dos espaçamentos rígidos que possibilitam a construção de um texto; sistema da língua, mantido por um jogo incessante de oposições internas entre os termos. É preciso pensar uma linguagem que seja "'pesada', uma linguagem que trabalha, esconde, mostra, metaforicamente sem dúvida, mas de uma metáfora desta vez compreendida à maneira da obra"¹⁰⁴. Uma linguagem que trabalha e que esconde – não mais uma linguagem transparente, sem profundidade, que se coloca enquanto sistema de oposições dadas.

Será em relação à elaboração secundária, a quarta operação, que Lyotard encontrará mais dificuldade em desvencilhar-se de uma consideração discursiva e resgatar seu caráter de trabalho e desconstrução das regras de linguagem. Ora, acompanhando a afirmação freudiana de que "o trabalho do sonho não pensa", como é possível compreender a elaboração secundária como uma operação que dota o sonho de um "ordenamento conforme as leis de inteligibilidade?"¹⁰⁵. Todo o esforço de Lyotard era mostrar que o trabalho do sonho não pensa, não recorre a uma inteligibilidade, e que, portanto, se mantém enquanto trabalho:

¹⁰³ LYOTARD, J-F. Discours, Figure. Klincksieck, 2002, pp. 259-260.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 260.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 261.

Essa elaboração parece um efeito secundário, segundo ao processo primário, impondo a linguagem articulada a um material do qual Freud se esforçou, na seção sobre a figurabilidade, em mostrar que ele ignorava quase todas as categorias do pensamento racional. Em suma, "esse trabalho que não pensa", de repente recorre ao discurso do pensamento consciente ou pré-consciente¹⁰⁶.

Entretanto, diz Lyotard, Freud se recusa a fazer dessa operação algo posterior às outras três que apresentamos. Mesmo essa configuração que a elaboração secundária produz, parece já estar presente no pensamento do sonho, desde o início; Lyotard se vale de uma passagem de Freud que diz: "ela encontra já aí, preparada, no material do pensamento do sonho, *uma tal configuração* que espera ser utilizada"¹⁰⁷. Ora, o que Lyotard parece apontar nessa passagem é que a elaboração secundária recorre a uma configuração já estabelecida no pensamento do sonho: "a pele do sonho pode ser o que ela tem de mais profundo"¹⁰⁸. Que configuração é essa que parece interferir no processo de inteligibilidade do sonho?

Lyotard recuperará uma passagem de Freud que diz: "o elemento das *Traumgedanke* (leia-se *pensamentos* do sonho), com o qual eu sonho, tenho o costume de designá-lo como *Phantasia*"¹⁰⁹. Por isso Lyotard poderá dizer:

[...] Era preciso classificar no plano dos pensamentos do sonho, não um discurso, mas fantasmas [...]. O que há de cobertura do sonho é também o que há de centro. O "romance", não é jamais um arranjo ulterior, é um arranjo arcaico [...], o fantasma não é somente do dia e da noite, ele é da fachada e da fundação¹¹⁰.

Substituição do discurso pelo fantasma? Fantasma como fachada e como fundação, romance arcaico que revela seus traços no trabalho do sonho. Ora, o trabalho do

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ FREUD, Sigmund. GW., II / III S. 495; p. 425 apud LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Klincksieck, 1971 (ed. 2002), p. 261-262.

¹⁰⁸ LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Klincksieck, 1971 (ed. 2002), p. 262.

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. GW., II / III S. 495 ; p. 425 apud LYOTARD, Jean-François. Discours, Figure. Klincksieck, 1971 (ed. 2002) bidem, p. 262.

¹¹⁰ Ibidem.

sonho, que não pensa e que é trabalho, apenas trabalho, teria uma fundação? Será que Lyotard realmente levou à sério que o *trabalho do sonho não pensa*? Porque imprimir uma matriz fantasmática no trabalho do sonho?

Lyotard ressaltará que o resultado da elaboração secundária só pode ser entendido como enganoso quando aceitamos que ele aparece, em sua configuração pictórica, como um texto. Enquanto texto, ele nos engana, pois não o entendemos:

Ora, o texto manifesto não engana, ele somente se faz tomar por um outro texto, na exata medida onde o observamos sem entender. O inscrito é um tipo de não-escrito: seu espaço ambiente é o de um objeto, não de um texto. O espaço de um objeto está a ver, não a ler. E esse ver é um desejar¹¹.

O desejar é da ordem do ver, não do ler. Por isso poderíamos dizer que entre desejo e figura há uma convivência, a figura realiza o desejo, e o olho vê a figura. Essa observação segue exatamente aquilo que Lyotard lembrará da álgebra freudiana: "ver contraria entender e falar, como desejar contraria compreender. Tal é ao menos a álgebra freudiana"¹¹².

Retornando à elaboração secundária, Lyotard lembrará que, em Freud, ela tem por função "apagar do sonho o estilo absurdo, incoerente no qual as três primeiras operações, deixadas a si mesmas, o produzem"¹¹³. A relação da elaboração secundária com os processos racionais é enganosa se pensarmos que, como Freud nos diz, "a significação legível do sonho, seu conteúdo imediato, não pode ser lido; e mesmo quando o é, ele não o *deve* ser: Freud repete que nós não devemos tratar o conteúdo como texto, mas como objeto"¹¹⁴. Mesmo que haja coerência no produto da elaboração secundária "é preciso reconstruir um texto primitivo desconstruído pelo trabalho, ou se preferimos, desconstruir o edifício, a figura, construída pelas operações [...]"¹¹⁵. A suposta inteligibilidade da elaboração secundária, portanto, é falsa. Por isso Lyotard reconhecerá duas funções contrariadas na elaboração secundária: "ela introduz o texto no plano da figura; ela salvaguarda a figura ancorada no texto"¹¹⁶.

¹¹¹ Ibidem, p. 267.

¹¹² Ibidem, p. 268.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 269.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, p. 270.

Essa dualidade observada por Lyotard é própria do fundo do sonho. Se há no fundo do sonho *Gedanke*, e se há um texto no início, Lyotard ressalta que "esse texto, ninguém jamais o leu nem o entendeu. A *Gedanke* não é jamais dada de forma diferente do que a *figurada* [...]. A figura habita o texto reputado inicial"¹¹⁷. Discurso e figura estão presentes um ao outro desde o início, por isso suprime-se a partícula 'e', evitando sua separação; é preciso pensar *Discurso, Figura* ou *Fiscurso, Digura* [Fiscours, Digure], como Lyotard irá sugerir. A elaboração, longe de ser inteligibilidade, é *trabalho*, ela também não pensa: "a elaboração *repete* uma constituição profunda, é porque ela é ao mesmo tempo superfície e coração do sonho"¹¹⁸, pois "no texto do fundo há imediatamente figura; sempre já a figura. Na figura do fundo, já o texto"¹¹⁹. Afirmar um texto inicial seria dizer que entendemos primeiramente para depois afastarmos aquilo que nos aparece como enunciado pavoroso. Por isso Lyotard dirá que:

O desejo não trabalha um texto dado claramente, para travesti-lo; ele não deixa entrar o texto, ele o precede, aí se aloja, e nós não temos nunca senão texto trabalhado, misto de legível e visível [...]. É preciso supor uma situação primeira onde o recalçamento e o retorno do recalçado se constitui juntamente, [...] o fantasma¹²⁰.

Eis que esse trabalho não pensa, escapa à linguagem, impede o entendimento, transgride com suas oposições. Eis que a linguagem é habitada por figuras, se torna profunda, visível e não somente legível. Por isso uma passagem como essa é central:

Devaneio (rêverie), sonho, fantasma são mistos onde há a ler e a ver. O trabalho do sonho não é linguagem; ele é o efeito sobre a linguagem da força que exerce o figural (como imagem ou como forma). Essa força transgride a lei; ela impede de entender, ela faz ver: tal é a ambivalência da censura. Mas esse misto é primeiro, não o encontramos somente na ordem do sonho, mas na do fantasma "originário" em si mesmo: discurso e figura ao

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

*mesmo tempo, falta perdida na cenografia alucinatória,
violência inicial*¹²¹.

A grande importância dada ao conceito de fantasma, por Lyotard, não coloca em xeque sua crítica à lógica do significante? Postular uma "violência inicial", que subjaz todo trabalho do sonho, que deixa suas marcas nos diversos modos da figura, que instala figura no discurso, não é cair nas armadilhas da estrutura? Parece que temos que levar a sério a crítica de Deleuze a Lyotard, apesar de aquele reconhecer no *Discurso, Figura* uma grande obra:

*Apesar de sua tentativa de ligar o desejo a um sim
fundamental, Lyotard reintroduz a falta e a ausência no desejo,
o mantém sob a lei da castração, sob o risco de trazer de volta
com ele todo o significante, e descobre a matriz da figura no
fantasma, o simples fantasma que vem ocultar a produção
desejante, todo o desejo como produção efetiva*¹²².

Contudo, Lyotard parece nos indicar que mesmo essa forma, essa matriz e esse originário não são discurso, muito menos um texto. Parece-nos que a posição de Lyotard não é de excluir a noção de significante e estabelecer uma primazia da figura, de submeter a lógica do significante à da imagem, mas de mostrar, como nos indica no início de seu livro, "que há, em todo discurso, habitando seu subsolo, uma forma na qual uma energia é tomada e segundo a qual ela age sobre sua superfície [...], o discurso não é somente significação e racionalidade, mas expressão e afeto"¹²³. Figura no discurso, discurso na figura; há algo que trabalha por trás de todo discurso, uma figura, de certo, mas há algo também do discurso na figura. O alcance desse tipo de afirmação pode ser sentido na afirmação de Lyotard ao dizer que seu livro tem uma grande importância prática, qual seja: "para a crítica prática da ideologia"¹²⁴. É a consideração de que há no subsolo de cada discurso uma figura, que há expressão na significação, e o sentido por ela indicado não pertence à linguagem, nem ao discurso. Ela não pode ser recuperada.

¹²¹ Ibidem.

¹²² DELEUZE, G. *L'Anti-Œdipe*. Les Éditions de Minuit, 1975, p. 290.

¹²³ LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Klincksieck, 2002, p. 15.

¹²⁴ Ibidem, p. 19.

A verdade não passa nunca por um discurso de significação, seu topos impossível não é desvelado por coordenadas da geografia do saber, mas ele se faz sentir na superfície do discurso por efeitos, e essa presença do sentido se nomeia expressão¹²⁵.

Em um ensaio publicado em 1969, intitulado *Principais tendências atuais do estudo psicanalítico das expressões artísticas e literárias*, Lyotard já buscava a distinção entre expressão e significação afirmando que a característica elementar que distingue um do outro é a presença de *figuras* na expressão.

A expressão é a presença no processo secundário, no discurso e na representação realista de operações próprias ao sistema inconsciente. Essa introdução consiste sempre na formação de uma figura (segundo um ou vários sentidos admitidos acima); essa figura vem de uma "outra cena" que não a do lugar linguageiro, pictural, escultural onde ele se produz, ela é expressão de um sentido outro, o sentido que ela exprime não está presente na obra como aí está presente sua significação imediata¹²⁶.

Por isso, em termos políticos, o que interessa a Lyotard não é a produção incessante de discursos, "mas antes, a produção de 'figuras' na realidade" (LYOTARD, 1973, p. 242), e isso significa produção de objetos que pertencem a outra ordem de sentido, não mais objetos transformáveis ou comunicáveis linguisticamente, como Freud propunha sobre os critérios do princípio de realidade, mas traços de um trabalho de desestabilização e transgressão próprios ao desejo. É nesse espaço que a arte pode aparecer: "o que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura que não é significada, e essa função entorno e no discurso" (LYOTARD, 2002, p. 13).

¹²⁵ Ibidem, p. 17.

¹²⁶ LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973, p. 55.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

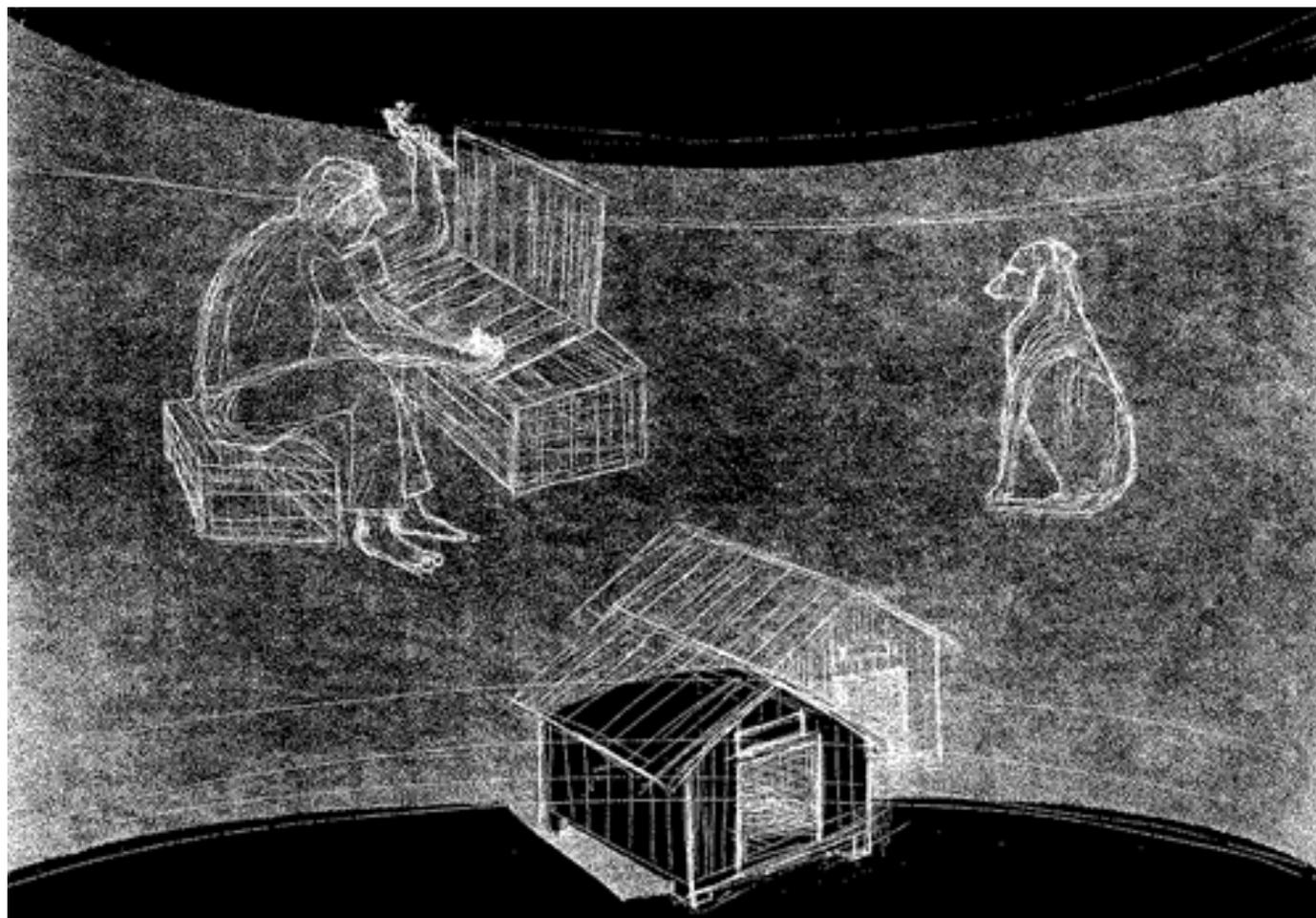
- CHAUÍ, M. de S. *O que é ideologia*. Editora Brasiliense, 1997.
- DUFRENNE, M. *Doutes sur la "libidiné"* in *L'arc* n. 64, Jean-François Lyotard. Editora: não indicada. 1976.
- DELEUZE, G. *L'Anti-Œdipe*. Les Éditions de Minuit, 1975.
- LACAN, J. *Escritos*. Zahar, 1998.
- LYOTARD, J-F. *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973.
- _____. *Discours, Figure*. Klincksieck, 2002.
- _____. *Institut d'art*, 1970, curso inédito.
- _____. *Investigação sobre o poder e sua inversão*, 1970, curso inédito.
- _____. *Le point de vue d'un non-marxiste* in WEBER, Alfred; HUISMAN, D. *Tableau de la philosophie contemporaine*. Éditions Fischbacher, 1957.
- _____. *Le seuil de l'histoire* in *Revue Digraphe*, n. 33, 1984.
- _____. *Mémorial pour un marxisme: à Pierre Souyri*. In: *Pérégrinations – Loi, forme, événement*. Galilée, 1988.
- _____. *Paris X Nanterre*, 1968, curso inédito.
- MARX, K. *A ideologia Alemã*. Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *O Capital*. Editora Nova Cultural, coleção Os economistas, 1996.
- PAGÈS, C. *Lyotard à Nanterre*. Klincksieck. 2010.

marginal, homem e cachorro

1995-2005

água-forte e água-tinta

30cm x 32,5cm



Arte contemporânea: o domínio dos simulacros e do descentramento

Bernardete Oliveira Marantes¹

Deleuze foi um dos grandes críticos da filosofia, tanto que acordada à sua crítica está seu esforço em apartar-se de noções como representação, subjetividade, identidade, sujeito. Tais termos não participam do léxico conceitual deleuziano, que numa contrapartida, oferece-nos outros termos, como repetição e diferença, rizoma, multiplicidade, simulacro. O simulacro deleuziano traz à luz a questão do significado da imagem no sistema filosófico platônico, e segundo Deleuze em "Platão e o simulacro", o platonismo inaugura a tradição filosófica regulada pela representação e pela identidade. Desse modo, o simulacro tratado por Deleuze quase que exclusivamente apenas na década de 1960 em seus dois principais ensaios sobre o tema: "Platão e o simulacro" e "Lucrecio e o simulacro" – ambos publicados como apêndice (O simulacro e a filosofia antiga) na *Lógica do sentido* – não limitou o termo ao artificialismo ou ao falso, no entanto estas foram algumas das interpretações dadas a essa noção no âmbito da teoria da arte. Essas interpretações nos levam a questionar qual seria a ideia de simulacro cunhada por Deleuze, e ainda qual sua pregnância no domínio da estética e da crítica de arte, e, para tanto, tomaremos principalmente "Platão e o simulacro" como apoio.

¹ Doutora em filosofia pela USP.

I.

O ponto de partida de Deleuze no ensaio "Platão e o simulacro" tem como norte a reversão do platonismo nietzschiana, entretanto a reversão deleuziana busca um objetivo preciso, o restabelecimento dos simulacros como potências positivas no mundo das cópias.

Deleuze inicia esse ensaio mostrando-nos que Platão opera pelo método sintético de divisão², ou seja, ele não busca a identificação ou a especificação do conceito, mas a divisão, a autenticação da ideia, a seleção da linhagem para eleger uma estirpe pura a fim de excluir o indefinido, o impuro e assim poder afirmar: só a justiça é justa, só a coragem é corajosa, só a virtude é virtuosa. Este procedimento, ou método, que sustenta em seu fundamento o idêntico e o imparticipável, sintetiza-se no conceito de Ideia. A partir dessa perspectiva, Deleuze dirá que a dialética de Platão "não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes"³, e Deleuze justifica essa concepção distinguindo não uma, mas duas dualidades que marcam a filosofia platônica; uma manifesta e outra latente.

A "dualidade manifesta" é a que conhecemos, ou seja, aquela que remete a doutrina dos dois lugares: o lugar do sensível e do mutante, que é o das cópias e aparências, e o lugar do suprassensível e imutável que é o da essência, do modelo. Essa dualidade manifesta marcou toda a história da filosofia ocidental.

Além dessa dualidade sempre esquadrinhada e aludida, Deleuze assinala a outra, a "dualidade latente", considerada por ele a mais determinante.

A dualidade latente é aquela que denuncia a moral que permeia a filosofia platônica, pois esta dualidade se instaura no campo das imagens, no contingente. Ela se realiza a partir da distinção de duas espécies de imagens, a cópia e o simulacro, ou as boas cópias e os *simulacros-fantasmas*. Recorrendo a estrutura mítica, Deleuze mostra que a tríade neoplatônica é composta pelo imparticipável (o fundamento, o pai), o participado (o objeto da pretensão, a filha) e o participante (o pretendente, o noivo), e de acordo com essa hierarquia, que contempla todo um conjunto de graus, é possível que haja um terceiro, um quarto pretendente, e assim indo ao infinito de uma degradação até atingir aquele que não possui nenhuma semelhança com o modelo, permitindo, deste modo, a constituição do simulacro, "de uma miragem".

² DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 259.

³ Op. cit., p. 260.

Destarte, alheios ao mecanismo de representação os simulacros implicam uma perversão; eles subvertem no sentido de que são "contra o pai", não passam pela Ideia, não são justificados pelo Mesmo, pelo Semelhante, ao contrário, eles constroem-se sobre uma disparidade, sobre uma diferença, interiorizando desse modo o dessemelhante, o Outro. Tal noção – lembra Deleuze – inspirou o catecismo: Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, mas pelo pecado o homem perdeu a semelhança conservando apenas a imagem, "tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética"⁴. Os simulacros atuam, portanto, como rivais, cópias fantasmas, *simulacros-fantasmas*, que distorcendo o modelo puro e original, carregam em si um devir-louco, ilimitado, subversivo, "hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo, ou o Semelhante"⁵, e aplicar um limite a este devir, ordená-lo e torná-lo semelhante é o objetivo do platonismo em benefício do triunfo das boas cópias sobre os simulacros.

Diante disso, para Deleuze, dizer que a filosofia platônica busca distinguir a essência e a aparência (ou a Ideia e a imagem, o original e a cópia) seria equivocada, pois a distinção primordial que se encontra no âmago do platonismo é entre duas espécies de imagens, as cópias – pretendentes bem fundadas garantidas por semelhança –, e os simulacros – falsos pretendentes estabelecidos a partir da dissimilitude. Eis aí, conforme Deleuze, o cerne do platonismo que nos conduz ao domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento.

A partir dessa dualidade latente Deleuze dimensiona Platão como o grande artifice da metafísica tradicional e da imagem dogmática do pensamento, pois advém da tradição platônica as noções de representação e identidade, e consequentemente toda a concepção da filosofia ocidental: "o platonismo funda [...] todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação"⁶. É no domínio da representação, dessa operação mental orientadora e mediadora, que a alteração filosófica se instala, afinal, para Deleuze "a noção de representação envenena a filosofia"⁷, e apenas superando tal noção se poderá divisar a possibilidade de uma nova imagem para a filosofia⁸.

⁴ Op. cit., p. 263.

⁵ Op. cit., p. 264.

⁶ Op. cit., p. 264.

⁷ DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. R. Joffily; E. F. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976, p. 66.

⁸ Cf.: DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, cap. I "A diferença em si mesma", o qual investiga o simulacro como um elemento diretamente vinculado ao estabelecimento da filosofia da diferença.

No entanto, no tocante a representação, Deleuze ressalva que Platão não é aquele que investigará cabalmente a potência da representação, pois ele se contenta apenas "em balizar o seu domínio", em fundá-lo e selecioná-lo. Tal tarefa será tentada somente a partir da modernidade com Leibniz e Hegel, e reconhecendo que, embora tenham decorridos séculos de investigação, a mesma reivindicação se manterá desde a tradição platônica como uma "dupla exigência do Mesmo e do Semelhante"⁹.

Portanto, parece não haver saída para a imagem, pois conforme as premissas dos dualismos filosóficos tradicionais a imagem sempre estará vinculada ao seu referencial, e esse vínculo determinante – do original e sua cópia –, segue a normativa imposta pelo sistema dualista, logo, condenada à representação, à pretensão de reproduzir o real através da semelhança ao modelo; a imagem, ou esse ser menor que é a parte desacreditada do arcabouço doutrinário que salvaguarda os dualismos filosóficos, afigura-se como um ente submisso, que dificilmente conseguirá autonomia frente à representação. Para Deleuze, porém, é concebível admitir a imagem desvinculada de modelo, e a alternativa que ele nos aponta está justamente na obra de arte moderna.

II.

Conforme Deleuze, "a estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro a teoria da arte como reflexão sobre a experiência real"¹⁰, e foi justamente o movimento promovido pela arte moderna em direção à conciliação desses dois sentidos que envolvem a estética, que alterou o caráter da imagem na contemporaneidade.

O deslocamento provocado no seio do dualismo da estética provocou uma forçosa emulação que trouxe à superfície o feitiço moderno da obra de arte, o feitiço da arte própria a um tempo, que doravante é fusionado na junção dos dois sentidos: como forma de expressão possível e como reflexão da experiência real, e é de tal convergência que acontece a obra de arte moderna, que se mostra como pura experimentação, ou como puro simulacro.

Podemos afirmar num breve cotejamento, que se conservam na obra de arte (na Grande Obra) as experiências singulares que geram a matéria de expressão do artista –

⁹ Op. cit., p. 265.

¹⁰ Op. cit., p. 265.

na música, na literatura, nas artes plásticas, a expressão artística traz à superfície a pura sensação, o puro devir. Entretanto, Deleuze observa que no processo, na laboração da obra de arte moderna, dá-se uma complicação, pois ela se forma a partir de uma operacionalização que abdica da representação, que rejeita o processo de remissão ao modelo, contrariando assim o regime pautado em uma "regra de convergência"; se autogerindo por meio da coexistência, a arte moderna instaura-se a partir de "unidade das séries divergentes enquanto divergentes"¹¹. Nesse feitiço envolve-se a ideia de certo caos informal, excentrado, aberto, fragmentado, mas afirmativo na potência das séries heterogêneas; o movimento desuniforme das séries gera uma ressonância interna que transborda e sobe à superfície revelando seu caráter original, simulacral, sua potencialidade fantasma, ou sua "potência recalcada", como diz Deleuze. Desopressão e ruptura conjugam-se nesse movimento impregnado de afetividades, e aí "reúnem-se [...] as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros"¹².

Através da conciliação promovida pela arte moderna o simulacro reivindica seu direito entre os ícones ou as cópias como uma "potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo e como a reprodução* [...] nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro"¹³. O movente, o oscilante, o descentrado tomou conta de tudo, não há mais ponto fixo nem hierarquia, não há mais identidade ou essência; não há mais modelo ideal a seguir ou uma lógica da identidade, há apenas simulados que exprimem o funcionamento do simulacro. Eis o fenecimento da representação e o triunfo do falso, mas do falso como potência, como *Pseudos*, diz Deleuze lembrando Nietzsche. Naturalmente, o simulacro ameaça, porém, não por ser fundador, ou por estabelecer seus próprios princípios, mas por "instaurar o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas"¹⁴, que se efetivam no interior de sua estrutura, combinando nesse descentramento a própria crítica mimética. Na emergência do simulacro a "simulação designa a potência para produzir um *efeito*"¹⁵, um condensado de coexistências, uma simultaneidade de acontecimentos, que se mostra como

¹¹ Op. cit., p. 266.

¹² Op. cit., p. 266.

¹³ Op. cit., p. 267.

¹⁴ Op. cit., p. 268.

¹⁵ Op. cit., p. 268.

intensidade, como potência do falso, e para dar conta de responder acerca desse falso como potência Deleuze recorrerá a dois conceitos nietzschianos, quais sejam, a vontade de potência e o eterno retorno.

Considerando que no mundo dos simulacros a semelhança não remete a aparência, mas ao Outro, Deleuze divisa nele, por um lado, a potência nietzschiana denominada de vontade de potência, que é esse poder de afetar e ser afetado e que se estabelece na relação de uma força com outras forças, e por outro, o eterno retorno, que não é mera circularidade, mas é o eterno retorno como a repetição, como a repetição do outro que produz o novo e a diferença, portanto, retornar é em si mesmo um movimento intensivamente simular – “o que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes, ou seja, cada uma enquanto que desloca a sua diferença com todas as outras e todas enquanto que envolvem a sua diferença num caos sem começo nem fim”¹⁶. Diante do contínuo fluir das diferenças e do caos, e perante a afirmação das potências afirmativas e ativas, os simulacros – sempre em eterno retorno que “não faz retornar *tudo*”¹⁷, pois é seletivo –, o aniquilamento dos modelos e das cópias manifesta sua consequência: a subversão de valores e convenções de toda ordem, pois é no eterno retorno que ocorre a reversão dos ícones ou a desordem do mundo representativo, dessa forma “o eterno retorno é [...] efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência)”¹⁸, daí a conclusão de Deleuze, a modernidade define-se pela potência do simulacro¹⁹, e não há melhor exemplo para se examinar a efetividade do simulacro na modernidade do que o campo da estética e da obra de arte, pois nesse domínio da expressão humana se torna flagrante a percepção dos efeitos dos simulacros na vida contemporânea.

¹⁶ Op. cit., p. 270.

¹⁷ Op. cit., p. 270.

¹⁸ Op. cit., p. 270.

¹⁹ Op. cit., p. 270/ Cf. em *Diferença e repetição*: “o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico [...]. O mundo moderno é o dos simulacros [...]. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um ‘efeito’ ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição”. In: DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 15.

III.

A obra de arte moderna é produto e produtora de simulacros; ela instiga suas próprias fronteiras e suportes exercitando a todo o tempo o descentramento, a divergência, a estranhez, a singularidade, a heterogeneidade; ela se experimenta em meios díspares, e em todos os seus agenciamentos torna-se evidente sua capacidade continuamente renovada de emancipar-se. Novas e diferentes poéticas não cansam de surgir, principalmente após o advento cibernético, que dilatou enormemente as possibilidades de existência do simulacro introduzindo-o a outra dimensão, na qual a imagem se mostra como diferença e multiplicidade incorporada numa linguagem condensada na simultaneidade, no transitório, na fragmentação, no caos, enfim. Por outro lado, a diferença, sempre rejeitada, recupera na arte suas unicidade e autoridade dantes subtraídas pela pretensão da semelhança do Mesmo, pela representação invocatória da identidade, pois na arte moderna, afirma Deleuze, "cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença *diferindo*"²⁰, e nesse labirinto sem fio da arte moderna (Ariadne se enforcou)²¹, não é possível se conceber o simulacro como mera imitação. Este foi, porém, o equívoco cometido por Platão, que tolerava a existência das cópias, mas rechaçava radicalmente os simulacros, por isso, em virtude de sua própria arte e técnica que produz boas cópias, os artesãos são aceitos na *República*, mas como se sabe, o mesmo não ocorre com os artistas, já que estes produzem cópias degradadas que açulam a fuga dos homens do sistema de semelhança e da impositiva representação funcional, sinalizando nessa marcha uma factível produção de simulacros, e tal processo, presumia Platão, levaria a pólis a imergir no mundo do caos.

Entretanto, como se observa, o curso dos simulacros não estancou, e nesse caos, que é a própria contemporaneidade, o que se infere é que o caos pode ser administrado.

A manutenção do caos está diretamente vinculada ao mundo simulacral constituído por multiplicidades e diferenças; não há saída e não há como apartar o caos do mundo, mas há uma oposição que se destaca. Deleuze rematará sua crítica situando a incompatibilidade existente entre o artificial e o simulacro, afirmando que o factício e o simulacro não são a mesma coisa, aliás, eles até mesmo se opõem, e isso em virtude do

²⁰ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 94.

²¹ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 94.

factício ser sempre uma cópia de cópia. Assim, o filósofo dirá que para o factício tornar-se simulacro seria necessário uma mudança de natureza, como o momento da *Pop'Art*. Com efeito, no momento em que a sopa *Campbell* perdeu sua função no mundo representacional e alçou-se à superfície como falsa potência positivada pela diferença, ela transmutou de natureza e tornou-se simulacro. Neste processo a imagem apartada de seu contexto simbólico elementar já não é mais pensada a partir de um referencial. A arte simulacral, como uma eficaz produtora de efeito, autonomiza-se e sustenta-se como imagem pura – imagem destituída de referência, de modelo. E nesse sentido da consistência do simulacro na contemporaneidade, ao discutir a irredutibilidade da aparência na arte, Vladimir Safatle assinala o pensamento deleuziano como aquele que nos remete a compreender a arte como o espaço de desdobramento de *semblantes* e simulacros, e conclui "em uma situação histórica na qual o domínio da apresentação parece não mais nos enviar a sistemas estruturados de produção de sentido, a temática do simulacro, com sua desorientação das dicotomias entre aparência e essência, ganha corpo"²².

Rupturas sensíveis podem ser conferidas em diversos domínios da arte, como na literatura de Joyce citada por Deleuze. Citemos ainda o exemplo da música. A busca por uma nova sonoridade, destituída cabalmente de representação, que não se ajusta nem ao Mesmo e nem ao Semelhante, ofereceu aos ouvidos humanos, dentre outras singulares experimentações o ruído e o silêncio, atestando, assim, o simulacro como potência, como criação no caos. A música de Erwin Schulhoff, *In futurum*, parte de sua composição *Pittoresken Fünf* para piano é modelar como simulacro. Esta peça silenciosa composta em 1919 (da fase dadaísta de Schulhoff) antecipa os *4'33"* (1952) de John Cage em algumas décadas, e tornando-se simulacro ela apresentou uma outra direção à música, que ensejará os empreendimentos musicais do próprio Cage, de Varèse, de Stockhausen, e tantos outros.

A contemporaneidade sugere-nos, porém, que o factício prevalece sobre o simulacro, por isso, na conclusão de seu ensaio "Platão e o simulacro", Deleuze dirá que factício e simulacro se opõem no interior da modernidade justamente como se opõem os dois modos destruição, os dois nihilismos – um passivo ou negativo que pode ser identificado com a fragilidade das forças, e outro ativo ou positivo capaz de trans-valorar os valores

²² SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006, p. 294.

e elevar a vida²³ —, e dentro dessa dialética o propósito do mundo dos simulacros, o qual não se restringe ao universo da arte, não é destruir para conservar o mundo da representação, é "destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma — a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo"²⁴;

Assim, a contemporaneidade deleuziana constituída de simulacros não busca colocar ordem no caos, mas apenas concede que ele seja administrável, plausível, e por esse viés anuente, o simulacro clama por autonomia na mesma medida em que renuncia participar de noções como modelo, convergência, identidade; tal renúncia faz-se necessária para que ele se funde a partir do que é único dentro de um mundo pleno de multiplicidades e diversidades, pois "tudo se transformou em simulacro [...] por simulacro [...] devemos entender [...], sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida"²⁵.

Para concluir, fica-nos manifesto que Deleuze ao tratar do simulacro desobrigou-se a seguir a tendência crítica da intelectualidade do período, que teve Guy Debord como o grande crítico da sociedade dominada por imagens. Embora sua abordagem acerca da imagem, sendo eminentemente filosófica, não prescindia de trazer à tona o tema da banalização da imagem na contemporaneidade na menção do factício, sua pretensão primeira foi de repensar o papel da representatividade em todas as instâncias, e o recondicionamento dado ao simulacro por Deleuze, revela-nos que em seu construto filosófico a arte opera como o elemento articulador e necessário, que assegura a afinidade entre o pensamento e a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. R. Joffily; E. F. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

²³ Cf. VATTIMO, G. Os dois sentidos do niilismo de Nietzsche. In: *Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000*. Trad. S. C. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010, ps. 241-253.

²⁴ Op. cit., p. 271.

²⁵ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 109.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2009.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.

VATTIMO, G. Os dois sentidos do niilismo de Nietzsche. In: *Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000*. Trad. S. C. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Forma e estilo em Kafka: um diálogo conceitual entre Adorno e Deleuze

Benito Eduardo Araujo Maeso¹

Toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler²

A obra de Kafka nos conduz a um universo singular, no qual o espanto e a indiferença existem simultaneamente e a multiplicidade brota da padronização opressiva e da relação mecânica dos homens entre si e com o mundo, gerando em seus leitores uma sensação de difícil explicação, de inquietação e de estranhamento em relação à narrativa e a aquilo que é descrito.

O estranhamento é uma *política* da obra kafkiana, um modo de agir por meio da escrita que visa comunicar uma mensagem, assim como provocar um efeito específico e intencional sobre o receptor de tal mensagem³. O próprio autor via tal provocação, tal situação de deslocamento/"deslocamento", como uma ação calculada em seu texto⁴.

¹ Doutorando em Filosofia Política pela UFPR. Mestre em Estética e Filosofia Política pela USP.

² CAMUS, A. O Mito de Sísifo: ensaio sobre o Absurdo. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 89.

³ Pode-se, a partir desta observação sobre Kafka, apontar a existência de uma economia política da literatura: as regras internas da obra, regras de ação narrativa que conduzem os modos de ação e de relação autor-texto-leitor, mediando seus efeitos e impactos.

⁴ Carone observa que, em *A Metamorfose*, a precisão da expressão *ungeheures Ungeziefer* (inseto monstruoso) mostra o cuidado de Kafka com a linguagem e com aquilo a ser transmitido. Como etimologista amador, o autor checo saberia exatamente o efeito da repetição do prefixo *un* (que cria uma atmosfera negativa para o desenrolar da novela), assim como o da escolha da palavra *ungeheuer*, que etimologicamente significa "aquilo que não é mais familiar", ou seja, estranho, opondo-se a *geheuer*, ou familiar. Interessante observar que tal palavra acaba por ter significado muito próximo – se não igual – à relação *unheimlich/heimlich*, que também designam o estranho e o familiar. In CARONE, M. **Lições de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 24.

Acho que só devemos ler a espécie de livros que nos ferem e trespassam. Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? Porque nos faz felizes, como você escreve? Bom Deus, seríamos felizes precisamente se não tivéssemos livros e a espécie de livros que nos torna felizes é a espécie de livros que escreveríamos se a isso fôssemos obrigados. Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio⁵.

⁵ KAFKA, Carta a Oscar Pollak, 1904. A lista de obras e autores que "ferem e trespassam" Kafka inclui, de acordo com a biografia escrita por Max Brod, desde Kleist e Dickens (o qual, apesar de apreciar, Kafka censurava a verbosidade) até Thomas Mann (com especial interesse no conto *Tonio Kroeger*). De acordo com Max BROD (**Franz Kafka: A Biography**. New York: Da Capo Press, 1995, p. 51), "seu amor por Goethe e Flaubert nunca mudou nos vinte e poucos anos em que fui seu amigo", mesmo não havendo um eco evidente destes autores em sua escrita. Goethe era para Kafka mais do que um modelo de escrita, mas sim "um modelo de vida" (ZILCOSKY, J. **Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing**. Palgrave Macmillan, Nova Iorque: 2003, p. 44), o que era um tanto comum entre os jovens da comunidade judaica em Praga, com profunda influência da cultura alemã. Na mesma carta a Pollak, Kafka recrimina o amigo por admirar Goethe sem a profundidade necessária ou sem "seguir seus passos" (ZILCOSKY, idem). No caso de Flaubert, Kafka afirma em alguns momentos ser seu "filho espiritual" (*Cartas a Felice*, apud ZILCOSKY, p. 45). O timbre de autores russos como Gogol, Kropotkin e, principalmente, Dostoiévski — todos encontrados nas estantes kafkianas — é possível de ser sentido em alguns momentos. De acordo com Maurício TRAGTEMBERG (**Franz Kafka — Romancista do Absurdo**. in Revista Alfa, no 1. F.F.L.C. Marília. Marília, 1962, pp 81-95), o absurdo da existência é fator comum a ambos os autores, seja pela constatação de que toda forma de organização social ou religiosa é erigida sobre a ideia do absurdo e tende à burocracia. Para Tragtemberg, a parábola do Grande Inquisidor, em *Os Irmãos Karamazovi*, é um exemplo claro disso em Dostoiévski: nela, "Cristo desce à terra na época da inquisição espanhola. O Grande Inquisidor justifica sua missão terrena mostrando a Cristo que ele dando liberdade ao homem — "a verdade vos tornará livres" — "eu sou a verdade" — deu-lhe um fardo pesado para suas costas fracas e o Grande Inquisidor "tirando-lhe a liberdade em troca da segurança" revelou-se seu amigo, ao mesmo tempo em que transferia toda responsabilidade dos atos humanos na terra para si, deixando para o homem o pão terrestre. Em nome do homem e do cristianismo o Grande Inquisidor poderia atirar Cristo à fogueira." (TRAGTEMBERG, p. 86). Já o absurdo em Kafka estaria na relação do homem consigo

Este estranhamento⁶ gerado por Kafka foi objeto de estudo de diversos autores, mas as análises de Adorno e de Deleuze & Guattari tornaram-se fundamentais na fortuna crítica sobre este autor. Conceitos como resistência da obra de arte, literatura "menor", mimesis e alegoria, além do realce de características pouco vistas nos textos kafkianos, como sua dimensão de humor e o caráter político de sua literatura, são desnudados e analisados profundamente por estes autores, abrindo possibilidades de interpretação e entendimento inauditas a respeito da produção do autor checo, visto por muitos como hermético, pessimista e difícil.

mesmo e na incomunicabilidade entre os seres humanos. A similaridade de abordagem sobre a questão da burocracia será alvo de análise posterior. Outro indicio da presença do escritor russo no imaginário kafkiano está em uma das obras mais famosas do autor checo: na *Carta ao Pai*, ao comparar as ameaças do pai com seus "gritos, o enrubescimento do seu rosto" (KAFKA, F. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 30) – mas que não se concretizavam em uma surra – ao homem condenado à forca e que só fica sabendo de seu indulto quando "o laço pende diante do seu rosto" (KAFKA, idem), o que pode fazer com que este carregue a culpa por toda a vida. Kafka faz referência direta ao ocorrido com Dostoievski, que só ficou sabendo de seu indulto exatamente nestas condições descritas. A descrição em questão é vista por Marcelo BACKES (Prefácio, em KAFKA, F. **Carta ao Pai**. Porto Alegre: L&PM, 2004/2011) como indicação clara da influência do russo no texto do autor checo. Porém, talvez a maior influência sobre a prosa kafkiana seja a exercida pelo suíço Robert Walser (1878-1956). Os primeiros contos de Kafka foram definidos por MUSIL (*apud* TELAROLLI, in CARVALHO, P. **Visionário de pequenas coisas** – resenha sobre a obra *Jakob Von Gunten*, de WALSER). Diário de Pernambuco, edição de 22 de abril de 2011) como "um caso particular do tipo Walser". Tal parentesco foi perpetuado em um sem-número de análises sobre Kafka, com destaque para as de BENJAMIN ("Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte" in **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 53), ADORNO (Anotações sobre Kafka, in **Prismas, Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998 p. 249), Coetzee e Canetti. Musil salienta "a delicadeza paradoxal – superficial e profunda – do tom lúdico e inconsequente de Walser" (ROSENFELD, **Walser por Xerxenesky, Joca Terron e Kathrin Rosenfield**. Disp. em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/02/walser-por-xerxenesky-joca-terron-kathrin-rosenfield-372501.asp>) e constrói uma ponte conceitual entre este paradoxo e o rigor na escrita kafkiana, também plena de aporias.

⁶ Tal estranhamento nos remete ao conceito de Inquietante, conforme abordado por Freud em seu texto *O Estranho* (In FREUD, S. **Obras Completas. Vol. 14**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985).

Para Deleuze, uma literatura pode ser chamada de "menor" quando rompe o padrão da literatura tradicional e, ao invés de se ater a elementos tradicionais de narrativa (como o drama familiar, a posição do narrador, entre outras) subverte ou cria novas formas na história, trazendo o coletivo, o meio social e experimentações de linguagem para o texto, características visíveis em Kafka. Adorno ressalta, por sua vez, o papel da alegoria como forma estilística no texto kafkiano, ressaltando que a obra transmite — e de certa forma reflete e antecipa — a angústia de um mundo que, poucos anos depois, encontrará seus maiores males com a ascensão do totalitarismo.

Dentro deste processo, alguns elementos da obra kafkiana foram objeto de uma análise mais atenta tanto por Adorno como por Deleuze, como por exemplo o papel da linguagem e uma observação acurada sobre a função da literalidade na leitura do autor checo. Mas, em especial, há um elemento que, apesar da diferença de terminologia entre os autores citados, parece estar em destaque para ambos. Se, para estes dois pensadores, a dimensão política de uma obra estaria expressa em sua *própria escrita* — pensando política como o tecido da sociedade e a literatura como uma narrativa que se imbrica com o real, influenciada por e que influencia este — como isso aproximaria as definições de *forma* da obra, por Adorno, e *estilo* de uma obra, por Deleuze, não apenas nas análises sobre o escritor checo, mas em tudo aquilo que é chamado de trabalho do pensamento?

É necessário uma explicação mais detalhada destes conceitos para averiguar a possibilidade de sua articulação. Para Deleuze, o estilo de um texto — o *como* algo é dito — é parte integrante do próprio conceito a ser descrito no texto, ou seja, do *que* é dito. Na história do pensamento, um mesmo objeto (mental, social, etc.) é abordado de forma diferente por filosofias diferentes até mesmo pelo uso de um outro léxico, gramática ou idioma.

É interessante observar que aquilo que Hegel atribui à Arte Grega (ou seja, que esta só poderia ser da forma que era, naquele tempo e sob aquelas condições específicas) reaparece aplicado ao trabalho do pensamento de forma tortuosa mas instigante: uma filosofia não é definida apenas pelo tempo na qual foi elaborada, mas pelo próprio fato de ter sido elaborada daquela forma, ou melhor, pelo *estilo* em que foi elaborada. E o estilo de um filósofo é parte integrante de sua filosofia.

A definição de estilo, de acordo com a análise literária, consiste nos diversos tipos de linguagens usadas na elaboração de um discurso, de forma a que este discurso seja compreensível e identificável pelo leitor. Desta forma, é possível dizermos que estilo é

a forma peculiar de manifestação pela palavra. Assim como socialmente há um estilo de roupa para vestir, há também um

*estilo na forma de apresentar pensamentos ou sentimentos através da palavra*⁷.

A função dos personagens conceituais deleuzianos, como figuras de estilo, é apresentar uma resposta à questão que motiva a sua criação, mas tal resposta está subsumida às condições que geraram sua problemática motriz (o que inclui até mesmo questões geográficas, tradições culturais, idiomas, etc. Um exemplo disso estaria na própria terminologia "Filosofia contemporânea de matriz francesa" ou "matriz alemã", por exemplo). Um mesmo problema pode ser objeto de conceituações diversas e que não possuem precedência umas sobre as outras, mas revelam outras peculiaridades e atributos do problema.

Nunca uma filosofia é idêntica à outra, portanto. Podem ocorrer semelhanças, mas não uma coincidência conceitual completa, mesmo com a coincidência de objetos que estão sob análise. Logo, é possível o estabelecimento de um sistema que envolva diversas filosofias, mas não é possível entender uma filosofia por meio de outra. Até mesmo os comentadores fazem parte do *corpus* de estudo da filosofia principal, da mesma forma em que a leitura de uma obra é um componente da máquina de expressão da própria obra.

Com base nisso, a visão deleuziana poderia ser comparada ao pensamento de Adorno de que as contradições da época em que uma obra é gerada retornam como contradições ou elementos da *forma* da obra, de sua apresentação. De acordo com Selligman, "Adorno seguia certa tradição de pensamento alemã, que via na forma, na apresentação (*Darstellung*), um momento indissociável do trabalho do conceito e da reflexão". Assim

*para Adorno não existiria a possibilidade de separar, sem mais, o conteúdo da forma de uma obra. Toda tentativa de redução representaria uma traição do original – e isso não significa de modo algum que ele reduzisse a obra a uma intencionalidade primária, pura, que seu autor teria passado sem mediação para o texto*⁸.

⁷ FERREIRA, J. **O estilo literário**. Ensaio disponível no endereço eletrônico <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=419&cat=Ensaios&vinda=5> 2012.

⁸ SELIGMANN-SILVA, M. **Adorno**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 6.

Porém, isso que é chamado de *apresentação* não poderia ser lido como *estilo*? A recepção de uma obra (sua pragmática) está diretamente relacionada com a forma como o autor ou escritor manobra a linguagem e a codificação oferecida ao leitor. Tudo pode ser entendido como a forma que o autor usa para se fazer entender, ou de se fazer respeitar esteticamente. Quando falamos de apresentação, automaticamente se fala de estilo, no sentido descrito acima: uma inter-relação entre forma/léxico e conteúdo, na qual ambos se impulsionam e se limitam mutuamente. Conforme Adorno, "faz parte da técnica de escrever ser capaz de renunciar até mesmo a pensamentos fecundos, se a construção o exigir"⁹.

Deleuze e Adorno destacam que a prosa, em Kafka, é mais do que um veículo da obra; ela é um elemento constitutivo que, em si, transmite um significado. Das características de estilo a serem analisadas em Kafka, não é de pouca importância a análise da estrutura de linguagem.

Como exemplo, a análise estatística¹⁰ da prosa kafkiana mostra-nos que, na medida em que a produção do autor aumentava, o vocabulário utilizado recrudescia, mostrando que o estilo do autor se solidificava. O léxico utilizado em *Amerika* é mais rico do que o encontrado em *O Processo* e *O Castelo*. No nível sintático, fatores como a pontuação, a preferência pelo subjuntivo e o emprego de certas preposições e conjunções são determinantes na produção do efeito desejado, assim como o uso de advérbios e expressões condicionais deixa espaços livres para a *interpretação* daquilo que está escrito no nível semântico. Conforme Curcio, que cita as análises de Gunter Anders a Martin Walser, destaca-se

a frequência de subjuntivos e o forte uso da conjunção wenn (se), e esta última é justamente uma das particularidades que Martin Walser propõe sobre a limitação da prosa kafkiana; são os "ses" das possibilidades e impossibilidades que se manifestam também como as co-ocorrências de vielleicht e

⁹ ADORNO **Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada**. 2 ed. Trad. L.E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 73.

¹⁰ Cfe. CURCIO V.R. **Sintaxe da frustração: análise estatística do estilo de Kafka**. Orientação: Prof.Dr. Alckimar Luis dos Santos. Dissertação de mestrado, UFSC, 2007, in <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>

wahrscheinlich, e nas sutilezas do narrador com wiewenn, alsob¹¹.

E de que forma esta indeterminação pode nos dizer algo sobre o pensamento de Kafka, assim como da relação entre pensamento, obra e *socius* no qual o escritor estava inserido? A indeterminação do narrador kafkiano pode apontar uma fratura no conceito de Sujeito, o que reflete, de certa forma, o processo de perda da identidade concomitante às mudanças nos modelos econômico e político que se aceleravam desde meados do século XIX. A época da perda das certezas parece trazer a Kafka uma certa angústia em relação à própria escrita e ao entendimento de si, o que é visível nesta passagem do *Diário*

Não escrevi muito sobre mim nestes dias, (...) em parte também por medo de trair o conhecimento que tenho de mim. Este medo justifica-se, porque uma pessoa só devia permitir fixar na escrita a sua autopercepção quando o puder fazer com a maior integridade, com todas as consequências secundárias e também com toda a verdade¹².

As contradições de um tempo no qual as certezas do projeto iluminista eram rapidamente substituídas pelo florescimento de ideologias totalitárias e da alienação de si reverberam, inclusive, na ausência ou na negação da escrita. Segundo Pawel, a literatura, à época de Kafka, era vista como "uma espécie de religião¹³", um sintoma de uma era de

¹¹ CURCIO, in <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>. *Vielleicht* significa "talvez" ou "possivelmente"; *wahrscheinlich*, "provável" ou "provavelmente"; *wiewenn* é "como se" ou "que se"; *alsob* significa "como se".

¹² KAFKA, F. **Diários 1910-1923**. Ed. Max Brod. Trad. Felio Formosa. Colección Fabula. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 23.

¹³ PAWEL **O pesadelo da Razão: a vida de Franz Kafka**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 95. "Religião", aqui, pode ser entendida como um processo de construção de uma comunidade, que reforça (religa) seus laços por meio de atos, símbolos e discursos. A literatura ocuparia o lugar da história e da tradição como narrativa voltada a possibilitar a compreensão da realidade em que é engendrada e o estabelecimento de relações entre os componentes da comunidade. Por outro lado, esta narrativa seria capaz de influir na percepção desta realidade, funcionando de maneira análoga a uma ideologia.

desencantamento com a fé, os ritos e as tradições: "*la mystique de qui ne croit à rien*" (a mística de quem não crê em nada)¹⁴. A literatura, nesta visão, passa a ser uma tentativa de, por meio de palavras, dar significado ao existente.

Toda essa literatura é um esforço para romper a fronteira. Não fosse pela intervenção do sionismo, ela se teria facilmente transformado num novo misticismo, numa Cabala. Há tendências incipientes nesse sentido. O que se faz necessário, entretanto, é algo inconcebível, que lance raízes nos séculos ancestrais ou que as recrie por completo, e que, ainda assim, não se desgaste na tarefa, mas apenas dê início ao seu trabalho¹⁵.

Assim, a linguagem em si não pode ser mais entendida como um meio neutro capaz de representar os objetos físicos ou mentais de forma plena e integral¹⁶. A relação entre o *que* é dito e o *como* é dito, ou seja, entre significado e signo, esconde mais do que a simples intencionalidade do autor do discurso: esta relação reproduz, sugere ou critica o próprio meio social onde é gerada e registrada¹⁷.

¹⁴ FLAUBERT, G., apud PAWEL (1986), p. 96.

¹⁵ KAFKA, apud PAWEL (1986), p. 98.

¹⁶ A visão positivista é reproduzida pelo tratamento dado à linguagem pela Indústria Cultural: um instrumento de apresentação e exaltação da imediatividade do presente. Do que se apresenta sem nuances ou intencionalidade. Por isso, o discurso crítico ou questionador das relações de produção e reprodução da cultura é visto como ideologizante: é fácil ver ideologia no discurso que critica as ações cotidianas, e quase impossível reconhecer que suas próprias palavras e ações são carregados de ideologia. A linguagem seria uma *mimesis* da realidade (ou de uma realidade), mesmo quando se refere ao fantasioso ou quando pretensamente teria isenção em relação ao real? Seria este o caráter político da própria linguagem? Esta seria a origem do caráter "menor" de uma literatura?

¹⁷ A semelhança apontada por CURCIO (2007) entre as construções semânticas adotadas em diversos textos de Kafka e a linguagem dos jornais praguenses à época de sua produção, além de nos revelar um hábito de leitura do escritor, mostraria uma estratégia da escrita de Kafka: a semântica jornalística, por definição, estaria atrelada a uma descrição o mais objetiva possível da realidade ou do fato ocorrido. Ao mobilizar tal léxico jornalístico em suas narrativas "deslucadas", Kafka atribui, por meio da linguagem, status de verossímil ao que é inverossímil. A partir desta análise de CURCIO, pode-se teorizar que este procedimento de Kafka, em vez de tornar seu texto críptico, o faria surpreendentemente acessível às massas.

Nunca há apenas uma voz em um discurso, mas várias. O unívoco não se verifica na prática: a polifonia é a característica básica de qualquer discurso. Assim a linguagem (*forma* da obra) ecoa, em suas entrelinhas, as contradições da época na qual é materializada. Pelo mesmo motivo, de acordo com Deleuze, Kafka seria a voz de todos os judeus de Praga do seu tempo, ou um sujeito coletivo de enunciação. Ou talvez como um *estilo* de ser e se expressar de um povo¹⁸.

A proximidade conceitual entre os dois filósofos sob análise não se restringe à questão de forma e estilo: conforme Seligmann, "para Adorno, filosofia é acima de tudo comentário e crítica"¹⁹, que só podem existir "no espaço da tradição e de sua crítica calcada politicamente no presente"²⁰. Assim,

nas obras de arte – musicais, literárias e plásticas – Adorno aplicaria do modo mais original essas premissas. Para ele, a cultura não podia ser pensada separadamente da crítica; a esta cabe o papel de revelar a não-verdade da primeira. Assim, na Teoria Estética (sua última obra), Adorno apresentaria a estética como "a filosofia em si", e não como um campo dela, ou como a aplicação de teoremas ao universo artístico-cultural²¹.

A relação entre estética e pensamento também pode ser encontrada na produção deleuziana: o "criar conceitos" é a atribuição máxima da filosofia, mas que também é realizada pela arte e pela ciência, muitas vezes para problematizar situações que ainda não estão nominadas ou "conceituadas". O conceito, como obra de criação, é de todo modo uma criação estética e estilística do filósofo para dar conta de um problema específico.

¹⁸ Para PAWEL (1986), a literatura, por ser a ferramenta de Kafka para lidar com o mal-estar gerado pela sensação de não-pertencimento, do não-ser, tornou-se "uma insígnia daquela 'alteridade', daquele sentimento de ser diferente, que, para muitos dos que pertenceram à geração de Kafka, passou a ser a soma e a essência do judaísmo" (p. 57).

¹⁹ SELIGMANN-SILVA (2009), p. 10.

²⁰ *ibidem*.

²¹ *idem*, p. 11.

O filósofo é o amigo do conceito, ele está em potência de conceito. Isto quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, porque os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. Mais rigorosamente, a filosofia é a disciplina que consiste em criar conceitos. (...) Criar conceitos sempre novos, esse é o objeto da filosofia.²²

Mesmo com a ressalva adorniana de que os objetos do pensamento são dados nos conceitos, mas não por meio destes simplesmente — isto é, que cada conceito contém em si uma constelação de elementos não-conceituais que são componentes do processo de aproximação entre o conceito e o conceituado — a importância da estruturação de conceitos novos, vinculados à realidade que os gera, é terreno comum aos dois autores²³. Criação, comentário e crítica de conceitos, calcadas no presente e indicativas do futuro.

Os conceitos criados estão sempre no passado em relação à suas críticas, também geradoras de novos conceitos que serão devidamente criticados. A cultura não pode ser pensada separadamente de sua crítica e vice-versa, uma dialética encontrada em todo o trabalho do pensamento (filosofia, arte e ciência). Para Adorno, na *relação* entre o conceitual e o não-conceitual é que é possível vislumbrar realmente o objeto ao qual o conceito se refere, e não nos extremos:

(...) o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inerções, autocorreções, antecipações e

²² DELEUZE, G & GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**, Trad. Bento Prado Jr. e A. A. Muñoz, São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 9.

²³ É possível aproximar as "constelações" conceituais de Adorno do "campo de imanência" dos conceitos em Deleuze, mas esta relação não será abordada neste trabalho. Por enquanto, pode-se apontar que, se o campo de imanência é pré-conceitual (como afirma Deleuze), o espaço ocupado pelo conceito está em relação direta com esta pré-conceitualidade, ou seja, com o problema que originou a criação deste conceito. Pode-se afirmar, ainda, que de modo análogo, em Adorno (cfe. SELIGMANN, 2009) "a construção e a leitura das constelações e dos campos de força devem tensionar as diversas estrelas (a saber, os conceitos e suas configurações), a partir da força de gravidade que emana do presente" (p. 13), o que significa dizer que há aqui também um dado apriorístico no processo, ou seja, "pré-conceitual": um fator que está na origem da elaboração do conceito.

*exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos. Desta, a regra cartesiana segundo a qual só devemos nos ocupar com aqueles objetos "dos quais nosso espírito parece poder atingir um conhecimento certo e indubitável", fornece um conceito tão falso (...) quanto a doutrina que lhe é contrária, mas intimamente aparentada, da 'intuição das essências'*²⁴

O conceito pode ser visto como forma e figura de estilo do pensamento simultaneamente. Como ato criativo, se aparenta à arte ou toma elementos desta, mesmo que tais elementos não estejam vinculados à forma da obra de arte em sentido estrito, colocando a imaginação a serviço da razão. Tal identidade pode ser encontrada na constatação de que o escrever filosófico tem necessariamente um quê literário. Melhor dizendo, a escrita filosófica compartilha características com o processo de composição literária. O grande escritor e o grande filósofo são criadores e codificadores de realidades e conceitos, a partir do terreno da sua individualidade e do *socius* que o rodeia, por meio de um processo no qual a liberdade de criação se articula com o rigor do pensamento.

Sendo assim, por que razão a obra de Kafka é instigante a ambos os filósofos abordados como epítome desta relação entre arte e filosofia? A título de comparação, Kafka vê sua própria obra como a tentativa de "comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, falar de algo que sinto apenas em meus ossos e que só pode ser experimentado nestes ossos...²⁵". Já Adorno vê a filosofia como "o esforço permanente e mesmo desesperado de dizer o que não se pode propriamente dizer²⁶". E a criação conceitual deleuziana – a filosofia como a "arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos²⁷" – é, ao fim e ao cabo, a busca por uma maneira de enunciar o que ainda não foi dito, um devir-linguagem para um devir-povo, o que só é possível realizar ao se encontrar o estilo (ou a forma) apropriados. Invertendo propositadamente os termos,

²⁴ ADORNO, T. **Terminologia filosófica – Tomo I**. Trad. Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976, pp. 69-70.

²⁵ KAFKA, Carta a Milena, in PAWEL (1986), pp. 95-96.

²⁶ ADORNO (1976), p. 63.

²⁷ DELEUZE (1995), p. 8.

a escrita kafkiana é seu *estilo* ao denunciar as contradições não-resolvidas da realidade, assim como sua *forma* de criar, inventar e fabricar/maquinar a resistência a estas contradições, de propor um novo caminho, *menor* ou revolucionário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. & BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. "Apuntes sobre Kafka". in: *Prismas – la crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- _____. Anotações sobre Kafka, in: *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- _____. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- _____. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Résumé sobre Indústria Cultural*. Disp. Em http://www.robertexto.com/archivo5/resume_adorno.htm.
- _____. *Indústria Cultural e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. "Sobre a ingenuidade épica" e "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- _____. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. Á. S.; PUCCI, B. (Orgs.). *Teoria crítica, estética, educação*. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.
- _____. *Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada*. 2 ed. Trad. L. E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Terminologia filosófica – Tomo I*. Trad. Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976.

ANDERS, G. *Kafka: Pró e Contra*. Tradução, posfácio e notas: Modesto Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

BACKES, M. Prefácio. KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

BENJAMIN, W. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte" e "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSMÁIA, R. *The Kafka Effect* (Foreword). In: DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

BROD, M. *Franz Kafka: A Biography*. New York: Da Capo Press, 1995. Disp. In: http://books.google.pt/books?id=B0kXnR4TACMC&printsec=frontcover&hl=pt=BR&source=gbs_vpt_buy#v=onepage&q&f=false.

CAMUS, A. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o Absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COHN, G. *Introdução: Adorno e a teoria crítica da sociedade*. In: Theodor W. Adorno (Coleção Grandes Cientistas Sociais 54). São Paulo: Ática, 1986.

CURCIO, V. R. *Sintaxe da frustração: análise estatística do estilo de Kafka*. Orientação: Prof. Dr. Alckimar Luis dos Santos. Dissertação de mestrado, UFSC, 2007. Disp. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89918>.

_____. *Repetições de Kafka: uma análise estatística*. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 3, n. 1, Julho 2007. ISSN 1807-9288. Disp. <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>.

DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*. Coleção O saber da Filosofia. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Post-scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

- ____. "Controle e Devir". In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ____. *Cinema 1: a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ____. *Cinema 2: the time image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- ____. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- ____. *Rousseau: precursor de Kafka, Céline e Ponge*. Arts, n. 872, 6-12 junho, 1962.
- ____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rev. técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1974.
- ____. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ____. "O ato de criação". Trad. José Marcos Macedo. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 27 de junho de 1999.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.
- ____. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- ____. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ____. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- ____. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- ____. *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

- _____. *Mil Platôs – Vols. 1-5*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *O que é a filosofia?*, Trad. Bento Prado Jr. e A. A. Muñoz, São Paulo: Ed. 34, 1992.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, U. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, J. *O estilo literário*. Ensaio disponível no endereço eletrônico <http://www.usina.deletras.com.br/exibelotexto.php?cod=419&cat=Ensaio&vinda=S>
- FREUD, S. O Estranho. In: *Obras Completas. Vol. 14*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Le printemps adorable a perdu son odeur*. In: ALEA, vol. 9, n. 1, Janeiro-Junho de 2007.
- _____. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, em 1990. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 8ª ed. revista. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2004.
- HEGEL, G. F. W. *Cursos de Estética. Vol. I e II*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001.
- JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*. New York: WW Norton & Company, 1971.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Essencial*. Trad. seleção e comentários de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Desaparecido*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed 34, 2003.

_____. Discurso sobre a língua iídiche. In: *Obras Completas*. Lisboa/Madri: Editorial Teorema – Visión Libros, 1983.

_____. *El Proceso*. Biblioteca virtual Librodot, 2002.

_____. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Processo*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *O Processo*. Trad. Gervásio Álvaro. 4 edição. Coleção dois mundos. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

_____. *O veredicto & Na colônia penal*, trad. de Modesto Carone, 3 edição, São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 4 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Contemplação/O Foguista*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Carta ao Pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Um Artista da Fome/A Construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Parábolas e Fragmentos*. Prefácio e tradução: João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

_____. *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Coleção LGPM Pocket. Porto Alegre: LGPM, 2004.

_____. *The blue octavo Notebooks*. EUA: Exact Change, 2004. Disp. em <https://docs.google.com/document/d/1gD981HZ19oBUJF-3czZNX3DsFWvqp3cq-Z4QS4d-9gw/edit?hl=en>.

_____. *O abutre e outras histórias*. Tradução Noémia Ramos, rev. Francisco Silva Pereira. Coleção Resgatados. Cascais: Estrofes & Versos, 2009.

_____. *Diários 1910-1923*. Ed. Max Brod. Trad. Feliu Formosa. Colección Fabula. Barcelona: Tusquets, 1995.

_____. *Die Verwandlung*. Acessado em 08/fev/2011. DigBib.org. Disp. em NDAL8PCAG/www/digbib.org/Franz_Kafka_1883/Die_Verwandlung.

LUKACS, G. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Introdução por Carlos Nelson Coutinho. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

_____. *A Teoria do romance*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MACHADO, R. *Deleuze: a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

NOYAMA, S. *Adorno e o "ensaio como forma"*. Revista Itaca, n. 14, UFRJ, 2009. Disp. www.revistaitaca.org/versoes/vers14-09/135-147.pdf.

OXFORD KAFKA RESEARCH CENTRE. Portal. <http://www.kafka-research.ox.ac.uk/index.php>.

PAWEL, E. *O pesadelo da Razão: a vida de Franz Kafka*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

ROSENFELD, K. *Walser por Xerxenesky, Joca Terron e Kathrin Rosenfield*. Disp. In: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/02/walser-por-xerxenesky-joca-terron-kathrin-rosenfield-372501.asp>.

SELIGMANN-SILVA, M. *Adorno*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*. Congresso Mal-estar na Cultura / Abril-Novembro de 2010. Departamento de Difusão Cultural – PROEXT-UFRGS; Pós Graduação em Filosofia – IFCH – UFRGS. Disp. in: <http://difusao.cultural.ufrgs.br/%2Fadminmalestar%2Fdocumentos%2Farquivo%2FMarcioSeligmannSilva.pdf>.

SHOLLE, D. *The Subject of Adorno*. Palestra. International Communication Association. Disp. http://www.allacademic.com/meta/p112007_index.html. Acesso em 26/11/2008.

SCHOLLHAMMER, K. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, 2002.

TELLAROLI, S. Entrevista in CARVALHO, P. *Visionário de pequenas coisas* (resenha sobre a obra Jakob Von Gunten, de WALSER). Diário de Pernambuco, edição de 22 de abril de 2011.

THEODOR ROSENTHAL, E. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1968.

TRONCA, F. Z. *O estilo enquanto lógica de identificação: elo entre as características expressivas complexas que se coadunam no trânsito do processo histórico e a manifestação expressiva particular e singular de um indivíduo*. E-periódico Moda Palavra Ano 1, n. 2, ago-dez 2008, pp. 60-68. ISSN 1982-615x.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica: Teoria da Literatura*. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

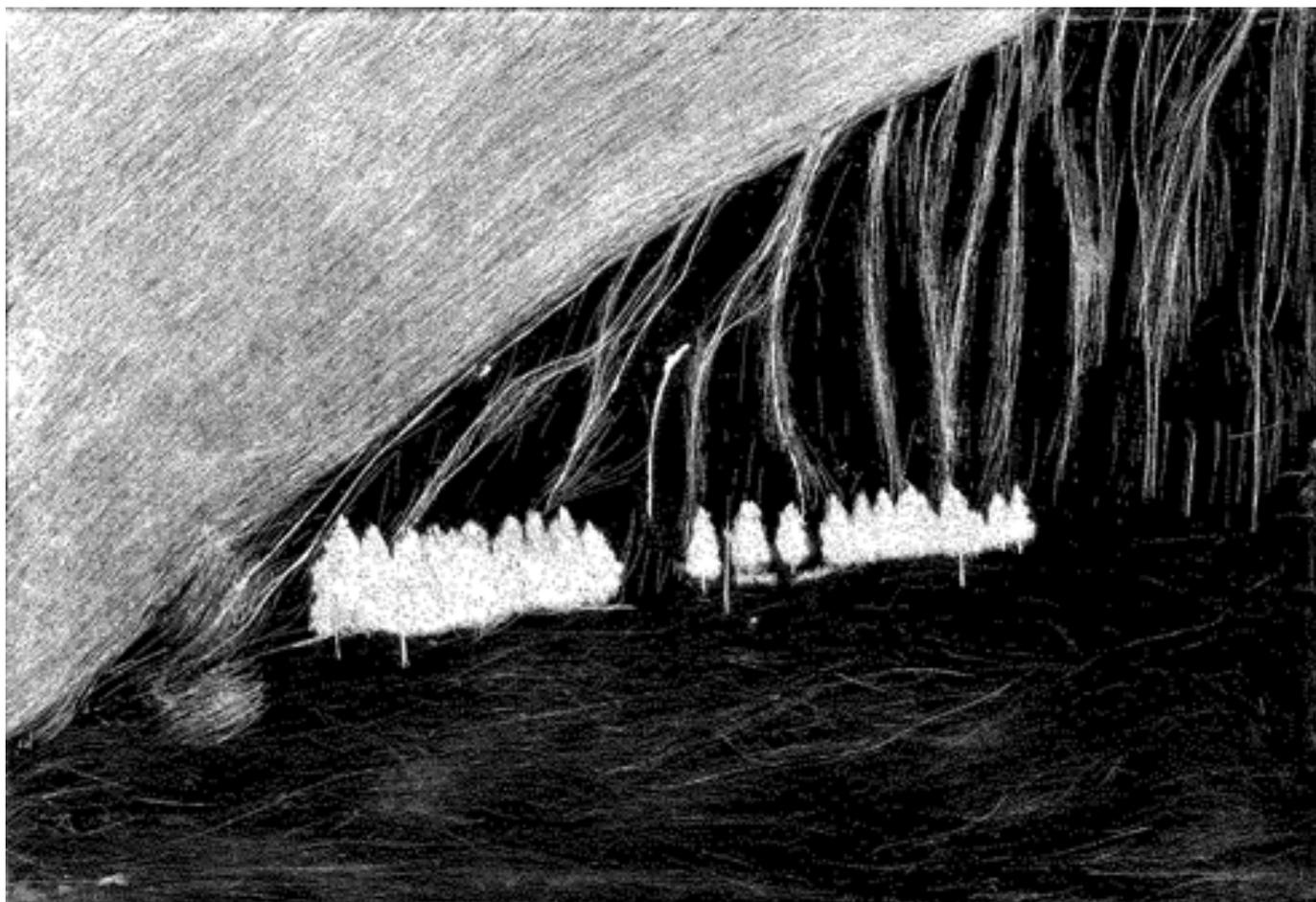
ZILCOSKY, J. *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. Palgrave Macmillan, Nova Iorque: 2003. Disp. em <http://books.google.com.br/books?id=-TZVKQFicTEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>.

ensaio gráfico: teatro

2010

água-forte

30cm x 42cm



Vida e morte do teatro contemporâneo

Artur Sartori Kon'

I – O real e a representação

Libre de la memoria y de la esperanza
ilimitado, abstracto, casi futuro,
el muerto no es un muerto: es la muerte.

(Jorge Luis Borges, 2007, p. 33)

"Parece o começo de uma piada destinada à panelinha frequentadora da performance contemporânea: 'Robert Wilson, Marina Abramović, Willem Dafoe, and Antony Hegarty entram numa peça...', ou talvez 'Quantas estrelas da vanguarda precisamos para...'. É com essa troça que o crítico Joshua Abrams (2012, p. 267) descreve a grandiosa peça teatral *A vida e a morte de Marina Abramović* (*The life and death of Marina Abramović*), caracterizando ainda essa "combinação de talentos" como "ao mesmo tempo impressionante e um pouco assustadora" (ibid.).

Mas a tradução dos termos pode enganar. "Both overwhelming and a bit daunting" poderia ainda ser transposto para o português como "ao mesmo tempo espantosa e um pouco desapontadora". Realmente, uma obra com tantos grandes nomes cria necessariamente grandes expectativas, atrai a atenção de muitos (conhecedores e diletantes). Torna-se, poder-se-ia dizer, alvo fácil de críticas, elaboradas talvez antes

¹ Mestrando no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), na linha Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Fabbrini. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. São Paulo/SP. Contato: arturskon@gmail.com.

mesmo que seus autores assistissem à peça. "A vida e a morte de Marina Abramović é escravizada pela história de vida de seu assunto" (FITZGERALD, 2013); "parece mais a ornamentação de um ídolo do que a iluminação da experiência de uma artista", e sua "concepção visualmente opulenta, mas dramaticamente opaca da vida e da carreira de Abramović, provavelmente só dará prazer a admiradores fervorosos de Abramović e Wilson" (ISHERWOOD, 2013); a peça é "esquisita e finalmente tediosa", "o conteúdo é repelente, e a arte não impressiona", com "um tom que alterna entre inexpressivo, satisfeito e sentimental", deixando o crítico "estupefato e convencido de que esses artistas são bem menos interessantes do que pensam ser" (WALESON, 2013).

"Mas até aí, chamar Abramović de narcisista, ou Wilson de pretensioso, é um pouco como dizer que Richard Serra gosta de trabalhar com metal" (COTE, 2013). Tal tirada, que se pretende golpe de misericórdia no coração de um adversário já moribundo, pode ser tomada antes como última chance de um improvável contra-ataque: ao fazer de seus vícios, insistentemente reiterados pela crítica dos últimos anos, matéria-prima tão maleável como o ferro preferido de Serra, os autores da peça mostram que ainda não esgotaram todas as suas armas, e muito menos a vontade de experimentá-las. Nesse sentido, Abrams (op. cit.) terá de admitir que "a montagem ofereceu um desafio provocante em relação a noções de representação pela colaboração de artistas cuja obra empreende modos diferentes de presença corporal".

De fato, desde o Prólogo (que acontece já durante a entrada do público na sala²) já está colocado o problema que subjaz à encenação, e que buscaremos aqui deslindar: a oposição entre representação e realidade que caracterizariam a produção teatral contemporânea. Sobre o palco e sob uma pesada cortina negra, são velados três corpos femininos quase idênticos sobre três caixões, com máscaras funerárias à semelhança de Marina Abramović. Cães – reais, ainda que apenas silhuetas sejam visíveis – rondam a cena, farejando o chão onde grandes ossos vermelhos (que lembram ainda pétalas de flores) estão espalhados. Sobre seu assento, o espectador encontra um jornal cuja manchete lamenta o falecimento da artista, aos 67 anos. "Foi pioneira da arte da performance duracional com o corpo como seu meio", diz o subtítulo da publicação, que rapidamente se entende ser o programa da peça; o corpo da notícia rememora os pontos principais da carreira da performer, descrevendo algumas de suas mais reconhecidas obras, de *Rhythm 5* (1974) a *The artist is present* (2010), e chegando por fim ao trabalho que começamos a assistir:

² Nossa análise da obra será baseada na temporada realizada entre 12 e 21 dezembro de 2013 no Park Avenue Armory, em Nova York, onde pudemos assisti-la.

*Em seus anos derradeiros, a artista olhou de frente sua morte ao pedir para que o diretor Robert Wilson criasse um evento teatral que capturasse a essência do trabalho de sua vida. O resultado, intitulado *A vida e a morte de Marina Abramović*, estrelava Abramović e se apresentou em eventos e festivais de prestígio na Europa e América do Norte.*

Em seu Testamento Final publicado, Abramović deixou instruções para se comemorar sua morte com uma cerimônia memorativa que incluísse uma performance de seu amigo e colega Antony do Antony and the Johnsons, e três caixões contendo seu corpo e sua semelhança que seriam dispersados e enterrados em diferentes regiões do mundo. Nunca temendo uma espada de dois gumes, Abramović exerceu a mesma vivacidade que complementava sua severidade como artista declarando que "a cerimônia deveria ser uma celebração da vida e da morte somadas".

O velório de Abramović será no Park Avenue Armory em Nova York entre 12 e 21 de dezembro. O público está convidado a prestar seu respeito durante uma série de eventos que seguem as especificações de Abramović, participando no que poderia ser considerada sua derradeira obra-prima em performance.

Fato e artifício se mesclam divertidamente: todos ali sabem que a artista não está realmente morta, mas também têm conhecimento (ou o adquirem pelo programa) de que a premissa dessa fantasia – ou seja, o pedido feito a Robert Wilson por ela – faz parte daquela outra ficção, cotidiana, a que se chama realidade.

Devemos então incluir a peça na recém-criada estante dos "Teatros do Real", que tanta atenção tem recebido de teóricos do fazer cênico do mundo todo³?

Efetivamente, a figura central de Marina Abramović poderia apontar para essa "premissa de que há no teatro e performance contemporâneos uma tendência em

³ No Brasil, ver principalmente recente edição (vol. 13, n. 2, 2. semestre de 2014) da Revista Sala Preta (do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP), que tratou justamente desse tema.

qualificar como melhor (...) o que é ao vivo e imediato”, como descreve Luiz Fernando Ramos (2011, p. 63). As performances que fizeram a fama da artista são ainda vistas por Silvia Fernandes (2013) como “sintomas da necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador” (p. 6), “em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa (...) [e] em proveito da apresentação única, singular” e da “reivindicação de acesso imediato ao real” (p. 4). Essa invasão do teatro pela performance se dá de maneira aparentemente inelutável, a ponto de toda essa produção, quando não todo o teatro contemporâneo, ser reunida sob o nome “teatro performativo”, sugerido por Josette Féral (2008).

Novamente Abrams reconhecerá a necessidade de evitar as conclusões apressadas. Refletindo sobre a imagem das três Marinas, a qual remete ao desejo da performer de ser enterrada simultaneamente em Belgrado, Nova York e Amsterdã, o crítico lembra os famosos duplos de Andy Warhol e o sepultamento de Osama Bin Laden no oceano, e conjectura que a fama necessitaria “a remoção do corpo reconhecível da cena”: “artista cuja obra esteve inteiramente preocupada com a presença corporal ‘real’, Abramovič assim desafia ou talvez até solapa a si mesma ao aparentemente ausentar o corpo ou complicar a questão de sua visibilidade” (op. cit.). É essa complicação que teremos de seguir ao longo da peça.

Vida: Marina

Jamais teria pensado em fazer um espetáculo desses quando era jovem, porque eu odiava o teatro.

Se você gosta de performance, não pode gostar de teatro, porque performance tem tudo a ver com realidade, enquanto o teatro é pura artificialidade. Demorou anos para eu entender esse formato. Mas agora que já desenvolvi minha linguagem estou em paz. (Marina Abramovič, apud MARTI, 2014).

A artista está presente, como três anos antes estivera a menos de dois quilômetros dali, no Museu de Arte Moderna de Nova York, diante do qual formavam-se desde a madrugada filas dignas de uma *popstar*. A expectativa de quem assiste *A vida e a morte de Marina Abramovič* não é outra: reconhecer a performer ali, diante de si, revelando a verdade de seu corpo e sua história. Não se trata de uma atriz preparada para compor a miragem hiperestética do teatro wilsoniano, mas de um tipo bastante especial de “não-

ator" (como estimam os "teatros do real"), um que passou a vida treinando e sacrificando-se para sê-lo, para afastar-se dos pressupostos artificiais de uma arte baseada em ilusões e representações reificadas – a mesma artista que, em um trabalho de 1975, escovava furiosa e dolorosamente os cabelos enquanto repetia: "a arte tem de ser bela, a artista tem de ser bela".

Não deixaremos de ver em cena outras de suas performances, em vídeos projetados no canto superior do palco: primeiro, vemos a artista "comungando com o esqueleto limpo deitado sobre ela, seus ossos e crânio ecoando o esqueleto invisível da própria Abramović, sua proximidade permitindo que o movimento da respiração de Abramović sutilmente anime os ossos sem vida" (RICHARDS, 2010, pp. 27-8). Esse trabalho, parte da série *Limpando o espelho* (*Cleaning the Mirror*, 1995), tem origem em "exercícios budistas criados para libertar o indivíduo (normalmente um monge) de seu medo da morte" (ibid., p. 28). Em outra videoinstalação do mesmo ano, *Entre* (*In Between*), os espectadores "são confrontados com imagens em *close* da carne de Abramović. Uma agulha, pressionada contra a pele, move-se pelo seu corpo de modo a criar tensão e incerteza como se a qualquer momento a agulha pudesse perfurar a forma que delinea" (ibid., p. 70). Na peça dirigida por Wilson, vemos o trecho final desse vídeo, "quando Abramović chega a seu olho, e a agulha parece se mover próxima demais a esse tão frágil órgão" (ibid.).

As duas imagens escolhidas para compor a grande ópera biográfica mostram como em suas performances Marina flertou com as regiões limites do corpo, onde o risco e a proximidade da morte (sem, permitamo-nos ressaltar o óbvio, jamais poder chegar de fato a ela) parecem evocar uma nova potência de vida, dependente do caráter real do corpo, do esqueleto, da agulha, das emoções e energias envolvidas. Lida-se com uma promessa de **genuinidade** em meio a uma mentira cotidiana, de **autenticidade** diante da profusão de espetáculos inautênticos, da tentativa de se propiciar uma **irrupção do real** que descontinue a representação hiperconstruída da existência. Arte como acontecimento, como evento único e irrepitível que instaurasse uma experiência imediata do presente para aqueles (poucos) espectadores que tivessem a sorte de estar no lugar certo no momento certo.

Em entrevista anterior a sua grande retrospectiva no MoMA (AYERS, 2010), Abramović explicita as diferenças entre teatro e performance: "Para ser performer, você tem de odiar o teatro. O teatro é falso... A faca não é real, o sangue não é real, e as emoções não são reais. Performance é o oposto: a faca é real, o sangue é real, e as emoções são reais". A artista chegou a publicar um manifesto, com imperativos como (além de "Um artista deve ser ciente da própria mortalidade", "Um artista deve morrer com consciência e sem medo", e "O funeral é a última obra que o artista deixa antes de partir"): "Um artista não

deve se repetir", "Um artista deve sofrer", "Um artista não deve fazer de si um ídolo" (ABRAMOVIĆ, 2010).

Como entender esse seu rigoroso ascetismo artístico, diante da imagem final de *A vida e a morte de Marina Abramovic?*

A peça termina como começou, com três Marinas em cena. Agora, porém, elas estão todas vestidas de branco, flutuando sobre os outros em ascensão angelical. (...) Se Wilson quer aqui pintar a artista como uma figura semelhante a Cristo, pagando pelos pecados dos outros, suspensa no centro do palco para todos verem e julgarem, é uma analogia desesperadamente fracassada. O que quer que se pense sobre Abramović – uma personagem complicada, polarizadora no mundo da arte – suas ambições artísticas e vontade de sobrevivência impulsionaram uma ascensão de outro tipo: a da estrela da arte (FITZGERALD, 2013).

Grande parte da crítica negativa à peça (que registramos brevemente acima) explorou essa transformação de Marina em um espetáculo midiático, suas recentes parcerias com astros da música pop como Lady Gaga e o rapper Jay-Z, sua vida pouco ascética em meio a jantares de gala e roupas de alta costura. De fato, diante dessa santificação final, poucos argumentos restam – talvez apenas a sensação de que na peça de Wilson a glorificação de Marina é explícita e cafona demais para ser aceita irrefletidamente, para ser levada a sério. Não se trata aqui de encontrar uma solução ou de uma desculpa esfarrapada para uma cena de fato desajeitada, mas de uma contradição assumida pela artista: "apesar da disposição de Abramović continuar abraçando as exigências notáveis de seu tipo de performance, ela está ciente das contradições no cerne de sua existência, seu desejo por glamour contrastando com os rigores de sua austeridade autoimposta", afirma Richards (op. cit., p. 68).⁴

⁴ E devemos ver como totalmente absurda a argumentação da artista? "Fui criticada até a morte por causa dessa história. Mas é muito interessante que as pessoas não vejam o lado maior disso. Só pensam que eu sou uma vendida, que agora estou lá só passeando com os rappers, com as estrelas do pop. Não veem minhas razões para fazer isso. A Lady Gaga tem 43 milhões de seguidores no Twitter. É algo gigantesco,

Devemos, porém, ir além das relações e preferências pessoais ou profissionais da artista, necessariamente exteriores a sua obra, e entender a contradição entre realidade (pretensamente) genuína e imagem midiática, entre autenticidade e espetáculo, como *inerente à própria arte da performance* – e Marina nunca ignorou esse dilema.

De fato, ao longo de sua carreira a artista criou performances que questionavam a própria presença, autenticidade, unicidade, irrepetibilidade. Já em 1973 criava o trabalho *Rhythm 10* no qual, após realizar uma ação "genuína" típica – o "jogo da faca" onde golpes da lâmina são aplicados ritmicamente e cada vez mais rápidos entre os dedos de uma mão, resultando inevitavelmente em cortes –, Marina repetia o jogo ao som de uma gravação da tentativa anterior, fazendo os golpes e cortes coincidirem exatamente com o que ouvia (ver RICHARDS, op. cit., pp. 84-5). Os próprios trabalhos mostrados na peça, *Limpando o espelho* e *Entre*, já eram originalmente vídeos, e não performances presenciais – e, como explica Richards (p. 71), embora eles

sejam gravados durante performances ao vivo (...) isso não significa que o vídeo é produzido em uma tomada. Abramović eventualmente performou e re-performou um trabalho para garantir que a gravação em vídeo alcance seus padrões exigentes (...) o que é prática comum em filmes [ou em uma peça de teatro, construída ao longo de meses de ensaio] mas mais novo para a arte da performance com sua ênfase ontológica convencional sobre o transitório, único e irrepetível.

A artista está presente, mas sua presença na peça é mínima. Marina fala pouco, faz pouco, e o que executa são ações as mais simples, como uma má atriz de quem o diretor não conseguiu se livrar e por isso relega aos papéis mais diminutos. Ao mesmo tempo, há uma sensação de dilatação no espetáculo sempre que ela entra em cena, como se o importante fosse ela ser quem é e não o que ela faz, como se carregasse uma *aura*. Trata-se de algo objetivo ou de mera projeção da expectativa do público?

Caso a resposta tenda à segunda opção, estará ela necessariamente agrilhoadada à posição de estrela do mundo da arte? Como pode a "avó da performance" desembaraçar-

nenhum artista visual tem esse público. (...) Ou seja, de uma forma indireta, consigo ser uma influência para uma geração mais nova. Isso é importante. Todos os artistas da minha geração, que já não fazem nada porque estão meio mortos, odeiam o que estou fazendo porque não conseguem entender que tudo é possível" (apud MARTÍ, 2014).

se de sua fama? Como pode Marina livrar-se de si? Como poderá, para além dos limites da realidade da ação performativa (e de seu imperativo de que "Um artista não deve cometer suicídio", em seu manifesto), experimentar a própria morte?

Morte: Bob

Foi muito difícil trabalhar com o Bob Wilson, mas divertido. Como todas as histórias do espetáculo são muito tristes, cada vez que ensaiava, acabava chorando. E ele gritava comigo: "Você não deve chorar, isso é tudo mentira. É o público que tem de chorar". (Marina Abramović, apud MARTÍ, 2014)

Entre a cena inicial do velório e o *grand finale* estranhamente religioso (no programa, ambas recebem o mesmo nome, "Funeral"⁵), o diretor encena a vida de Marina no formato dos belos quadros pelos quais é célebre. Como afirmou Abrams (op. cit.), a obra

mostrou-se acima de tudo uma peça de Wilson, sendo a presença de Abramović em cena nessa biografia um tanto perturbadora, como se Einstein, Stalin ou a Rainha Vitória tivessem aparecido nos trabalhos de juventude de Wilson. Lindamente langorosa, a temporalidade era fundamentalmente teatro wilsoniano ao invés da duracionalidade da performance art.

De fato, Marina esclarece em seu texto para o programa ("Biografia como material") que seu princípio na construção do trabalho foi abdicar de todo controle, oferecer o material para que o diretor faça o que quiser, de modo que sua própria vida pareça nova para ela.

⁵ Programa das apresentações da peça na Holanda, sem o aspecto de jornal mas com os mesmos textos da versão americana, disponível em http://hollandfestival.nl/media/546792/The-Life-and-Death-Holland-Festival_programme.pdf.

Não é, aliás, a primeira vez que Abramović encena sua própria vida. No mesmo texto, ela afirma já terem sido seis tentativas desde 1989, sempre seguindo esse mesmo princípio de outorga completa a um diretor – o que teria “um papel importante em libertá-la de sua vergonha em ter elementos aparentemente contraditórios no cerne de sua personalidade” (RICHARDS, p. 68). A diferença que a performer vê na abordagem de Wilson estaria no interesse maior destinado a sua vida (especialmente a infância e juventude) em detrimento de sua carreira artística. O que um crítico viu como defeito (“Não há, por exemplo, reflexões convincentes sobre sua carreira ou os temas que percorrem seu trabalho”, ISHERWOOD, 2013) talvez seja o maior trunfo da peça, o que a torna capaz de superar (sem evadir – muito pelo contrário) a imagem espetacular que a artista carrega.

Não se trata, porém, da narrativa de uma vida a ser seguida linearmente. Como se pode esperar de Wilson, as memórias anedóticas fornecidas por Marina são selecionadas menos por sua suposta relevância biográfica, e mais por sua potência estética – ou melhor dizendo, pela potência estética das imagens que sugerem ao diretor, num processo de quase livre associação (como o de que o diretor se vale em suas adaptações de clássicos da dramaturgia). O resultado é a figuração de uma vida razoavelmente banal, embora com algumas histórias bizarras a serem contadas (como as que qualquer pessoa certamente tem). Para reforçar esse caráter trivial, ordinário mesmo, o diretor pinta a jovem Marina como uma criança boba, com um vestido vermelho de bolinhas brancas e um grande laço na cabeça: trata-se, é claro, das roupas com que a Disney desenha a personagem da Minnie Mouse. Soma-se a isso o fato de ser representada por um homem (mais tarde dois homens e uma mulher), cujo bigode é reforçado pela maquiagem.

Nas histórias, Marina está sempre em conflito com sua mãe, interpretada pela própria artista. Ela conta no programa: “Na primeira vez em que encontrei Bob, ele disse que queria que eu fizesse o papel de minha mãe, e eu tive um enorme problema na minha vida com minha mãe, uma verdadeira relação de amor e ódio. Mas ele viu algo ali e quis explorá-lo”. Ao mesmo tempo que essa escolha dá às cenas um tom abertamente cômico – decorrente em parte do prazer explícito com o qual a artista representa esse papel –, também poderia ser vista como um certo psicologismo, uma tentativa de explicar a vida e a personalidade presentes de Marina a partir de sua infância e de sua relação com sua mãe (trata-se de outra crítica frequentemente feita ao espetáculo). A própria Abramović daria grande importância a experiências formativas difíceis “como fatores cruciais na criação de um artista, e ela já disse que nunca conheceu um grande artista que não tenha tido uma infância traumática, ou, pelo menos, experiências traumáticas na infância” (RICHARDS, op. cit., p. 41). Mas, claro, “indubitavelmente toda criança tem a experiência de algum trauma durante os numerosos desafios colocados pelo começo da vida” (ibid.),

e quanto mais as cenas carregam no tom dramático, mais banais e patéticas elas ficam: "De fato, ficou tão trágico que você quase tem que rir", diz Abramović no programa. A seriedade dos eventos narrados é sempre obstruída pela humanidade demasiado humana dos envolvidos. Descreve-se uma briga de Marina com sua mãe: esta afirma que, se dera vida à filha, pode também tirá-la, e atira-lhe um cinzeiro na cabeça; Marina pensa em deixar o objeto acertá-la, para que a mãe se sinta culpada por sua morte, mas no último instante fraqueja e se esquivava.

Outra cena conta como Abramović achava seu nariz grande demais, e por isso queria fazer uma plástica de modo a ganhar um igual ao de Brigitte Bardot (cujo retrato carregava no bolso). Enquanto três Marinas-Minnie repetem uma dança boba e balançando seus vestidos e fazendo um gesto de horror em relação ao tamanho do nariz, um vídeo em loop mostra uma foto de Brigitte Bardot, cujo nariz é esticado num efeito de computador. Willem Dafoe narra o plano da frívola jovem: girar sobre a cama da mãe até perder o equilíbrio, caindo com o nariz na quina da cama, de modo a ser levada para o hospital; quando o médico fosse tratá-la, ela tiraria do bolso a foto e (a excitação infantil com que Dafoe o diz é impagavelmente ridícula) mostraria para o médico, que não teria opção senão fazer a plástica. O plano, é claro, fracassa, e Marina erra a mira, ficando com um corte num lado do rosto; no outro, recebe um tabefe de sua mãe.

O mais valioso, porém, é a transposição imagética proposta por Wilson, nas quais "os elementos se reúnem com a intensidade de um transe", como diz Waleson (op. cit.) a respeito da "História da graxa de sapatos". A cena,

na qual Marina pinta seu quarto com graxa de sapatos, que, porque tem a aparência e o cheiro de excremento, mantém fora sua mãe, é contada em camadas – com Dafoe descrevendo minuciosamente ações como sentar, beber e urinar, Antony sibilando a canção "I am seething" ["eu estou ferveilhando"], e oito avatares de Marina carregando fileiras de camas em miniatura, como brinquedos de puxar, sobre o palco.

Quando todas as fileiras estão posicionadas (o que leva um tempo wilsonianamente longo, cada ator entrando em cena vagorosamente e repetindo exatamente os movimentos do anterior), as oito Marinas, homens e mulheres vestindo pijamas verdes, pulam com divertida selvageria sobre as pequenas camas, esmagando-as; a cena conta ainda com a subida ao fundo de um enfeite brilhante, uma estrela sob a qual está a foice e o martelo (do regime comunista da antiga Iugoslávia onde Marina viveu até os 30 anos) termina com gritos da mãe-Abramović.

Com o decorrer da peça, as cenas vão perdendo cada vez mais sua relação com as anedotas narradas, vão ganhando em abstração e beleza ("Camuflando a origem de suas referências, a imagem ganha em abstração formal", diz Maurin, 2010, p. 66). As cenas compostas por Wilson apresentam "relâmpagos fugidios, lampejos de memória", transformam em imagem "o que resta da experiência", "o que se destaca do tempo e evade o sentido: o que não se pode contar nem explicar, e que se deve contentar em evocar" (ibid., pp. 51-2). Seis figuras estão espalhadas sobre o palco, diante de um fundo branco, cada uma pintada de uma cor diferente pela iluminação. Entre elas caminha Abramović, vestida de negro, dizendo seu único texto na peça: trechos de sua publicação "Spirit cooking" ("cozinhando com espírito" ou "o espírito", ABRAMOVIC, 1996). Lâmpadas fluorescentes penduradas completam o quadro. Um homem amarelo, de torso nu, vestindo uma máscara mortuária de Marina, tem o pênis para fora da calça e se masturba. "Com uma faca afiada/ corte profundamente o dedo médio/ de sua mão esquerda/ coma a dor". Uma mulher de uma nudez perfeitamente branca desce um lance de escadas negro dando cambalhotas para trás, muito lentamente. "Misture leite materno fresco/ com/ leite de esperma fresco/ beber em noites de terremoto". Um homem vermelho sentado num balanço pendurado no alto do palco segura um longo bastão com algo como um rolo de pintura na ponta. "Urina fresca da manhã/ espalhe sobre sonhos ruins". Uma mulher verde está sentada com os braços um pouco levantados, seu longo vestido esparramado pelo palco. "Em tempos de dúvida/ mantenha uma pequena pedra de meteorito/ dentro de sua boca". Um homem azul com um grande rabo de lagarto faz movimentos como se arranhasse o ar, a cada vez acompanhado de um efeito sonoro. "Sobre um vulcão/ abra sua boca/ espere até que sua língua vire chama/ feche a boca/ inspire fundo". Uma figura andrógina violeta, vestida com roupas sensuais (que remetem a um contexto de sadomasoquismo), apoia sobre o corpo uma grande prancha de madeira. "Olhe no espelho/ pelo tempo que for necessário/ para seu rosto desaparecer/ não coma a luz".

O Mal Estar na Estética

"A imagem mostra obstinadamente sua recusa em se assemelhar de perto ou de longe a qualquer coisa de identificável, de entrar em qualquer lógica de representação ou expressão", diz Maurin (op. cit., p. 66), "e ela se coloca no ponto de partida de uma multiplicidade de devaneios, suscita a gênese de uma polivalência de visões". Constituídas a partir da repetição, da precisão, da beleza do desenho, da perfeição formal, da abstração, as imagens de Wilson frustram qualquer expectativa de performatividade que o nome

de Abramoviæ poderia suscitar, negam toda tentativa de rompimento com o dispositivo espetacular por uma suposta realidade exterior (mesmo uma cobra de verdade, que aparece enrolada num dos atores em dado momento, demonstra uma obediência profissional às marcações rigorosas do encenador, parecendo estar ali mais para **acender e contrariar** essa expectativa de realidade do que para realizá-la). O diretor lança mão dos elementos mais reificados do artifício teatral: a tipificação nas atuações, a maquiagem carregada, a iluminação filtrando cada milímetro da cena para o olhar do espectador. Em certa cena, chega ao limite do suportável ao completar o ciclorama banhado de azul com uma lua de papelão e estrelinhas brilhantes.

No centro de toda a encenação está uma instância especialíssima da repetibilidade teatral, com a qual Wilson consegue o que nenhum teatro que se pretenda "performativo" (ou seja, que cobiça "o real imediato", como descreve Ramos, op. cit., p. 69) pode alcançar. *A vida e a morte de Marina Abramović*, além de poder ser apresentada de modo idêntico de uma noite para outra, ou ainda de uma temporada para a outra, é perfeitamente passível de ser realizada sem a "presença real" da personagem-título (não obstante quão aurática ela possa nos parecer). Quem sabe isso não será mesmo feito após a morte da performer, como era de fato o projeto aludido desde o início. Mas essa não é apenas uma possibilidade pragmática: é uma potência refletida e explicitada como ideia formal na própria peça, por meio da profusão das máscaras (mortuárias) que representam o rosto de Marina, tornando-a presente mesmo quando ela não está ali (**re-presentando** a artista).

Assim, se "o fator que definiria a maior legitimidade artística do ato performativo (...) seria o caráter mortal do performer, sua condição perecível apanhada diretamente no decurso do tempo" (ibid., p. 64), essa ensejada Mortalidade só é efetivamente capturada por meio de uma construção estética absolutamente artificiosa.

Essa afirmação aparentemente paradoxal exige um questionamento radical do significado do "real" ambicionado pelo teatro contemporâneo. Tanto Silvia Fernandes (op. cit., p. 3), em sua exposição dos "teatros do real", quanto Luiz Fernando Ramos em sua reflexão crítica, preferem não "entrar na vasta questão do que seja o real em si — impossível de ser esgotada e atinente à filosofia pura" (op. cit., p. 63). Concordemos que provavelmente oferecer respostas sobre a natureza do real seja tarefa que muito ultrapasse as possibilidades de uma discussão sobre os últimos desdobramentos estéticos e políticos do teatro contemporâneo. Contudo, **não podemos prescindir dos efeitos da própria pergunta sobre essa mesma discussão**. A fuga da questão só faz sublinhar o "nítido travo metafísico e idealista [que há] nesse elogio indiscriminado do real" (ibid., p. 70).

Ramos (ibid.) enfatiza a possibilidade de que "procedimentos altamente estetizados, ou convencionais, ou ainda plenamente ficcionais, sejam muito mais potentes para

rasgarem a realidade". É isso que uma teoria do teatro contemporâneo como "performativo" ou "do real" não apenas não compreende, como **exclui**: ao dizer que um certo referido "desejo de real" é "onipresente na pesquisa teatral contemporânea" (FERNANDES, op. cit., p. 4) o que se faz é estabelecer uma partilha entre quais espetáculos cabem na etiqueta e quais não cabem, podendo portanto ser ignorados. Por isso Hans-Thies Lehmann, desde o famigerado Teatro pós-dramático, e continuando coerente em declarações recentes⁶, recusa a adjetivação de Féral, deixando claro que "o teatro não é um ato performativo no sentido pleno da palavra" (mesmo quando "age como se fosse"): "Quando se vê o elemento político do teatro como força de oposição, como contraposição e ação – ela mesma política –, em vez de reconhecê-lo como uma não ação e como interrupção da lei, o que ele de fato é, há um movimento em falso no esquema" (2011, p. 416). Ou, como diria Jacques Rancière (2008, p. 83),

não há real que seja o fora da arte. Há dobras e vincos [plis et replis] do tecido sensível comum onde se juntam e desajuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e nossas intervenções.

Para o filósofo, é preciso localizar e negar tentativas contemporâneas de aniquilação do que é propriamente estético, sem temer (nem aceitar) acusações de conservadorismo ao se contrapor ao gosto contemporâneo pelo evento como substituto da obra. Por isso, ao contrário do que Silvia Fernandes afirma em seu texto, o filósofo francês recusa as formas relacionais (teorizadas por Nicolas Bourriaud), bem como a leitura do estético como "autorreferencialidade solitária da linguagem" (RANCIÈRE, 2005, p. 55). É preciso "aclarar a confusão (...) que afoga juntos as operações da arte e as práticas da política na indistinção ética" (RANCIÈRE, 2004, p. 26), reabilitar a estética e a representação (o que não significa voltar a um regime representativo, muito pelo contrário).

⁶ "[Féral] pensa que teatro pós-dramático é amplo demais e eu penso que teatro performativo é estreito demais. No teatro atual há muitas formas nas quais o momento performativo não é tão forte. (...) eu não gostaria de dissolver o teatro inteiro na noção do performativo. Existem, mesmo com codificações corporais clássicas, possibilidades de desenvolver outras formas de teatro dentro de uma fábula destruída" (apud BULHÕES et al., 2013, p. 250).

É o caso do teatro de Wilson, e particularmente de *A vida e a morte de Marina Abramović*, onde o Real do confronto com a mortalidade só se dá por meio de um jogo ficcional explícito, que começa com um jornal com uma manchete falsa colocado no assento do espectador. Não se trata de dizer aqui que o diretor estabelece uma posição conservadora, de retorno ao conforto de um teatro dramático, mas sim uma forma renovada de mimese que "opera com o indecível, ou com a impossibilidade de repouso da dúvida sobre o que, afinal, se perfaz diante de nós e sobre como pode ser acomodado numa leitura/visagem" (ibid., p. 73), em contraste com a confiança absoluta que seria possibilitada por alguma irrupção indubitável do real, não fosse essa impossível.

É nesse embate dialético entre a fantasia esteticista wilsoniana e a prática da realidade de Abramović que surge uma potência nova, uma pulsão de morte (ligada tanto à insistência masoquista descrita na vida de Marina quanto à repetição gestual obsessiva e abstrata do diretor) que reconfigura uma ideia de vida ao redescobrir as possibilidades da forma cênica. Contra "uma crítica fácil (e recorrente) [de que] Wilson impõe o arsenal de suas obsessões visuais e tempera todos seus espetáculos com os mesmos ingredientes, apressado em expor sua assinatura antes de tomar em conta a letra e o espírito das obras às quais ele os aplica" (Maurin, op. cit., p. 252), devemos entender que é no embate dialético entre esses ingredientes severos e a vida indeterminável do material (a história e a pessoa da célebre performer), que algo desestabilizador pode acontecer. Antes de ser um mega-espetáculo de dois traidores das artes experimentais da segunda metade do século XX, a peça propõe uma reinvenção que só se pode dar pela morte simbólica de sua protagonista, sua transformação em um **ser-qualquer**, uma morte qualquer; pela negação **determinada** (aquela abstração que conserva ao mesmo tempo em que supera) dos fetiches contemporâneos do mundo da arte e do teatro. É por isso que Wilson e Abramović entregarão sua obra a uma negatividade devastadora, na forma dupla do enigma e da ironia.

II — O enigma e a zombaria

I'll tell you a story/ Through my man's eye/ Your story/ My way/
Your black and blue story/ Through the white of my eye/ My loneliness/
My pain/ My drinking/ My eminence/ The horror of/ My manicured
grave//
I'll tell you a story/ Grind it through my eye/ Crush it through my white's
eye/
I'm gonna cry/ But I'm gonna use your eyes/ I'm gonna cry through your
eyes

(Antony, apud HAILAND, 2012)

Essa epígrafe reproduz a letra da primeira canção a aparecer na peça que deveria ser uma celebração cênica da vida e da morte da artista, como num funeral em que se lembra os momentos mais marcantes de uma biografia. Os paradoxos do projeto estão já de início explicitados nos versos escritos pelo cantor Antony: se a princípio a narrativa de uma existência parece pertencer e dizer respeito exclusivamente àquela que a viveu ("Minha solidão, minha dor, minha bebedeira, minha eminência"), ao ser mediada por um olhar externo ela parece se tornar história daquele que, sem a conhecer de antemão, assiste a ela ("Vou te contar uma história através do olho do meu homem, tua história"). Ao transfigurar o relato original de uma vida real ("moê-la com o branco do meu olho"), e somente assim, torna-se possível a realização da aporia a que toda arte parece aspirar: "Eu vou chorar, mas vou usar os seus olhos, eu vou chorar pelos seus olhos". Superação das posições individuais, das personalidades cerradas tanto do espectador quanto do artista, por uma experiência estética simultaneamente subjetiva (pois não prescinde da matéria prima particular de cada participante) e objetiva (pois parte dela para formar pensamento mais amplo, indiferente ao individualizante).

Talvez a pergunta mais adequada para se começar a pensar nesse complexo processo artístico seja: quem são os sujeitos de um projeto como o de *A vida e a morte de Marina Abramovic*? Certamente, em leitura inicial da obra, sobressaem os dois grandes nomes abordados na primeira parte deste texto, numa produtiva disputa pela autoria do trabalho a que assistimos: aquela, mesmo sendo atriz e tema da peça, entrega-se cegamente ao olhar soberano de Wilson; este, para criar as belas cenas pelas quais se tornou célebre, depende do material concedido por Marina, e portanto também de seu olhar sobre os acontecimentos encenados. Como vimos, o embate nas relações de produção se espelha numa dialética dos próprios conceitos e formas desenvolvidos no resultado: de um lado, a presença aurática ou espetacular de Abramović e a veracidade da matéria-prima cedida para a peça, e do outro, a abstração e a potência imagética com as quais Wilson fantasia e ficcionaliza esses ingredientes brutos em busca de um Real para além da mera e (pretensamente) imediata realidade.

Contudo, enquanto essas duas figuras soberanas da performance contemporânea disputam os conceitos e a autoria do espetáculo, dois nomes "secundários" (embora não menos célebres) tomam a cena vigorosamente a partir de seus lugares minoritários. Toda obra teatral, para ultrapassar o âmbito da boa e impotente ideia, precisa de mais do que uma matéria-prima e uma concepção de encenação: é na materialidade de sua execução, na duração de cada um dos cento e sessenta minutos de apresentação, na força expressiva dos seres e elementos que preenchem o palco, que se dá a passagem do conceito para a efetividade, a realização estética que faz com que uma obra seja ou não **bem conseguida**. Mais do que Marina Abramović e Bob Wilson, talvez os responsáveis

pelo êxito final de *A vida e a morte...* sejam aqueles que, sobre o concreto chão do teatro, trabalham para dar estofa aos sonhos dos autores. Com o objetivo de pensar a possibilidade de a peça transformar o paradoxo conceitual da narração biográfica em potência efetiva de experiência estética, devemos pois lançar nosso olhar para a atuação de Willem Dafoe e para a música criada por Antony Hegarty.

Morte: Willem

JONATHAN ROMNEY: Quando você começou no cinema, parecia destinado a representar vilões (...).

Alguns anos depois a Village Voice te descreveu como a "palidamente bela encarnação do puro mal",

o que é uma coisa bacana de se ouvir. E você fez puro mal algumas vezes desde então.

WILLEM DAFOE: É, "puro mal" é divertido. Você sabe, enquanto ator, *bem, quê, você está me fazendo uma pergunta?* (in: ROMNEY, 1998)

Desde *Einstein on the beach*, são conhecidas as *knee-plays*, as "peças-jelho" das quais Bob Wilson lança mão na estruturação de seus espetáculos (especialmente aqueles que não partem de uma dramaturgia prévia). São "peças de 'junta' ou de 'articulação', intervalos separando dois atos ou duas cenas (...) intermezzos, entreatos que têm lugar sobre o palco" e que "têm igualmente valor de corte e sutura: de sutura porque a cena e a sala não se esvaziam, e de corte porque introduzem uma dimensão perpendicular ao espetáculo 'principal', tanto no dispositivo espacial como no registro empregado" (MAURIN, 2010, p. 102). Ou ainda, seguindo a ideia de "lugares minoritários" que apontamos acima, "representam o pólo do pequeno em relação ao grande" (ibid.).

Em *A vida e a morte de Marina Abramović*, curiosamente, as cinco *knee-plays* são justamente as únicas cenas narrativas, nas quais alguma linearidade é dada à biografia da performer, por meio da recitação de cronologias dos acontecimentos de sua vida, ano a ano. São realizadas pelo ator Willem Dafoe, "um endiabrado mestre de cerimônias⁷ no estilo cabaré", com "o rosto pintado de branco como um palhaço malvado" (FITZGERALD, 2013), o cabelo pintado de um vermelho vivo e vestido em um uniforme

⁷ Em inglês, o "MC" é tanto o mestre de cerimônias quanto o rapper.

militar. Habitando uma pequena plataforma móvel no proscênio, coberta de papéis, jornais e caixas como um velho arquivo empoeirado, esse narrador vilanesco procura entender ou explicar Marina, a partir de uma atitude ao mesmo tempo pragmática, buscando dados objetivos e alguma lógica positiva, e irônica, comentando acidamente as informações que encontra. Essas "são esparsas e *nonsense*, como se viessem de uma página apressadamente escrita da Wikipédia ou de entradas de diário estenografadas. Como se não houvesse nenhuma necessidade de tornar as coisas mais dramáticas do que elas precisam ser" (BERTINA, 2012):

1946 Nascimento em Belgrado Mãe e pai do Partido/ 1947 Falando como se cantasse "me dê um copo d'água"/ 1948 Recusando-se a andar/ 1950 Medo de quartos escuros/ 1951 Assistindo o pai dormindo com uma pistola/ 1952 Nascimento do irmão Velamer/ 1953 Primeiro ataque de ciúme. (apud HAILAND, 2012).

O tom de gozação é claro desde o início, com Dafoe imitando o carregado sotaque dos Bálcãs de Marina e recitando com prazer sádico eventos como "1963 Mãe escreve: 'Minha querida filhinha, Suas pinturas tem belas molduras'" (ibid.), um sorriso diabólico acompanhando a muito articulada palavra *frames*. Cada acontecimento, com sua relevância para a vida da artista, é perdido propositalmente na avalanche de informações:

1967 Pai escreve: "Minha querida cachorrinha. Hoje é sábado e estou pensando em você"/ Aprendendo francês/ Professor de música diz para Mãe: "Estou tomando seu dinheiro por nada, ela não tem ouvido pra música"/ 1968 Descoberta do Zen budismo/ 1969 Não se lembra/ 1970 Instalações sonoras: colocar caixas de som numa ponte em Belgrado com o som da ponte desmoronando/ 1971 Perceber que a cozinha de sua avó é o centro de seu mundo. (ibid.)

Lembranças de grande impacto afetivo, anedotas, vazios de esquecimento, pontos importantes de sua formação como artista: tudo se mistura numa massa indiferente, tudo é revelado como insignificante e risível. Eventualmente Dafoe tira o uniforme militar, ficando apenas de regata e cueca, fazendo bolhas de sabão e rindo, recusando-se a fornecer qualquer gravidade às lembranças que Marina conta com emoção e tristeza ("cada vez que ensaiava, acabava chorando", disse ela em entrevista; MARTÍ, 2014). Se a

peça pode ser entendida como uma lembrança da vida de Abramović em preparação para sua morte (foi concebida a partir do pedido da performer de que Wilson encenasse seu funeral), o que vemos é um ritual não de respeito, mas de ridicularização da figura da artista, como nos exercícios de apagamento do ego tão caros ao seu repertório de performances (ver acima). A vida passa rápido demais para admitir qualquer perspectiva dramática:

1975 Conhecer um homem com quem trabalhar e viver/ Nascidos no mesmo dia 30 de novembro/ Forte atração/ 1976 Ela escreve pra ele: "Pour mon Cher chien Russe."/ Ele responde: "Für meinen lieben kleinen Teufel."/ 1977 Eles tatuam o número 3 no dedo do meio 1978 No aniversário eles comem um sanduíche coberto com folha de ouro/ Conversam em seus sonhos/ 1984 Vida doméstica Limpar, lavar, cozinhar/ Ele compra malas/ 1985 Param de fazer amor. (apud HAILAND, op. cit.).

Com o avançar da peça, as narrações começam a se dobrar sobre si mesmas, perdendo a linearidade do tempo cronológico num ir e vir de datas e acontecimentos, chegando até o ano presente e voltando para o passado, como se essas lembranças já não importassem mais, ou como se a vida fosse uma confusão de eventos e reminiscências num eterno retorno sem ordem fixa. "Ganhar o Leão de Ouro em Veneza" é seguido de "Vendendo menos e menos" e "Problemas de dinheiro/ Problemas de escritório/ Problemas de família/ Morte do pai" (ibid.). Amores vêm e vão, trabalhos vêm e vão, e retornam para assombrar o presente.

A frustração e o fracasso tomam a cena como dimensões últimas de uma vida confrontada com a realidade da Morte, mas não são vistas como tragédia, e sim com a ironia destruidora de quem se sabe pequeno e fraco e daí tira sua força. A futilidade e a ausência de sentido corroem a pretensão de relevância e sucesso da *superstar* do mundo da arte Marina Abramović. "No segundo ato, Dafoe e Abramović, vestidos com uniformes militares, sentam-se no palco e conversam sobre as dificuldades dela com o romance [com seu famigerado colaborador Ulay]. Os comentários desenfreados de Dafoe são em geral hilariantes, cortando a seriedade lúgubre de Abramović" (ISHERWOOD, 2013). "Ela descreve a relação em grandes termos mitológicos ('Conversávamos em nossos sonhos'), enquanto ele zomba de sua seriedade trágica como uma dona de casa ligeiramente escandalizada" (FITZGERALD, op. cit.). Quando Marina descreve sua performance *The Great Wall Walk*, na qual ela e Ulay andaram toda a extensão da Grande Muralha da China, partindo cada um de uma extremidade, como

ritual de separação, o ator diverte-se com a própria simulada incompreensão: "Nossa, que exagero! Não bastava um telefonema?"; quando ouve que os dois ex-amantes, ao se encontrarem no meio do caminho, estão infelizes, caçoa: "Eu podia ter te contado que isso ia acontecer!".

O cinismo e a incompreensão de Dafoe podem, é claro, se reverter em uma crítica contra essa própria figura zombeteira, como se representasse uma parcela do público que não consegue entender a arte contemporânea e a obra de Marina (aqueles que, ao invés de buscar "se assemelhar à obra", mostram um "desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa", como coloca Adorno, 1982, p. 29). Com efeito, essa é uma dimensão possível de leitura da peça. Mas a essa camada soma-se outra, em que o filistinismo afetado se interverte em sabedoria, a incompreensão se mostra maior compreensão da futilidade do gesto performático de Abramović, como de todas as ações destinadas à morte e o esquecimento.

Concorre para esse segundo sentido mais radical a atuação arrebatadora de Dafoe, que "abraça seu papel com o ímpeto de um performer muito mais novo", e com sua típica "virtuosidade vanguardista" (FITZGERALD, op. cit.). Com sua violência delirante, o ator acaba tomando a posição dianteira em relação aos outros artistas, guiando o público em sua relação com a vida de Marina e com a encenação de Wilson; dessa forma, para com a totalidade do espetáculo, o ator desempenha um papel de "auto-ironia lúdica, na qual não apenas Abramović, mas **toda a montagem coloca em questão seus pressupostos**" (ibid., grifo nosso). Talvez o ponto máximo dessa autocrítica demolidora seja o final do primeiro ato, quando Dafoe e outros atores vestidos de uniforme militar berram em megafones os preceitos pretensamente ascéticos e espiritualizados do "Manifesto da Vida de um Artista" publicado pela performer: "Um artista deve ser ciente da própria mortalidade", "Um artista deve morrer com consciência e sem medo", "Um artista não deve se repetir", "Um artista deve sofrer", "Um artista não deve fazer de si um ídolo" (ABRAMOVIC, 2010). Não apenas um autoritarismo latente, mas também a hipocrisia da artista – que, mais do que qualquer outro, tornou-se ídolo do mundo da arte contemporânea – são impiedosamente revelados e criticados.

O cinismo do narrador não ficará, contudo, intocado: não é cínica em sua conclusão a obra. O que vemos depois do confronto de Dafoe com Marina não será a implicação desse encontro para ela, mas sim para o próprio demônio zombeteiro. Sozinho no grande palco, o ator corre de um lado pro outro em roupas de baixo, repetindo um texto que, sob o efeito de seu cansaço, fica praticamente incompreensível. De certa forma está representada aqui, pelo mais óbvio clichê possível, a própria performatividade de Marina, com a qual esse pouco performativo espetáculo de Bob Wilson se depara: a exploração quase masoquista dos limites do corpo, a demolição das construções identitárias e autorrepresentações confortáveis demais. Na cena seguinte, em meio a um belíssimo oceano de fumaça, o ator canta, com uma voz poderosa e violenta, entre o berro e o choro, a "Canção de Willem" que Antony escreveu para ele:

Por que você precisa se machucar?/ Você tem fome da minha culpa?/ Você está comendo a minha culpa?/ Ou é essa dor que

*te nutre?/ Toda noite eu te espero/ Por que você precisa sofrer/
Como Cristo pelo seu Pai?/ Como um cordeiro sob um salgueiro
chorão/ Como vísceras vazias/ Como uma vaca, se envolvendo
em dobras de seu próprio sangue?/ Como uma bolsa cheia de
despeito/ Como a mordida de um cavalo/ Como uma folha
amarga de metal na corrente?*⁸

O duplo enigma, forma e conteúdo da canção de Antony, é a conclusão da narrativa de uma vida tornada risível diante da morte.

A última *knee-play* da peça, última cena antes do Epílogo (que retorna ao Funeral triplo com o qual a peça começou), difere bastante das demais. Nela Dafoe, ao invés de recitar cronologias (essas já tendo alcançado o ano presente, sem em nada ajudar-nos a compreender a vida de Marina), conta-nos a história de "Como se matam ratos nos Bálcãs". Trata-se do texto enunciado por Marina em um dos vídeos de seu *Balkan barroque*, grande instalação pela qual a artista ganhou o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 1997, um dos primeiros passos no reconhecimento e exposição midiática de que Abramović hoje goza (no vídeo, ela aparece "vestida clinicamente e com autoridade em um jaleco de laboratório branco e óculos de armação grossa", RICHARDS, 2010, p. 103):

*Eu gostaria de contar-lhes uma história de como nós nos Bálcãs
matamos ratos. Temos um método de transformar o rato em um
lobo, fazemos um rato-lobo.*

*Mas antes de explicar esse método eu gostaria de dizer-lhes algo
sobre os ratos em si. Primeiro de tudo, ratos consomem grandes
quantidades de comida, às vezes o dobro do peso de seus
próprios corpos. Seus dentes da frente nunca param de crescer e
eles têm que ser gastos constantemente ou eles correm o risco
de sufocar. Ratos cuidam bem de suas famílias. Nunca matarão
ou comerão os membros de sua própria família. São
extremamente inteligentes. Einstein uma vez disse: "Se o rato
fosse 20 quilos mais pesado ele definitivamente seria o
governante do mundo". Se você puser um prato de comida e
veneno diante de um buraco o rato vai senti-lo e não comer.*

⁸ A letra da canção, assim como de todas as que citaremos adiante, está no programa da peça (ver nota 5 acima).

Para pegar os ratos você tem que encher todos os seus buracos com água, deixando apenas um aberto. Desse modo você pode pegar entre 35 e 45 ratos. Você tem que se certificar de que escolhe apenas os machos. Você os coloca numa gaiola e lhes dá apenas água para beber. Depois de um tempo eles começam a ficar com fome, seus dentes frontais começam a crescer e mesmo que, normalmente, eles não matariam membros de sua própria tribo, como eles correm o risco de sufocar eles são forçados a matar o mais fraco da gaiola. E então mais um fraco, mais um fraco, e mais um fraco.

Eles continuam até que só o mais forte e mais superior rato de todos sobra na gaiola. Agora o pegador de ratos continua a dar água para o rato. Nesse ponto o timing é muito importante. Os dentes do rato estão crescendo. Quando o pegador de ratos vê que só resta meia hora antes que o rato sufoque ele abre a gaiola, pega uma faca, remove os olhos do rato e deixa-o ir.

Agora o rato está nervoso, ultrajado e em pânico. Ele enfrenta sua própria morte e corre para dentro do buraco de rato e mata todos os ratos que vêm em seu caminho. Até que ele se depara com o rato que é maior e superior a ele. Esse rato o mata. É assim que fazemos o rato-lobo nos Bálcãs. (apud ibid., p. 104⁹).

Como entender essa narrativa no contexto da peça? Em *Balkan barroque*, ela parecia ser uma alegoria da extrema violência e selvageria com as quais os habitantes da antiga Iugoslávia eram obrigados a conviver diariamente, e que internalizavam e tornavam hábito, desde os regimes comunistas durante a Guerra Fria até as Guerras Civis da década de 90. Em *A vida e a morte de Marina Abramović*, mais especificamente no final da obra, depois da "Canção de Willem", que pergunta o porquê do sofrimento autoimposto da artista, poderá o relato ácido estar se referindo à própria performer? Como se sua vida fosse a fúria cega de um animal que sofre, violento por ter sido criado em meio à violência. A conclusão do texto, com a morte do rato monstruoso, seguida do Funeral, parece dar alento a essa leitura.

⁹ Complementamos o texto fornecido por Richards a partir da transcrição do vídeo, que pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=IE5H8k8VEzM>.

Note-se ainda que não há redenção de Dafoe ou abandono de sua postura irônica a partir do confronto com o impasse apresentado pela vida de Marina. Ironia e enigma serão duas facetas, ao mesmo tempo inseparáveis e impossíveis de serem resolvidas por uma síntese final, da negatividade radical com a qual é preciso encarar uma biografia.

Vida: Antony

"Você não pensa que alguém que tem uma presença física tão grande pode ser
tão incredivelmente delicado." (Laurie Anderson, apud HODGMAN, 2005)

Se em *A vida e a morte de Marina Abramović* Willem Dafoe exerce o papel de narrador, conduzindo o espectador por todo o espetáculo – e no final das contas sendo o olhar através do qual a história será vivida, apesar da presença da artista sobre o palco e da encenação soberana de Bob Wilson –, o cantor e diretor musical Antony Hegarty será responsável por recheiar de vida as cenas que o colega sutura com suas *knee-plays*. Se o ator realiza sua tarefa por meio do escárnio impiedoso, o cantor completará a sua valendo-se da metáfora poética que não se deixa decodificar inequivocamente, da imagem enigmática que carrega em si não a inquietude do irresolvido, mas a ternura alegre de um *koan*: "Quero hálito branco/ Quero descanso eterno/ Quero olhos de sol/ E rios que/ deslizam brilhando para o mar/ Esse é meu destino/ Eu me tornei um vulcão de neve".

Seu misterioso acalanto se manifesta em sua figura andrógina, ao mesmo tempo angelical e sólida, em seus gestos raros e ponderados, nas letras e melodias, em sua voz "de outro mundo, tanto muscular quanto suave", que "eleva-se no espaço", como descreve Krasinski (2013). Se Dafoe fustiga Abramović com sua mordaz incompreensão, Antony a acolhe com um incompreensível afago em forma sonora. Esse amparo não pode ser lido como obediente apreciação da figura célebre da performer ou de sua obra singular: é antes o abrigo que se oferece ao humano qualquer, que sofre um sofrimento qualquer; é o acolhimento de uma Marina que inesperadamente se revela anônima: "apenas nas mãos de Antony Hegarty (...) [a peça] consegue verdadeira introspecção. (...) o cantor e compositor expressa uma terrível dúvida e um traço de melancolia em relação à vida que Marina construiu para si" (FITZGERALD, op. cit.).

*Por tanto tempo eu obedeci aquele decreto fêminil/ Eu sempre
contive seu desejo de me ferir/ Mas quando vou me voltar e*

*cortar o mundo?/ Meus olhos são coral, absorvendo seus
sonhos/ Meu coração é um registro de cenas perigosas/ Minha
pele é uma superfície a ser levada a extremos/ Quando vou me
voltar e cortar o mundo?*

Ao lado de Antony canta também Svetlana Spajić, cuja voz "parece canalizar e lançar sons e espíritos singulares vindos do chão sob ela" (KRASINSKI, op. cit.), e o grupo com o qual ela pesquisa e apresenta um amplo e difícil repertório de canções difônicas e polifônicas tradicionais sérvias, formas de cantar quase perdidas ou esquecidas, que soam ao mesmo tempo espirituais e concretas – a cantora e o grupo trabalham com Abramoviæ desde o vídeo de 2005 *Balkan Erotic Epic* (ver RICHARDS, op. cit., p. 34). Uma das cenas mais poderosas da peça se apoia no encontro entre os dois cantores, bem como na enigmática e abstrata relação entre as imagens e signos configurados:

Svetlana Spajić entra em cena vestida com um traje tradicional, e começa uma dança mínima, de poucos passos vacilantes para os lados, enquanto começa um hino repetitivo. Um por um os outros atores tomam parte no cântico e na dança, que se fortalece em intensidade até níveis orquestrais com marchas militares e o brandir cerimonial de bandeiras.

À primeira vista, os passos laterais parecem simples. Mas por causa do simples número de artistas em cena movendo-se juntos em uníssono o movimento torna-se hipnoticamente complexo (...). Marina desliza para dentro de cena na garupa de um enorme cavalo de madeira – parecendo ao mesmo tempo um herói conquistador e uma criança excitada cavalgando um pônei de estimação. Ela carrega uma bandeira, enquanto Dafoe [como descrito acima] começa a declamar o Manifesto do Artista de Abramoviæ em um megafone. Em uma cena deslumbrante raízes étnicas e culturais, nacionalismo, esforço coletivo, militarismo, o ideal do artista de vanguarda e imaginação infantil se fundem. (BERTINA, op. cit.).

Ainda nessa majestosa cena o canto, recorrente e cativante, de Spajić se mistura e dá lugar ao de Antony, que entoa outra de suas belas canções; é aos poucos acompanhado por todo o resto do elenco, que repete a palavra final até que as cortinas se fechem indicando o final do primeiro ato:

O corte sobre sua face/ O sangue de debaixo de sua saia!/ Uma fonte vermelha me carrega/ Em direção ao meu destino/ O corte no céu! Caem os olhos do Pai/ Mergulham fundo na neve/ Semente fria para a primavera/ Colheita de minha Criatividade.

A transformação que a música dirigida por Antony opera sobre a figura de Marina se manifesta plenamente em um momento singular do espetáculo, quando a cortina repentinamente cai e a artista aparece diante dela, "dessa vez totalmente sozinha, sem nenhum vestido extravagante ou apoio de outros personagens" (ibid.). Frágil diante do público, ela começa a cantar a canção que Antony escreveu para ela, uma das duas excepcionais vezes em que ouvimos na peça sua "a voz trêmula, com um forte sotaque" (ibid.):

Sal, sal em minhas chagas/ Para adormecer uma dor mais trivial/ Para arder transcendentalmente/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle// Sal, sal em minhas chagas/ Pendendo como a pele em um homem/ A dor pende de mim/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle// Ouro, ouro em meu ventre/ Ouro é o branco dos meus olhos/ O ouro vai me livrar/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle.

Pouco importa que suas habilidades vocais sejam "óbvia e infinitamente inferiores às aptidões de Antony Hegarty" (ibid.). Ou, melhor dizendo, muito importa: o efeito de seu canto depende justamente de sua fragilidade e inépcia, e se ele "gela os ossos" é porque manifesta o momento em que uma identidade se fende: "por um momento, ela não é mais aquele ícone cultural intocável e maior que a vida. Apenas um ser humano ferido e assustado. Como todos nós" (ibid.).

O que é uma biografia? Como se pode contar uma vida? Longe de passar pela narrativa convencional, que busca positivamente lançar luz sobre fatos e causalidades a fim de criar um percurso compreensível, *A vida e a morte de Marina Abramović* realiza uma biografia negativa, que se vale da incompreensão e da incompreensibilidade como estratégias de demolição das expectativas reificadas acumuladas na figura-título da peça. Se anos de performance radical se interverteram na construção de um ídolo, só se poderá apreender a verdade de uma vida não como presença (aurática), mas como pura Fissura, escavacada em confronto próximo com a Morte, única possibilidade de abertura para o novo.

O enigma no real

Para Theodor Adorno (op. cit., p. 146), "A experiência das obras de arte é constantemente ameaçada pelo caráter enigmático. Se ele desapareceu inteiramente na experiência, se esta pensa ter percebido totalmente a coisa (*Sache*), o enigma abre novamente os olhos; assim se conserva a seriedade das obras de arte". Não se trata, porém, de afirmar uma irracionalidade das obras: "quanto mais metodicamente são dominadas [como na absoluta precisão cênica de Bob Wilson] tanto maior relevo adquire o caráter enigmático" (ibid., p. 140). E nem será nosso esforço, ao pensar sobre a obra e tentar interpretá-la, o de apagar esse enigma: "Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo" (ibid., p. 142).

A centralidade desse Enigma para toda arte será explorada por um filósofo da terceira geração da chamada Escola de Frankfurt, Christoph Menke, em um estudo sobre as "estéticas da negatividade" (referindo-se a Adorno e Derrida). Ele observa que "o processo da experiência estética começa apenas ali onde o entendimento é interrompido" (MENKE, 1998, p. 58). "A negatividade da experiência estética não é apenas o fracasso do entendimento, mas também a libertação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão" (ibid., p. 27). Remeter a **seriedade** das obras de arte ao seu caráter enigmático, como faz Adorno acima, significaria para Menke que

Na experiência do caráter enigmático da arte surge a questão do sentido que algo que acabou de ser experienciado esteticamente tem para nossos modos de experiência e discursos não estéticos. Como pode uma experiência vir a existir, na qual examinamos as consequências da negatividade estética para os discursos não estéticos, mesmo que o sentido e validade desses últimos sejam baseados no sucesso de nosso entendimento automático deles? (ibid., p. 169).

Assim, numa **inversão completa** da lógica em voga dos "Teatros do real", que busca a eficácia do fenômeno teatral em sua suspensão por intrusões da realidade exterior, é preciso perceber uma verdadeira performatividade da experiência estética na transposição potencial de sua lógica (supostamente irreal) para os discursos e sensibilidades externos a ela. Trata-se de uma performatividade completamente alheia à aparência performativa ou não de uma encenação. Ou ainda, uma performatividade

que depende de uma oposição marcada entre arte e realidade¹⁰: "A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente em virtude do seu próprio endurecimento poderoso. (...) O enigmático das obras de arte é o seu estar-separado" (ADORNO, op. cit., p. 147). Somente assim

A perspectiva estética, não mais ligada obrigatoriamente a qualquer lugar particular pré-definido em uma totalidade, está assim potencialmente em todo lugar. Ela está apenas potencialmente em todo lugar, porém, já que a generalidade que ela atinge como experiência específica, no sentido de sua ubiquidade, não significa a usurpação de uma nova totalidade. Que ela esteja (apenas) potencialmente em todo lugar portanto significa, ao mesmo tempo, que ela não precisa estar em todo lugar simultaneamente, mas deve ser capaz de estar em qualquer lugar dado (MENKE, op. cit., p. 233).

Se o teatro de Bob Wilson pode parecer demasiadamente clássico por sua insistência na beleza formal, talvez seja antes que "o que chamamos 'belo' é um objeto que aparece como tanto o chão quanto o abismo do entendimento" (ibid., p. 146).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIĆ, M. An artists's life manifesto. In: *Il Grande Vetro*, setembro de 2010. Disponível em: <http://grandevetro.blogspot.com.br/2010/09/marina-Abramović-artists-life-manifesto.html>. Acesso em 30 de dezembro de 2014.

_____. *Spirit cooking*. Santa Monica: Edition Jacob Samuel, 1996. Disponível em: <http://www.editionjs.com/img/Abramoviæ/>. Acesso em 30 de dezembro de 2013.

¹⁰ Não se trata, aqui, de desqualificar genericamente a produção analisada pelos teóricos do teatro performativo ou "do real", mas sim de fazer ver que mesmo neles essa oposição (dialética) opera e é essencial para a experiência estética.

ABRAMS, Joshua. The life and death of Marina Abramović (review). In: *Theatre Journal*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 64, n. 2, May 2012, pp. 267-269. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/tj.2012.0040>.

ADORNO, T. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AYERS, R. "The knife is real, the blood is real, and the emotions are real." Robert Ayers in conversation with Marina Abramović. In: *A sky filled with shooting stars*, 10 de março de 2010. Disponível em: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>. Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

BERTINA, D. Monumental, but still human. In: *Joy of Irony*, 31 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://danielbertina.nl/2012/12/monumental-but-still-human/>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

BORGES, J. L. Remordimiento por cualquier muerte. In: *Primeira poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 33.

BULHÕES, M. et al. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, pp. 236-251, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p236-251>.

COTE, D. The life and death of Marina Abramović: review. In: *Time Out New York*. 18 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.timeout.com/newyork/theater/the-life-and-death-of-marina-Abramovi%C4%87>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

Féral, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 8, pp. 197-209, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n 2, pp. 3-13, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.

FITZGERALD, J. Review: The Life and Death of Marina Abramović. In: **Slant Magazine**. 16 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.slantmagazine.com/house/2013/16/review-the-life-and-death-of-marina-Abramovi%C4%87>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

HAILAND, T. *One day in the life of Robert Wilson's The life and death of Marina Abramović*. Nova York: Hailand Books, 2012.

HODGMAN, J. Antony finds his voice. In: *The New York Times*, 4 de setembro de 2005. Disponível em: http://www.nytimes.com/2005/09/04/magazine/04ANTONY.html?_r=0. Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

ISHERWOOD, C. The End, if It's Up To You. In: *The New York Times*. 15 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/12/16/theater/reviews/life-and-death-of-marina-abramovic-at-park-ave-armory.html>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

[Tradução parcial: Vida e morte retratadas sobre o palco cênico. In: *O Estado de S. Paulo*. 22 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://estadao.com.br/noticias/impreso,vida-e-morte-retratadas-sobre-o-palco-cenico,1111536,o.htm>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.]

LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KRASINSKI, J. Growing Pains. In: *Art Forum*, 20 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://artforum.com/slant/id=44528>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

MARTÍ, S. 'Fui criticada até a morte', diz Abramović. In: *Folha de S. Paulo*, 20 de janeiro de 2014, Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/148446-fui-criticada-ate-a-morte-diz-abramovic.shtml>. Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

MAURIN, F. *Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris: Actes Sud, 2010.

MENKE, C. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

RAMOS, L. F. Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea. In: *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22044/13693>. Acesso em 5 de janeiro de 2014.

RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed.34/Exo xperimental org., 2005.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RICHARDS, M. *Marina Abramović*. Londres/Nova York: Routledge, 2010.

ROMNEY, J. Willem Dafoe. In: *The Guardian*, 8 de novembro de 1998. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/1998/nov/08/2>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

WALESON, H. Mawkish memoir, tedious staging. In: *The Wall Street Journal*. 16 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304858104579262263065673006>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

A ficção não existe

Julián Fuks'

Tinha tudo para ser escritor, era o que lhe dizia uma professorinha: um imperioso domínio da língua, um tino para as frases significativas, um profundo senso da pertinência de cada história, uma sensibilidade para as coisas ínfimas. Conhecia os conselhos dos mestres, absorvia as recomendações das revistas, sabia de cor os decálogos infalíveis com as prescrições de tantos escritores para o ofício. Passava horas habitando livros, sorvendo parágrafos com disciplina, e aos poucos constituía em sua mente um quadro abrangente do que era ou devia ser a literatura. Tinha tudo para ser escritor e, no entanto, não escrevia.

Não sabia inventar, era o que explicava aos poucos íntimos, inutilmente. Carecia da faculdade de criar, de dar nomes a seres invisíveis, de dotá-los de uma existência precária e de uma falsa biografia, de enfrentá-los a conflitos sempre improváveis em alguma medida. Desprezava a ficção, era o que não dizia sequer para si. Preferia defender uma posição mais controversa, mais terrível, declarando com pompa toda vez que alguém lhe dava ouvidos: a ficção não existe.

Foi em defesa desse princípio que decidiu entrar no curso de Letras, ordenar sua erudição, converter-se em crítico. Era o primeiro a erguer a mão para questionar as explanações mais simples, de início com argumentos banais que apenas confrontavam o texto à vida. Mas Quixote não terá existido? Há registro de sexagenários em delírio cruzando a Espanha ao menos desde o século XV, e Cervantes sequer define com precisão o nome do protagonista de sua suposta ficção: Quijada, Quesada, Quijana. É bem sabido também que Shakespeare montava seus dramas com tramas medievais, valendo-se de intrigas reais entre famílias reais, bem descritas nas crônicas da época.

¹ Escritor, Crítico literário e Doutorando pelo DTLIC-USP.

Em sua iniciação científica, ainda inseguro quanto à abrangência de sua hipótese, optou pela obviedade de analisar alguns autobiografistas canônicos: Joyce no retrato do artista, Proust em busca do tempo perdido, Flaubert que confessara ser ele mesmo sua Madame Bovary. Limitou-se a minuciar o rígido paralelismo que havia entre os trechos selecionados e alguns episódios verídicos, tão idênticos uns e outros que sequer seria possível atribuir aos autores algum vigor criativo, um mérito artístico que fosse além da habilidade descritiva – como ele não se privou de afirmar no último capítulo.

Se suas ideias não obtiveram prestígio, a iniciação lhe serviu ao menos para que amecasse um arsenal de recursos críticos, sólidos mecanismos de pesquisa, um sistema de verificação das inúmeras interferências externas presentes em toda narrativa. A arbitrariedade dos nomes próprios lhe concedia valiosas pistas: nenhum nome resultava indiferente, referindo-se sempre a alguma figura próxima ou longínqua, que o autor evocava de modo consciente ou inconsciente. Valia o mesmo para lugares, datas e, surpreendentemente, para caracteres psicológicos e físicos. Nenhum personagem era loiro, barrigudo ou pérfido por razões imprecisas: a algum fator relevante essas peculiaridades sempre remetiam.

Mas de nada adiantava mostrar que os livros que se alegavam reais tinham de fato a realidade como elemento constitutivo, sob o risco de incorrer em uma tautologia. Se queria provar que a ficção não existe, que toda e qualquer invenção é impossível, não podia fazê-lo sem confrontar os textos mais fantásticos, os mais extravagantes, os que melhor simulassem provir da imaginação e da fantasia. Sorteou quase ao léu uma das obras que povoavam sua estante de narrativas incríveis, um volume que um colega lhe dera como zombaria, e resolveu fazer dele o objeto de seu mestrado.

Já em sua primeira viagem à Rússia decifrou a farsa, ou melhor, a verdade que representava aquela narrativa supostamente tão criativa de Dostoievski: "O crocodilo". Na história do homem engolido vivo por um crocodilo em plena galeria moscovita, homem que ali permaneceu com voz e vida por dias e dias, sobravam indícios para retratar o ocorrido prévio. Seria demais esmiuçar aqui as vicissitudes da pesquisa, a busca por Ivan Matviéitch em sua desdita, mas o fato é que anos antes, em 1857, um tal Markevitch se engalinhara com um jacaré num zoológico de São Petersburgo, tendo seu tornozelo mordido e ali resistindo por horas até que os funcionários o renderam. A versão de Dostoievski não passava, portanto, da malversação de pormenores incensada por um exagero descabido.

Defraudar Kafka foi tarefa bem mais difícil, sobretudo pela escassez de dados sobre a existência do escritor, tão fecundo quanto desconhecido em vida. Precisou dos cinco anos do doutorado para perceber que a realidade em Kafka só podia ser alcançada por intertexto, na relação entre relatos avulsos e os romances mais excêntricos. Revelou-se

patente que a história impossível do agrimensor de *O Castelo* era inspirada no caso verídico descrito pelo autor em "Diante da lei". Já o absurdo de *A metamorfose* só pôde ser desvendado quando ele conseguiu retrair o paradeiro do clínico de "Um médico rural", que certa vez calhou de tratar um tal Georg Simonsen. Tido por louco entre seus conterrâneos, esse sujeito cultivava um circo de baratas como tantos cultivam um circo de pulgas, e as alimentava atirando contra elas pedaços de maçã apodrecida. Daí a epifania que lhe rendeu os elogios da banca: Gregor Samsa era mera corruptela de Georg Simonsen.

Mas o golpe fatal, o que lhe garantiria a comprovação irrefutável de sua teoria, só foi lhe ocorrer décadas mais tarde, já professor emérito da universidade, já envelhecido. Se a ficção não existia, se vinha do mundo real cada uma das ocorrências descritas por escritores de qualquer época, todas teriam de constar no "aleph" de Borges, o ponto do universo que continha todos os pontos, de todos os tempos. Se a ficção não existia, a abstração eventual de cada livro haveria de encontrar ali seu correspondente concreto – e assim estaria provada sua teoria. Foi custoso chegar ao porão que Borges descrevera em seu conto. Não foi na casa de sua infância, nem nos muitos apartamentos e bibliotecas que ele habitara com afinco. Foi na antiga casa de Leopoldo Marechal, autor de *Adán Buenosayres*, a quem parecia fazer referência o nome do protagonista do conto, Carlos Argentino.

Desceu ao porão de pernas trêmulas, as pálpebras longe das pupilas. Saberá então se estivera certo ou errado, toda sua vida, em cada um de seus ímpetos. Deitou no chão em decúbito dorsal, como Borges indicava, e no 19 degrau fixou a vista. Podia ser o aleph o círculo vítreo que vislumbrou, podia ser o universo inteiro através de uma fina película, o mundo inteiro em sua verdade irrestrita, mas por um instante ele só conseguiu enxergar o rosto decrépito da professorinha.

Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim

Gaspar Paz¹

As interpretações sobre o teatro desenvolvidas por Gerd Bornheim no decorrer de quatro décadas – iniciadas nos anos 1960 e prolongadas aproximadamente até o final de 2001, início de 2002 (além dos materiais que vêm sendo publicados postumamente) – são determinantes para entendermos amplamente seus trabalhos. É principalmente pelo viés da compreensão da linguagem teatral que Bornheim trata das relações entre as expressões artísticas e culturais, a partir de um diálogo estabelecido também com o contexto histórico da filosofia e das ciências humanas. De fato, ele vai apontar a acuidade de importantes questionamentos surgidos no panorama das artes, sempre discutindo de forma parcimoniosa e crítica seus posicionamentos.

O modo de observação do teatro vai impulsionar sua abordagem, conduzindo as problemáticas que se dispõem em cena, sobretudo sob o pano de fundo de diversas crises de orientação estética e metafísica. Foi a partir da constatação de uma atmosfera carente de sentido em diferentes domínios que emergiram as discussões sobre a historicidade e as ideologias; a totalidade e os absolutos; as diversas mudanças de enfoque e ênfase nas atividades artísticas e filosóficas; a avaliação da ruptura com o passado e as tradições; as vanguardas e a valorização das artes populares; as novas

¹ Gaspar Paz é doutor em filosofia pela UERJ, mestre em musicologia pela UFRJ e licenciado em filosofia pela UFRGS. Coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia: Espaço aberto Gerd Bornheim* (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate: Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2008). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na USP como bolsista FAPESP. Em 2012, realizou pós-doutorado na Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne) como bolsista BEPE FAPESP.

inspirações da criatividade artística contemporânea; o problema da normatividade e os rompimentos com as leis da beleza e com as verdades metafísicas; as articulações sociais, políticas e científicas que envolvem o panorama das artes e põem em tela discussões em torno da alteridade, diferença e desconstrução, enfoques que contribuiram para a visualização e o entendimento de um aspecto caro a toda uma geração: o tema da linguagem. No caso de Bornheim, tal rota estenderá suas potencialidades para as linguagens artísticas de uma forma geral.

Esse foi, com efeito, um problema de época que encontramos exposto no testemunho de vários autores contemporâneos. Um bom exemplo é por onde transita Alain Badiou no ensaio sobre *Beckett: L'incroyable désir*, no qual nos fala de meados de 1956, quando descobriu o teatro do autor irlandês em Paris, pontuando que naquela época as considerações sartreanas estavam muito presentes e conduziam para aquilo que ele chamou de ponto nodal de toda a sua geração: justamente o problema da linguagem. Entretanto, segundo Badiou, Beckett não era apenas um escritor do absurdo, do desespero, do vazio e da incomunicabilidade, como convinha aos críticos explicar mediante o viés existencialista em voga. Para Badiou, o teatro de Beckett representava algo como "um destino novo da escritura":

*a relação entre a recorrência da fala e o silêncio original, a função simultaneamente sublime e derrisória das palavras, tudo isso capturado pela prosa, longe de qualquer intenção realista ou representativa. A ficção apresentando de uma só vez a aparência de uma récita e a realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza.*²

A exposição de Alain Badiou sobre Beckett mostra um pouco os referenciais da época em que Bornheim se insere. Ele foi impulsionado por esse destino novo da linguagem, assimilando as diferentes questões sobre o teatro contemporâneo. Um teatro para ele

² Reproduzimos aqui a citação original: *Mais aussi un écrivain "moderne", en ceci que le destin de l'écriture, le rapport entre le ressassement de la parole et le silence originel, la fonction simultanément sublime et dérisoire des mots, tout cela était capturé par la prose, très loin de toute intention réaliste ou représentative, la fiction étant à la fois l'apparence d'un récit, et la réalité d'une réflexion sur le travail de l'écrivain, sa misère e sa grandeur.* BADIOU, Alain. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littérature, 1995, p. 6.

revestido de uma extrema complexidade na disposição de suas situações, e que por isso mesmo apresenta um rico manancial de questionamentos. É nessa perspectiva que Bornheim vai inventariar qual é a situação do teatro hoje:

Para dar-lhes uma resposta não bastaria sequer fazer uma história da dramaturgia contemporânea, acrescida do exame das diversas teorias sobre o trabalho do ator e ainda das inúmeras maneiras vigentes de compreender o espetáculo. Sem a pretensão de esgotar o assunto, queremos tão-só acenar – visando sempre à globalidade do fenômeno teatral – para alguns dos problemas do teatro hoje, aqueles problemas que nos parecem os mais essenciais.³

A partir daí, muitos serão os problemas aventados: a questão do realismo, do naturalismo, do romantismo e das ciências, para ficarmos com algumas reverberações de extrema atualidade no Brasil. Veja-se, por exemplo, como a literatura de Machado de Assis e mesmo seus textos de teatro enfrentam essas coordenadas. Com agudeza, o escritor percebe que a partir de tais pressupostos pode-se refletir sobre as dependências e os processos de emancipação cultural. É essa emancipação, com os olhos no social e na política, que circunscreve de forma genérica a difusão das expressões teatrais. Gerd Bornheim enxergava esse foco com nitidez. Num ensaio sobre o teatro contemporâneo que compõe o livro *O sentido e a máscara*, o autor sugere que se visualizem três momentos marcantes para o entendimento da cena teatral. São eles: a presença do realismo numa ampla esfera de atuação; a consciência histórica e suas implicações teórico-práticas; e, por último, os pressupostos estéticos gerais do teatro. Tais momentos implicam ramificações em tudo interessantes. O que salta aos olhos é que para Bornheim a linguagem teatral possui uma ação bastante expansiva, gerando uma expectativa que corresponde para ele a uma ação política mais vindoura. É preciso ao menos salientar que a partir daí se compreende melhor os temas da linguagem, do caráter popular do teatro e de outras formas de expressões artísticas em seus trabalhos.

³ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 9.

O realismo no teatro

Começemos então por explorar a primeira premissa de Bornheim: a presença do realismo no teatro. O realismo emerge sobretudo em reação ao naturalismo vigente no final do século XIX e que representava a realidade dependente do cientificismo determinista. Tratava-se, no naturalismo, de uma representação teatral equivalente à pesquisa que o cientista opera num laboratório: "Tome-se, pois, *une tranche de vie*, da vida, uma fatia qualquer, já que tudo se equivale; examine-se ao vivo — em cena — em todos os seus aspectos..."⁴. É a construção da cena a partir da prova dos fatos. Para Bornheim, o discurso ordinário passa a revelar a pseudoverdade do cientificismo e, dessa forma, o corolário não poderia ser outro: "até onde tal evangelho poderia ser seguido?"⁵. Veja-se que o "religioso" espetáculo está condicionado de alguma forma à antiga discussão da racionalidade. Em tal direção, segundo Bornheim, o naturalismo "dissolve o teatro, transformando-o numa espécie de *ersatz* da ciência: inutiliza a arte, na medida em que a despe dos meios de expressão que lhe são específicos"⁶. É a esse naturalismo, em princípio, que o realismo teatral vai se opor, ainda que de maneira a preservar certas virtualidades decorrentes das discussões gerais do teatro. Realmente, pode-se imaginar que o impacto do cientificismo é bastante propalado, principalmente pela força que adquiriu no meio acadêmico francês. Nesse particular, o realismo social é como que uma seqüela do naturalismo, uma mudança necessária de tonalidade. Bornheim explica que tal necessidade vem da condição heterodoxa que invade o teatro do Ocidente. Essa diversidade "terminaria por se confundir com a quase totalidade da dramaturgia contemporânea. A essa altura, entretanto, a própria palavra 'naturalismo' se torna suspeita, e faz-se prudente substituí-la por outra mais abrangente: 'realismo'"⁷. Assim, através dos meios de expressão, o teatro deve fazer parte da realidade que nos cerca. A ideia é estreitar os limites de tal relação.

Bornheim observa que Stanislavski empreendeu de forma exemplar o caráter realista em seu teatro na medida em que conciliou dois eixos cênicos: o tratamento do texto e a formação do ator. São estas perspectivas que chamaram atenção de Brecht e que influenciaram sua pesquisa sobre a linguagem teatral e a constituição do personagem.

4 BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 18.

5 *Ibidem*, p. 18.

6 BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 12.

7 BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 18.

Para Bornheim, embora Stanislavski em certos aspectos tenha sido um homem tradicional (por exemplo, em suas concepções de verdade e beleza), ele não deixou de representar um momento de síntese de uma das formas de realismo atuante na época, que incitou ainda a reação de outros autores e atores do mundo teatral. Um dos principais aspectos que perduram na dramaturgia posterior a Stanislavski é o tratamento da técnica teatral. Uma espécie de entrada no formalismo.

Para Bornheim:

Toda teoria do ator, todos os seus métodos de trabalho, são relativos no sentido de que se aplicam a um determinado tipo de dramaturgia ou de direção cênica. Dentro dessa relatividade, o método de Stanislavski tem uma amplitude máxima, o que quer dizer que ele pode abranger uma extensão dramática muito grande. Mas seu método não deve nem pode ser aplicado indistintamente a todo e qualquer tipo de dramaturgia⁸.

Com relação a essa aplicação, se se pensa notadamente no teatro de vanguarda, a cena começa a se adensar, já que o caráter humano que forma a psicofisiologia e os aspectos sociais do personagem, para Stanislavski, vão se desvanecer na estética de vanguarda. E nem precisamos ir tão longe, a reavaliação do teatro exige um teatro teatral que explore o ilimitado da imaginação. Essa foi a crítica de um autor como o italiano Pirandello. Para isso, é importante o contato com as raízes históricas do teatro. Em verdade, a crítica ao realismo vai desabrochar também a partir de certa desilusão com a probabilidade de transformação da realidade. A consciência de um acimado idealismo deseja uma evasiva antirrealidade. Esta, contudo, será bastante problematizada. O cenário um tanto controvertido vai representar para Bornheim "uma renovação profunda na vida cênica"⁹. E a reavaliação formal da qual se ocupa o teatro exigiu, como nas ciências humanas da época, o alargamento do mundo geográfico-político-social. Dois bons exemplos do novo olhar e assimilação ao Oriente podem ser encontrados em Brecht, na Alemanha, e em Zé Celso Martinez Correa, no Brasil.

Na Alemanha o cientificismo não é tão vigoroso como na França. E é por tal razão, assinala Bornheim, que ele se veste com a camisa da "consciência histórica" e todos os

⁸ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

processos daí decorrentes. Tal interpretação da historicidade confere viabilidade ao teatro realista. É ao menos uma transição que é notada por Bornheim quando se passa do terreno francês (de Antoine) à Alemanha (de Otto Brahm). O seguimento do processo é que há um diálogo com a dramaturgia do passado que propõe uma nova afinação de seus instrumentos, já que não vemos necessariamente as coisas da mesma forma que nossos antepassados. Contudo, tal fato não deixa de induzir a grandes contradições: como reagir diante das circunstâncias dadas?

A instabilidade assola as atividades teatrais. E foi ela quem reorientou a hegemonia do naturalismo para a chegada em cena do expressionismo, como outro estilo abrangente e crítico, que na visão de Bornheim constituiu na época uma espécie de "cosmovisão" da realidade. O novo estilo nasce dos estrondos da guerra que ressonam na direção de um vazio niilista que se instala diante da percepção. São espaços até certo ponto renegociáveis, e a atmosfera é de nebulosidade fílmica que pouco a pouco intui a vida das grandes cidades e dos processos de industrialização, dos desamparos daquela solidão ocidental que busca o consolo das relações com a tecnologia.

Mesmo que para Bornheim o expressionismo seja ainda caudatário da "obra de arte total" wagneriana, antes de tudo importa a tônica, o acento reservado à consecução dos acontecimentos. Nesse caso, a ânsia do expressionismo parece ser a construção de um mundo novo que supere a experiência negativa. É como se passássemos do plano ôntico, explorado pelo naturalismo, à ambição ontológica do expressionismo, ou seja: tudo se faz problema. A subjetivação decorrente de tal estilo colocará a questão do relacionamento e da comunicação entre a ação teatral e o público. O interessante é que tal pergunta surge daquilo que Bornheim denominou "desmoronamento do mundo dos ideais". Para ele "a comunicação não se verifica embutida entre dois níveis em relação vertical, o real e o ideal, ou o singular e o universal, mas sim na pura horizontalidade ôntica das singularidades que se sucedem"¹⁰. O curioso é que esse "abandono do ôntico às suas próprias limitações" conduz a uma espécie de "desfiguração"¹¹. Uma morbidez que segundo Bornheim dá à "neurose" as rédeas das novas formas de comunicação.

No fundo dessa expansão expressionista surge para Bornheim, como fruto da "desmedida decorrência de qualquer coisa como uma visão do caos"¹², o diretor de cena. O diretor é o mediador das relações em cena e, principalmente, da comunicação

¹⁰ BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 28.

com o público, que a partir daí será visto com outros olhos, que desmintam o caráter apassivador e aquiescente. A tendência é de uma participação ativa onde o espectador seja um dos atores do processo, agora se destituindo, como assevera Bornheim, daquela culpabilização imposta pelos greco-romanos e pelos hebraico-cristãos. Na experiência expressionista a culpa aparece como "escatológica, ela oferece o sabor dos fins de capítulo: já não se supera, nietzscheaneamente, o caos em favor de uma ordem, mas o caos é como que redescoberto..."¹³. A culpa, fruto de uma política religiosa, é, então, repensada. Dessa experiência, diz Bornheim, nasce nada mais nada menos que a "crítica moderna". O fato se estende na observação da pesquisa formal, já que, para Bornheim, o expressionismo situa-se em meio a pólos extremos: de um lado, "o realismo estrito", e de outro, a "arte abstrata". Nesse caminhar abre-se espaço à "superposição de linguagens". E nesse caso, Bornheim chama atenção para duas tendências acordadas pelo expressionismo: o "esvaziamento da ação dramática" e o "esvaziamento da tradição". Esses dois sintomas de um "sem sentido radical" fazem com que se acentue o caráter abstrato do expressionismo. No primeiro caso, a ênfase está na situação geral que se investe de diversas possibilidades de composição. No segundo, a pesquisa formal aponta para coordenadas outras "inexistentes na arte do passado"¹⁴. É que o teatro do Ocidente nos oferece, segundo Bornheim, "duas grandes raízes: de um lado, o mundo greco-romano, que nos legou a arte, a ciência, a filosofia, o mundo jurídico, a parafernália militar; e de outro, o veio hebraico-cristão, que nos deu a religião, a moral e novamente a arte (inclusive um teatro outro)"¹⁵.

Há, a partir daí, duas linhas do teatro: o grego, que vai ser difundido principalmente pela poética de Aristóteles; e o medieval, que reflete uma história cristã. A essas duas linhas, que diferem totalmente, acrescenta-se o impulso do teatro shakespeariano que emerge de uma relação em tudo singular com o teatro medieval, visto que rompe com os preceitos religiosos. Com Shakespeare "desaparecem a fé e seus pertences"¹⁶. A discussão se prolonga ainda para as categorias do espaço e tempo e passa-se a discutir as heterotopias e a consciência de uma historicidade, ainda que problemática. E Shakespeare mais uma vez "faz o teatro viajar. Basta alguma escassa lembrança para entender o que afirmo: ele vai à Dinamarca e lá desenterra Hamlet, o quase herói; é com

¹³ Ibid., p. 33.

¹⁴ Ibid., p. 33.

¹⁵ Ibid., p. 39.

¹⁶ BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 181.

esse personagem que tem início a lenta e inexorável crise da figura do herói no teatro moderno"¹⁷. Shakespeare é estudado por inserir uma ruptura dentro das bases do teatro. Ruptura, diga-se de passagem, que ocorre a partir da mencionada pesquisa formal. Assim, o dramaturgo inglês desenvolve uma observação arguta da sociedade da qual ele fazia parte e, como o seu contemporâneo Montaigne, foi levado a pensar a "alteridade".

Consciência histórica

Nessa avaliação global do fenômeno teatral, o que vai florescer com muita força será o segundo momento privilegiado por Bornheim: a consciência histórica. Essa consciência não vem sozinha. Alimentado pelas discussões precedentes, não bastará ao teatro tão-somente a análise de sua literatura. O texto, constantemente fetichizado, virou pretexto, e instaurou-se outro diálogo entre o ator, o público, a crítica e as diferentes expressões artísticas. O teatro, como alerta Bornheim, se liberta para um uso mais prazeroso e consciente das "pantomimas, acrobacias, canto, dança etc."¹⁸. A crise positiva que demonstra a riqueza do teatro repele a imitação do passado. O passado só será tolerado se minuciosamente repensado, ainda que "num processo inventivo que recusa limites"¹⁹.

Com o avarer da consciência histórica, o que se põe em questão é uma leitura de toda a dramaturgia ocidental. As conseqüências sociais de tal leitura são vastas. Para Bornheim, "tudo se passa como se o nosso tempo histórico fosse a condensação mesma da cultura, de toda a história"²⁰. Nessa condensação, os elementos próprios do teatro começam a se reestruturar. Além da presença persistente do texto teatral surge, para corroborar a pesquisa histórica e operar a dinâmica do espetáculo, nada mais nada menos que o "surto do diretor de cena"²¹. O diretor, como mencionamos anteriormente, será um dos responsáveis por esse rearranjo do espetáculo em meio às discussões sobre um teatro do texto dramaturgico ou um teatro mais propriamente do espetáculo, que dê nova força à ação cênica.

¹⁷ Ibid., p. 183.

¹⁸ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 18.

¹⁹ Ibid., p. 18.

²⁰ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 20.

²¹ Ibid., p. 20.

Mesmo com as grandes mudanças operadas no cerne das atividades teatrais, Gerd Bornheim faz uma reserva, em tudo pertinente, a respeito da consciência histórica: é que ela "traz consigo o perigo da esclerose"²². É o mesmo complexo de totalidade que volta a assombrar nossas pesquisas e aos poucos se vê emergindo à obsessão do museu. Aqui, a crítica de Bornheim vai mais longe, "presa em um museu, confina-se a arte a suscitar uma contemplação puramente estética e artificial; o museu empresta à arte uma função abstrata"²³. Daí que as encenações passassem a exercer características de um teatro de museu não foi um passo tão longo. Isso também vai gerar uma crise interna muito grande no teatro. E quase de imediato, busca-se em toda parte soluções para esse impasse histórico. Uma das prováveis soluções é transvalorar todos os pressupostos estéticos do teatro, explorando então um esteticismo ativo que não alienasse o espectador. Assim, a criatividade voltaria a imperar, por exemplo, quando o dramaturgo moderno reescreve um texto clássico ou o diretor estimula a releitura atual de um texto antigo. São arrolados, enfim, os espíritos críticos e a liberdade criativa. Se passaria, assim, por cima da divinização do texto e se buscaria a vitalidade do teatro. Uma vitalidade que atinja "o espectador de hoje, que diga algo ao homem sobre a sua situação no mundo"²⁴. Todas as discussões introduzidas pelo historicismo no teatro trouxeram, mesmo com espírito polêmico, diversas transformações ao palco teatral e ao diálogo explicitado com outras formas de artes. Assim, a consciência histórica nos conduz a um estado de compreensão crítica que não pode ser preterido. Tal consciência é a força motriz de uma avaliação dos diversos contextos. O tema gera uma discussão em tudo produtiva dos pressupostos gerais do teatro, que integram também o debate da filosofia da arte e da estética.

Os pressupostos estéticos do teatro

*Não se entra impunemente numa crise, e não se a supera como quem dobra a esquina. O teatro é essencialmente mortal, ele se quer efêmero, todo apagar de luzes é de certo modo definitivo.*²⁵

²² Ibid., p. 21.

²³ Ibid., p. 21.

²⁴ Ibid., p. 21.

²⁵ BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998, p. 184.

Segundo Bornheim, os pressupostos estéticos do teatro revelam justamente a crise ocorrida no teatro contemporâneo. Para ele, o primeiro rompimento ocorre com a normatividade aristotélica que paira sobre o teatro, já que a presença de Aristóteles é discutida em largos períodos históricos. Boileau e Lessing discorrem, por exemplo, sobre a fidelidade aos preceitos aristotélicos, embora, pela exigência de maior liberdade das linguagens artísticas, essa situação comece então a se alterar e se voltar contra as prerrogativas de Aristóteles.

Uma das primeiras saídas da inconformidade em direção à liberdade de expressão é o romantismo. A força que irrompe do idealismo romântico avassala a cena teatral por muito tempo, chegando a mostrar seus adeptos até mesmo nos dias atuais. O romantismo foi um dos motores da crise da cultura ocidental. São os valores que se arruinam a partir do empreendimento de uma instabilidade, por assim dizer, total. O expressionismo levou adiante tal discussão de ruptura com a estabilidade tradicional. É justamente aquela consciência histórica que clarifica a situação das novas possibilidades estéticas do teatro. Assim, Aristóteles, de imperativo passa a uma leitura possível, ainda que se depreendam todas as forças em sua recusa. Veja-se que o teatro, fora da cultura ocidental e, inclusive, o teatro religioso, ignorou as normas do velho grego.

Nesse sincretismo, a construção do teatro vai caminhar de Shakespeare até nossos dias numa busca incessante de novidade, de criatividade e de compreensão de toda a ordem estética que se entrecocha nas discussões filosóficas e das ciências sociais como um todo. Para Bornheim, nessa paisagem, sem dúvida foi Brecht quem soube reavaliar a trajetória do teatro e de seu tempo, apresentando questionamentos renitentes a respostas definitivas. Aliás, é na atmosfera de imprevisibilidades que caminham as improvisações da linguagem teatral.

Antes de mais nada, o radicalismo de Brecht recusa a ideia do teatro como arte, não obstante certas ambiguidades que acompanham sua evolução e a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético no fim de sua vida. A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas; recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser

*tratados por Brecht de diversas maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade*²⁶.

A instabilidade do teatro brechtiano vai se voltar também contra aquele alívio da catarse aristotélica propiciado ao espectador. Brecht quer a consciência social de tal empreendimento. Nada de tornar o homem sujeito a uma passividade permissiva. Ele tentou o rompimento dessa passividade a partir do desenvolvimento do "distanciamento" e do "teatro épico" que fez. Este último será renegado posteriormente pelo autor em função de um novo teatro. A influência das problematizações de Brecht foi decisiva na análise de tais pressupostos estéticos novidadeiros do teatro. Para Bornheim, mesmo com um alto teor de criticidade, as ideias de Brecht serão absorvidas de forma dispersa. Elas vão dividir a cena de ruptura com o teatro de vanguarda, que propõe, por conseguinte, ainda outras explorações da linguagem cênica. É que a normatividade aristotélica não vale como estrutura de toda realidade e, mesmo com incansáveis discussões teóricas embasadas numa racionalidade firme, tais colocações pouco a pouco perdem vigência.

Para Bornheim, observando a crise de orientações estéticas, Brecht pretendia uma saída possível dentro de uma consciência social mais ampla. Por outro lado, o teatro de vanguarda desaguou num niilismo sem precedentes. Sua principal atividade era a denúncia violenta ou grotesca desse "sem sentido" e, entre o caótico das movimentações, ensaia-se a leitura de outras possibilidades e experiências.

A pluralidade de enfoque pergunta sobre a viabilidade e as possibilidades assumidas pelo texto dramático. Texto que mostra os sintomas daquela disputa entre o inteligível e o sensível introjetada nos pressupostos estéticos. Tais pressupostos dirigem nossa atenção justamente para aquela ambigüidade entre sensível e inteligível, procurando revalorizar o primeiro elemento dentro do campo filosófico. Esses pressupostos assumem, principalmente no caso de Brecht, com toda a verve político-social que se possa intuir daí, uma dupla finalidade: dirimir as distâncias entre a preparação para a prática expressiva e a prática propriamente dita das discussões mais interpretativas (ou filosóficas). Nessas motivações, embora sempre procurando uma melhor resolução, os acontecimentos culturais passeiam a passos largos: teorias da arte, histórias da arte, críticas interpretativas, análises logicamente expressas ou outras voltadas aos sentimentos

²⁶ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 28.

despertados pelas expressões culturais. Em todas essas perspectivas, o sentimento do belo artístico, do sublime, da purgação de falsos sentimentos ou mesmo de uma consolação qualquer, são efeitos difíceis de se distanciar. Por aí a crítica moderna, filha da crise de referenciais, ao perguntar pelo sentido da arte, extingue a possibilidade da sacralização ou fetichização desses elementos. Em meio a tais movimentações, um tempo precioso de iniciativas é gasto para respaldar uma espécie de hierarquização das obras e formas de arte, processo intimamente ligado à história de narrativa metafísica. No entanto, com as problematizações sobre a historicidade na filosofia de Hegel, tais processos se tornam insustentáveis, principalmente no arrolar posterior da filosofia de Nietzsche e as decorrências de prenúncios críticos num autor como Heidegger. A partir daí, há uma tendência positiva de abertura da estética, que passa a associar-se a outras disciplinas e perspectivas que não somente as filosóficas. São elas principalmente a psicologia, a educação, a sociologia e as ciências da natureza. Tal investida também é buscada pelos próprios artistas ou veiculadores de expressões no sentido de discutir em todos os níveis suas produções.

Há que se considerar ainda que com a reviravolta no seio do romantismo e nas vertentes formalistas kantianas e neokantianas, as problematizações extremadas levam a um intenso processo de abstração nas artes. O momento é totalmente sugestivo para as artes de vanguarda, que por sua vez atraem a atenção de uma infinidade de novas correntes e conceitos para a discussão: semiótica, psicanálise, existencialismo, entre outros âmbitos. Há vertentes que tratam do caráter educativo no teatro, da dimensão social, do aspecto religioso, da ação política, do cientificismo e da condição própria do jogo teatral. Nesse sentido, segundo Bornheim, as indagações fazem parte do diferencial de nossa situação com relação ao passado, já que o teatro sempre se colocou de forma espontânea. A verve teatral acompanha tais manifestações de ponta a ponta.

A pergunta da funcionalidade vai assolar as artes de uma forma geral, já que não se quer que o papel assumido por tais manifestações seja apenas o conforto do lazer burguês. Realça-se um diálogo perdido no preconceito. É o caso das ações do teatro do oprimido, que foram conduzidas num veio político por Augusto Boal, no Rio de Janeiro, e em outros países da América Latina.

A questão da funcionalidade no teatro também será colocada em meio à movimentação estética entre texto e ação dramática. Grande parte dos teóricos do teatro vai defender o texto como essencial ao teatro. A reviravolta da representação será operada justamente pelos dramaturgos que se ocupam mais diretamente com o espetáculo, participam de todos os processos da encenação e se furtam à atividade teórica propriamente dita. No entanto, tais dramaturgos ou autores teatrais estão perfeitamente a par de todos os assuntos que movem os questionamentos teóricos contemporâneos e irão refletir tais

questões na construção de seus espetáculos. Fato que constituirá a geração de novas intenções estéticas destituídas do caráter ortodoxo.

A exceção, no processo de dissociação de texto e espetáculo, ocorre segundo Bornheim na *Estética* de Hegel. Para Hegel, ao contrário da defesa do condicionamento ao texto, o que se afirma é a riqueza que a representação confere a tal contexto literário. Com isso, entram em jogo questionamentos sobre a separação entre ator e público. O processo que se arroja é o reconhecimento da alteridade e a reversão na filosofia daquela caracterização entre sujeito e objeto para uma via mais propriamente da exploração da linguagem como expressão cultural. Ademais, com a crise cultural e as rupturas que invadem o Ocidente, a pluralidade de estéticas nascentes germina sob o jugo de um forte niilismo. A atmosfera de "sem sentido" não vai se restringir à pergunta pela função do teatro, mas vai acompanhar todas as atividades que fazem parte das sociedades contemporâneas. Nessa linha, Brecht é um ponto nodal.

Com relação a Brecht, os posicionamentos de Bornheim enfatizam o caráter problematizador do teatro. Para ele, Brecht foi um problematizador como poucos dentro do teatro contemporâneo. As ideias de Brecht influenciam não apenas a dramaturgia ou a ação teatral, por assim dizer, mas adentram os questionamentos sobre a realidade contemporânea que invadem o teatro e as artes em geral. Para construir posicionamentos dessa ordem, ele operou, segundo Bornheim, "uma progressiva laicização do expressionismo"²⁷. É a partir dessa vertente que se investiga a possibilidade de uma nova estética teatral. Dois elementos serão importantes para a formação da nova linguagem: o efeito de distanciamento e a articulação do gesto teatral. A partir desses dois elementos, Brecht vai se distanciar do teatro histórico, no sentido enciclopédico do termo, e perseguirá uma compreensão mais popular de seu tempo. É por isso, aliás, que ele faz a reavaliação de seu teatro épico. Brecht sempre teve em mente a consciência histórica, mas essa não podia ser tampouco limitada a um museu. Para Bornheim, "a presença de Brecht impõe-se como o marco mais sério e essencial do teatro contemporâneo, na medida em que denota um esforço encaminhado para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não"²⁸. Tudo isso passa pela reflexão, que proporciona um duplo caráter à ação dramática: pensar a realidade contemporânea e descobrir a própria linguagem das representações teatrais. Interessava a Brecht o ponto de intersecção entre tais ações. E nesse sentido, em Brecht tudo se articula como uma intensa pesquisa

²⁷ Ibid., p. 112.

²⁸ Ibid., p. 114.

que não admite um caráter conclusivo ou mesmo dogmático. Tal é o comentário que o teatro faz das grandes correntes filosóficas. De certa forma, os críticos modernos deturpam os contornos históricos. E um autor como Brecht não vai aceitar que a tragédia grega, por exemplo, seja o resultado da teoria aristotélica. A teoria é o olhar contemplativo, e o lugar que caberia ao filósofo grego seria a interpretação crítica de tais ações práticas.

Bornheim salientou a importância de Brecht numa conferência na qual ele diz que para o dramaturgo alemão o importante é investigar e praticar o teatro — e aqui podemos dizer que há o aspecto social de seu teatro — como um compromisso com a vida e com a época em que se vive. O mais importante para Brecht era essa compreensão do tempo, e é por isso que, como observa Bornheim, ele é "habitado por uma insatisfação radical"²⁹ que busca interminavelmente soluções a partir das transformações de seu teatro. Para Brecht, tudo era signo de uma mutação constante que gerava uma provisoriedade muito salutar ao seu teatro. Bornheim admite que as práticas teatrais de Brecht sejam sempre válidas se assumidas em todo o seu caráter criativo. Se exploradas a partir de um ponto conclusivo ou na mera imitação pernicioso, perdem simplesmente a potencialidade, visto que, para Bornheim, "Brecht é um ponto de partida"³⁰ para muitas das transformações na prática do teatro e em seus pressupostos estéticos gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littérature, 1995.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

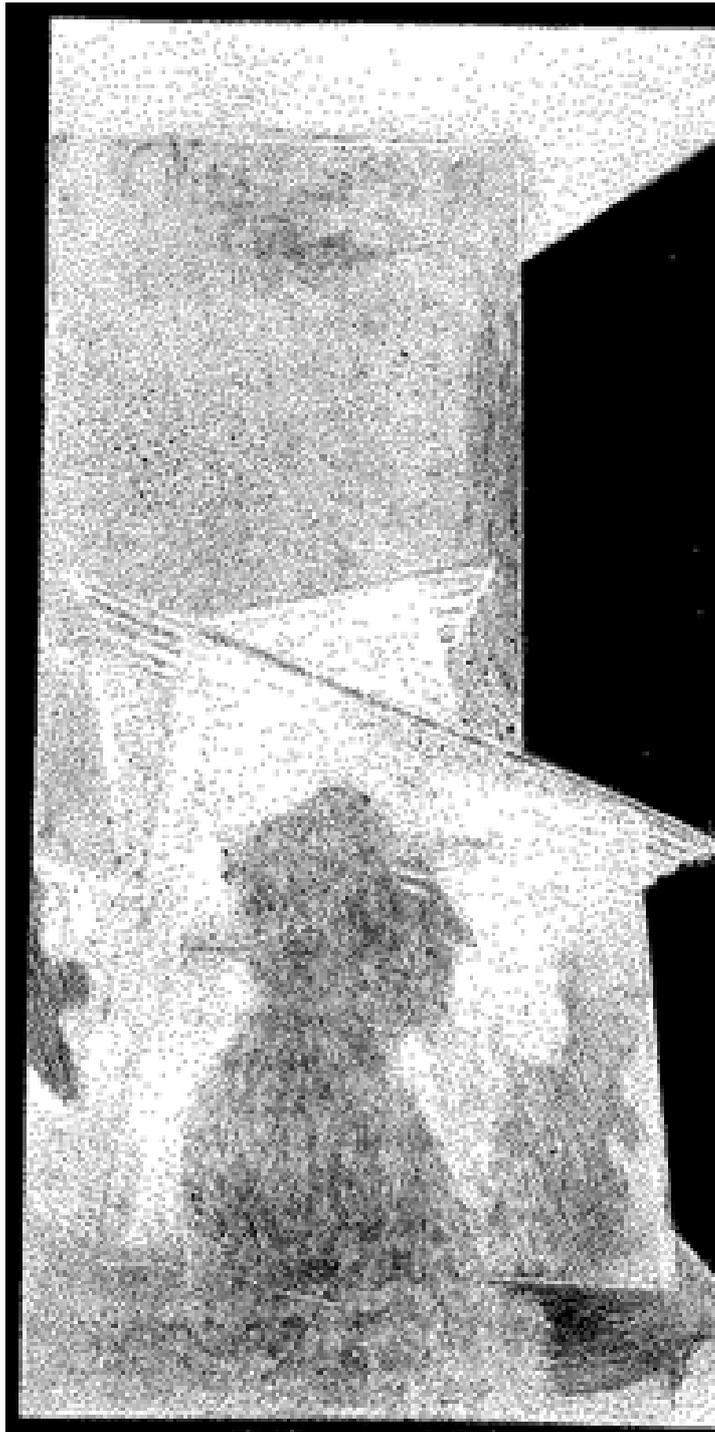
_____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. "Brecht e as quatro estéticas". In: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira (Orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

²⁹ BORNHEIM, Gerd. "Brecht e as quatro estéticas". In: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira (Orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

³⁰ *Ibid.*, p. 75.

ensaio: teatro, 2006/2007
água-forte, água-tinta, buril
35,5cm x 18cm



A última ceia

Julián Fuks

Sobre a mesa o maior frango da venda, farofa de banana, arroz com frutas secas, cravos fincados no tênder: de fome ninguém vai morrer. Quatro cadeiras em volta, alinhadas com diligência. Acomodados, apenas três, e o silêncio montado no tempo, galgando a noite com indiferença.

Aquele moleque é um inconsequente, o pai disfarça a inquietação em impaciência, tomando de empréstimo a palavra do chefe, preto inconsequente, é o que o chefe lhe diz quando alguma coisa não sai bem. A filha está mais entretida com seus problemas, comprida demais sua saia de renda, a que horas será que a festa começa, por que não comer de uma vez se já é óbvio que ele não vem. A mãe crava a unha entre os dentes, crava os olhos na parede, roga à estatueta de gesso que também esperou seu filho numa noite como essa, indaga o rosto de madeira com suas lágrimas vermelhas, por que é que ele não chega, que foi que lhe fizeram, bom rapaz que ele é. Não é desses que se perderam, ele sabe cuidar de si, não é nenhum pixote, não é nenhum guri; só tem o estranho vício de habitar as ruas e frequentar vielas.

Um jovem o abismo de fardas guardou consigo. Deve dar meia-noite a qualquer momento. O governador não vai ligar para prestar suas condolências.

As gravuras apresentadas nesta edição pertencem ao artista José Milton Turcato.

José Milton Turcato possui graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (1984) e Mestrado (2008) e Doutorado (2014) em Poéticas Visuais pela mesma Universidade, orientados pelo Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim. Professor contratado da Oficina de Gravura da Prefeitura de Jundiaí/SP entre 2011 e 2012. Professor efetivo da rede estadual de ensino. Aprovado em 1º lugar no concurso para professor assistente da Universidade Federal do Piauí em 2012. Expõe regularmente na capital e interior de São Paulo, onde conquistou alguns prêmios.

Instruções para os autores

1. Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, conter no máximo 40 laudas (30 linhas x 70 toques) e obedecer às normas técnicas da ABNT (NB 61 e NB 65) adaptadas para textos filosóficos.
2. Os artigos devem ser acompanhados de resumo de até 100 palavras, palavras-chave e referências bibliográficas. As obras citadas devem ser ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor, obedecendo às normas da ABNT (NBR 6032).
3. A comissão executiva reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com sugestões de mudanças. Os relatos de parecer permanecerão em sigilo.

Notes to contributors

1. Articles are considered on the assumption that they have not been published, wholly or in part, elsewhere. Contributions should not normally exceed forty double-space pages.
2. A summary abstract of up to 100 words should be attached to the article. A bibliographical list of cited references beginning with author's last name, followed by the year of publication in parentheses, should be headed. References and places on a separated sheet in alphabetical order.
3. All articles will be strictly refereed.

*Esta revista foi composta em Matrix.
Impressa em papel off-set 75g/m² e cartão branco 250g/m².
Impressa e acabada pela Gráfica da FFLCH/USP, em maio de 2015.*