

ESPECIARIA

Cadernos de
Ciências
Humanas

ISSN: 1517-5081

Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas	Ilhéus	v. 11	n. 19	1-376	jan./jun. 2008
--	--------	-------	-------	-------	----------------

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - Editora da UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus-Itabuna, km 16 - 45662-000 - Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (73) 3680-5028 - Fax: (73) 3689-1126
www.uesc.br/editora

Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas na Internet:
www.uesc.br/revistas/especiarias/index.php

Governo do Estado da Bahia

Jaques Wagner - Governador

Secretaria de Educação

Oswaldo Barreto Filho - Secretário

Universidade Estadual de Santa Cruz

Antonio Joaquim Bastos da Silva - Reitor
Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Vice-Reitora

Editus - Editora da UESC

Maria Luiza Nora - Diretora

Projeto Gráfico e Capa

Adriano Lemos
George Pellegrini

Diagramação

Álvaro Coelho

Revisor dos Abstracts

Roberto Neil Wall

Imagem da Capa

Texto busca lector, imagem
cedida pela artista Anne Moreno

Indexador: Sumários de Revistas Brasileiras

Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas / Universidade
Estadual de Santa Cruz. Vol.11, n.19 (jan./jun. 2008). -
Ilhéus : Editus, 2009. -
376p.

Semestral
ISSN 15175081

1.Ciências Sociais - Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa
Cruz.

CDD - 301

Conselho Editorial

Adriana Rossi (Universidade Nacional de Rosário)	Marc Dufumier (Institut National Agronomique de Paris - GRIGNON - INA - PG)
Ana Clara Torres Ribeiro (IPPUR/UFRJ)	Marcio Goldman (Museu Nacional/UFRJ)
Andre Moises Gaio (UFJF)	Marcos Bretas (UFRJ)
Antonio Carvalho Campos (UFV)	Michel Misse (IFCS/UFRJ)
Carlos Alberto de Oliveira (UESC)	Mione Salles (UERJ)
Edivaldo Boaventura (UFBA)	Moema Maria Badaró Cartibani Midlej (UESC)
Edmilson Menezes (UFS)	Pablo Rubén Mariconda (USP)
Eduardo Paes Machado (ISC/UFBA)	Paulo Cesar Pontes Fraga (UESC)
Elaine Behring (UERJ)	Pedro Cezar Dutra Fonseca (UFRGS)
Fernando Ribeiro de Moraes Barros (UESC)	Raimunda Silva D'Alencar (UESC)
Gentil Corazza (UFRGS)	Roberto Guedes (UFRRJ)
Jeferson Bacelar (UFBA)	Roberto Romano da Silva (UNICAMP)
João Reis (UFBA)	Sergio Adorno (USP)
José Carlos Rodrigues (PUC-RJ)	Susana de Mattos Viegas (Universidade de LISBOA)
José Vicente Tavares (UFRGS)	

Comitê Científico

Jorge Otávio Alves Moreno
Maria Elizabete Souza Couto
Marisa Carneiro de O. F. Donatelli
Moema Maria Badaró Cartibani Midlej
Paulo Tadeu da Silva
Sócrates Moquete
Erika Antunes Vasconcelos

Editor

Paulo Cesar Pontes Fraga

Organização deste número

Carla Milani Damião

Analista Técnico

Genebaldo Pinto Ribeiro

Bolsista

Luiz Antônio S. R. Júnior

Objetivo e política editorial

A revista Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas está voltada para as grandes áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, com periodicidade semestral. A revista é composta de quatro seções, a saber: artigos sobre o tema proposto para o dossiê; artigos; resenhas; e traduções. Poderão ser publicados artigos de colaboradores nacionais e internacionais.

O envio espontâneo de qualquer colaboração implica automaticamente a cessão integral dos direitos autorais aos Cadernos de Ciências Humanas. A revista não se obriga a devolver os originais das colaborações enviadas, mesmo quando não aprovadas pelo corpo de pareceristas.

Cada autor receberá três exemplares da Revista pela cessão dos direitos autorais.

A identificação do(s) autor(es) deverá ser feita em separado, com: nome do autor, titulação, endereço, telefone e *e-mail* e/ou fax dos autores, para encaminhamento de correspondência.

Editorial

Este número da Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas traz como temática de seu dossiê a estética. Como uma ramificação da Filosofia, a estética possui um significado complexo e de definição pouco homogênea. De seu significado etimológico, do grego *aisthêsis*, termo traduzido por sensação, sensibilidade ou percepção sensível, ao significado moderno de conhecimento sensível (ou percepção) associado à questão do gosto, ao juízo de gosto ou juízo estético e, em sentido mais abrangente, como toda a reflexão filosófica sobre a arte, o termo estética comporta uma variação de entendimentos e diferentes abordagens que transitam pelo campo do conhecimento, da moral e da política em associação com a arte.

A maioria dos artigos presentes neste número foi debatida no IV Encontro do GT de Estética da Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia - ANPOF, realizado em junho de 2008, na Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

Os dois primeiros assuntos do dossiê, de Jeanne Marie Gagnebin e Virginia Araújo Figueiredo, resultam de palestras proferidas nas Plenárias de Estética dos dois últimos encontros da Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia - ANPOF, respectivamente o XII e o XIII, em 2006 e 2008

O artigo de Jeanne Marie Gagnebin busca afirmar uma reciprocidade do sentido de estética como percepção unida às transformações históricas e sociais, cujo alcance sugere um entrelaçamento entre as reflexões filosóficas sobre as artes e as práticas artísticas.

Virginia Figueiredo faz uma abordagem contemporânea da estética de Kant, relacionando-a com a teoria de Thierry de Duve, em particular com o que a autora chama de “juízo deduvianiano – isto é arte? -” e o juízo reflexionante estético de Kant.

Rodrigo Duarte se debruça sobre as teorias que consideram as linguagens artísticas, desde o *Trattato della pittura*, de Da Vinci, às teorias contemporâneas sobre arte e estética, em particular de

Clement Greenberg e Theodor Adorno.

O texto de Wolfgang Iser lida com a ambiguidade de algumas categorias do pensamento de Walter Benjamin, quais sejam: a relação entre memória e esquecimento, de barbárie “negativa” e barbárie “positiva”, e, principalmente, a de história e obra de arte, no sentido em que a obra de arte se relaciona com a tradição histórica e ao mesmo tempo é capaz de romper com a tradição.

João Emiliano de Aquino Fortaleza traz à tona o sentido etimológico da palavra estética – *aisthesis* - considerando encontrar no diálogo *Fédon*, de Platão, em suas palavras, uma “teoria positiva da percepção sensível”.

Transitando entre a Antiguidade e o Renascimento, Ronel Alberti Rosa traça, pormenorizadamente, em seu artigo, a origem da ópera. Do imaginário do mundo antigo emerge a figura de Orfeu, como se sabe, ligada à música, e concomitantemente um projeto de recuperação da tragédia clássica. Da junção entre a música e a tragédia e seus efeitos catárticos, teria, então, surgido a ópera.

Romero Freitas pretende constituir, em sua fala, uma relação entre o trágico e o cômico no romantismo alemão. A denominada estética da ironia encontra, segundo o autor, um exemplo prático nas comédias de Tieck. É por meio de uma ambiguidade da ironia, que comporta em sua expressão tanto o cômico quanto o trágico, que é possível a aproximação entre os gêneros.

Pedro Süsskind recupera a importância de Winckelmann para a teoria estética de Goethe, em vista de um projeto de recuperar o ideal de beleza grega na arte e literatura alemãs, projeto que teria constituído o que conhecemos sob o nome de classicismo alemão.

O classicismo alemão no século XVIII é também o foco de atenção do trabalho de Luisa Severo Buarque de Holanda. Seu objetivo é o de recuperar o conceito de mimesis da Antiguidade e mostrar como o classicismo alemão incorpora esse conceito, transformando-o e ampliando seu significado do campo da teoria da arte para a filosofia da história.

Graciela Deri de Codina apresenta, em seu texto, uma leitura dialética, no sentido hegeliano do termo, da obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, tendo em vista os extremos “transformação-esquecimento” e “permanência-memória”.

A crítica nietzscheana às obras de arte convencionais e a busca por superar seu sentido a fim de fazer emergir um sentido legítimo de arte é o assunto do discurso de Iracema Macedo ao trabalhar com a expressão “contra a arte das obras de arte”.

Os quatro artigos seguintes participam da discussão estética do início do século XX. O de Sara Pozzer avalia a correspondência entre a estética kantiana e a adorniana, encontrando a maior divergência entre essas na passagem do transcendental, em Kant, para o entendimento de Adorno que tem por base não o transcendental, mas o histórico.

Luciano Gatti considera a transformação por Heiner Müller da proposta brechtiana da peça didática que se tratava de um modelo de educação político-estético e de experimentação teatral. Esta transformação teria sido cumprida por Heiner Müller ao recuperar, do próprio Brecht, um questionamento sobre a forma dramática.

Márcia Tiburi reflete sobre a teoria de Vilém Flusser que, a seu ver, “inaugurou um novo contexto para a discussão sobre a estética ao investigar o sentido ontológico do mundo tecnológico ao qual ele chamou mundo codificado”.

Ricardo Fabbrini remete a outro sentido de estética ao falar da aparência ou da forma como se apresenta na arquitetura, no planejamento das construções e exposições dos novos museus no período que vai de 1980 a 2000. Para tanto, ele reavalia o sentido de “fruição estética” e de crítica com base na ideia de experiência da negatividade da arte.

A sessão artigos que compõe o presente número da revista conta com textos de Márcia Zebina, Ernani Chaves e Gilson Ianini. O artigo de Márcia Zebina relaciona a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, à *Ciência da lógica*, de Hegel, com o intuito, segundo a

autora, “de defender a posição hegeliana, de que o recurso à teleologia explicita o ordenamento da natureza e a estrutura interna do conceito como liberdade”.

Ernani Chaves reflete acerca da interpretação de Ricouer sobre Freud em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, com base nos textos de Freud: “Lembrar, repetir, elaborar” e “Luto e melancolia”, ressaltando a importância dessa interpretação, nem sempre considerada, possuindo o mérito de transpor a análise individual para o plano do coletivo.

Gilson Ianini tem em vista o pragmatismo de Rorty, com ênfase na crítica da representação e de sua dissolução com base na questão moderna do conhecimento, a fim de alcançar problemas filosóficos contemporâneos, encerrando com um questionamento sobre os limites do pragmatismo.

A atual edição conta com a tradução de um pequeno artigo de Marcel Proust, que precedido pela apresentação de Carla Milani Damião, trata dos componentes do movimento artístico do século XIX conhecido como Fraternidade Pré-Rafaelita e de seu teórico John Ruskin. O objetivo da articulista é indicar, para o debate contemporâneo, a questão do esteticismo.

A resenha de Imaculada Kangussu sobre o livro de Rodrigo Duarte, intitulado *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*, publicado em 2008, encerra essa edição com a indicação de uma leitura profícua para refletirmos sobre categorias e alcances da estética e sua relação com o contexto político, artístico e cultural.

Não poderíamos deixar de agradecer às artistas Iole de Freitas e Anne Moreno a gentileza de permitirem a reprodução das imagens de suas obras no artigo de Virginia Figueiredo e na capa deste número de Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas.

Carla Milani Damião
Organizadora

Paulo Cesar Pontes Fraga
Editor

SUMÁRIO

DOSSIÊ

O olhar contido e o passo em falso Jeanne Marie Gagnebin	13
Kant e a arte contemporânea Virginia de Araújo Figueiredo	25
Sobre as relações entre os media: do <i>paragone</i> de Da Vinci à "pseudomorfose" de Adorno Rodrigo Duarte	45
Memoria und Ästhetik. Über Geschichte und Geschichtlichkeit in der Kunst Wolfgang Bock	61
<i>Aísthēsis</i> e <i>anámnēsis</i> no Fédon João Emiliano Fortaleza de Aquino	75
O imaginário da Grécia Clássica no <i>Dialogo della musica Antica e della Moderna</i> De Vincenzo Galilei Ronel Alberti da Rosa	91
O cômico e o trágico no romantismo alemão Romero Freitas	101
O helenismo de Goethe Pedro Sösekind	117
Da <i>mimesis</i> antiga à imitação dos antigos Luisa Severo Buarque de Holanda	132
Aporias do eu: experiência, negatividade e morte no romance de Proust Graciela Deri de Codina	149
Contra a arte das obras de arte Iracema Macedo	171
Do plano transcendental para o plano histórico: críticas de Adorno à estética kantiana Sara Juliana Pozzer da Silveira	181

Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica
à peça dodática de Bertold Brecht
Luciano Gatti..... 201

A crítica da estética pura de Vilém Flusser
Márcia Tiburi 225

A fruição nos novos museus
Ricardo Nascimento Fabbrini..... 245

ARTIGOS

Teleologia e liberdade
Márcia Zebina..... 271

Memória, patologia e terapia: em torno de Paul Ricouer e Freud
Ernani Chaves..... 289

Quando “menos é menos”: impasses da dissolução
pragmática da verdade a partir de Rorty
Gilson Iannini..... 301

TRADUÇÃO

Apresentação
Carla Milani Damião..... 319

Dante Gabriel Rossetti e Elisabeth Siddall
Marcel Proust..... 333

RESENHA

Sobre a liberdade de expressão
Imaculada Kangussu 345

RESUMOS/ ABSTRACTS/ ABSTRAKT..... 350

COLABORARAM NESTE NÚMERO..... 369

Dossiê Estética

1

O olhar contido e o passo em falso

Jeanne Marie Gagnebin

Gostaria de tentar reunir alguns elementos que possam nos ajudar a compreender melhor as transformações sofridas pela imagem na Idade Moderna : imagem tanto no sentido daquilo que se apresenta ao olhar, que é por ele apreendido (“representação”), quanto no sentido mais específico de composição artística, de quadro (*Bild*).

Minha hipótese de trabalho consiste em afirmar uma relação recíproca entre as transformações histórico-sociais da percepção humana, transformações estéticas no sentido amplo e etimológico de *aisthèsis*, as transformações das concepções estéticas no sentido restrito de doutrinas sobre a(s) arte(s) e as transformações das práticas artísticas. A lembrança do sentido múltiplo de *aisthèsis* tem por objetivo colocar a reflexão estética na encruzilhada entre filosofia sócio-política e filosofia das artes. Nas obras de Th. W. Adorno e de W. Benjamin, em particular, as reflexões sobre artes e práticas artísticas e as análises críticas da sociedade capitalista contemporânea são inseparáveis: seu pensamento dito estético não pode ser reduzido a uma doutrina do belo ou do gosto, mas alude sempre a uma crítica de alcance ético e político.

Tal ampliação da concepção clássica de “estética” remete, naturalmente, à crítica da cultura de Nietzsche, e, igualmente, à reflexão sociológica alemã do século XIX e do início do século XX sobre as mutações das “comunidades” tradicionais e sua transformação num grupo muito maior, numa “sociedade” anônima regida pelas leis do mercado capitalista. Gostaria de evocar aqui

a importância do filósofo e sociólogo Georg Simmel, que foi lido e estudado por Adorno e por Benjamin. No capítulo nove de sua Sociologia (de 1908), Simmel descreve tanto as mudanças da percepção – *aisthêsis* – quanto as mudanças nas relações entre os homens na grande cidade moderna. Ele analisa as transformações do espaço social na grande cidade, tanto no nível dito objetivo quanto no nível psíquico da percepção humana, pois o espaço social é uma “divisão e apreensão pela alma das diversas partes” (SIMMEL, 1994, p.11) do espaço objetivo. Trata-se, portanto, de uma teoria estética no sentido duplo da palavra: no sentido etimológico amplo, de uma teoria da percepção (*aisthêsis*), e no sentido moderno mais específico, de uma teoria das artes e das práticas artísticas. Essa teoria estética também é, necessariamente, uma teoria da “vida em comum”, uma reflexão sócio-política, já que percepção e história humanas se transformam mutuamente.

Simmel divide seu capítulo sobre as mudanças do espaço social em cinco sub-capítulos e três “excursos” ou digressões, menos sistemáticos e muito instigantes. Tratarei aqui mais especificamente do segundo excurso que se intitula “Para uma sociologia dos sentidos”. Tais descrições continuam na trilha da distinção fundamental elaborada por Ferdinand Tönnies entre os conceitos de comunidade/*Gemeinschaft* e de sociedade/*Gesellschaft*; Simmel não questiona essa distinção (o que é feito hoje), mas a torna mais precisa por suas análises sobre as relações entre o sistema mercantil capitalista e a constituição da grande cidade moderna. Podemos resumir essas análises em dois pontos-chaves: a grande cidade representa a vitória do racionalismo e do individualismo em detrimento de relações sociais mais orgânicas, mais afetivas, mais comunitárias que pertencem ao passado e que, apesar do seu encanto, também representavam uma ordem coercitiva e autoritária. A racionalidade moderna tem sua fonte na racionalidade abstrata da economia monetária onipotente, afirma Simmel.

Não discuto, aqui, as várias objeções possíveis, em particular a

de cunho marxista, teoria essa já exposta no livro anterior de Simmel, na *Filosofia do Dinheiro*. Em compensação, gostaria de ressaltar que, para Simmel, despersonalização das relações humanas e individualismo crescente andam juntos – só que o indivíduo não pode ser confundido com uma pessoa específica, singular, com sua carga de afetos e de histórias, como o eram certas personalidades no seio de comunidades determinadas, personalidades das quais os pintores clássicos nos deixaram o retrato ou que forneceram aos escritores modelos de heróis. O indivíduo é, agora, um elemento único, mas indiferente, entre outros vários elementos, no grande edifício das trocas mercantis. Mesmo que pareçam, à primeira vista, opostos, individualismo exacerbado e anonimato irreversível são complementares. O cidadão moderno é um indivíduo isolado, entregue à multidão no trabalho, na rua, em casa. Essa situação, que Walter Benjamin deverá descobrir mais tarde já no centro da poesia de um Baudelaire, ou que Chaplin colocará no cerne de *Tempos Modernos*, essa situação leva Simmel a uma hipótese precisa quanto às transformações da percepção na contemporaneidade: submetido a um excesso de estímulos sensoriais e intelectuais tanto no trabalho quanto na rua ou em casa, o habitante das grandes cidades deve se proteger com uma carapaça de indiferença e de frieza, a fim de não sucumbir a um esgotamento físico e intelectual. Ele deve, portanto, abdicar daqueles sentimentos que Rousseau julgava naturais no ser humano: o interesse e a compaixão pelo próximo; parece, aliás, não haver mais próximo, mas somente uma multidão de outros, muitas vezes de outros concorrentes, em que cada um esbarra. Tão pouco pode esse cidadão se interessar por todas as “mercadorias” culturais que a grande cidade oferece; ele se torna um blasé sem curiosidade verdadeira.

A percepção sensível se torna, portanto, mais pobre justamente por ser submetida a um “excesso” de estímulos sensoriais; essa combinação de saturação e de embotamento deverá ter inúmeras consequências sobre as práticas estéticas contemporâneas. Por sua vez, Simmel se contenta em ressaltar o lado positivo dessa indife-

rença: ela é uma reação necessária a uma estratégia de sobrevivência na selva das grandes cidades capitalistas, mesmo que se possa ter, naturalmente, saudades de relações humanas mais diferenciadas e atenciosas, mais calorosas e comunitárias – sem querer resolver a questão referente a se tais relações realmente existiram em grupos que pertencem ao passado e que são facilmente idealizados.

A indiferença em relação ao outro é, no mais das vezes, o primeiro grau de uma hostilidade latente, “uma fase preliminar de um antagonismo de fato” (SIMMEL, 1999, p. 242) que pode vir a se manifestar rapidamente quando esse outro invade meu território, já bastante restrito. O que, com efeito, muda drasticamente na organização espacial da grande cidade moderna são as relações de distância e de proximidade. Enquanto as distâncias muitas vezes são encurtadas, as proximidades tendem a aumentar perigosamente. Um dos méritos das descrições sociológicas de Simmel é o de ter chamado atenção para essa dimensão arriscada e crítica das relações de proximidade. Se um excesso de distância impede o estabelecimento de verdadeiras relações sociais, um excesso de proximidade também as ameaça, porque a proximidade pode ser “tanto a base da mais elevada felicidade quanto da extrema coerção”, escreve Simmel (1994, p. 720). A partir dessas reflexões, poderíamos talvez afirmar que o maior perigo da vida em comum na modernidade e na contemporaneidade jaz, curiosamente, muito mais numa destruição da intimidade por excesso de proximidades invasoras que num isolamento espacial e social por excesso de distâncias: as análises de Adorno e Horkheimer da indústria cultural deverão confirmar essa hipótese.

O excesso de proximidade que caracteriza o cotidiano do cidadão moderno reforça, paradoxalmente, os sentimentos de solidão, de incompreensão e mesmo de hostilidade entre os indivíduos: o excesso de proximidade torna as pessoas cada vez mais estranhas e distantes umas das outras. Simmel analisa esse paradoxo no domínio da percepção sensível, na própria *aisthêsis*, na transformação

histórica dos sentidos. No seu excuro Para uma sociologia dos sentidos, ele analisa, em particular, as mutações do olhar humano. Como para toda tradição clássica, o sentido da visão é, para ele, o sentido preponderante na organização sensível e intelectual do ser humano; mas, contrariamente à tradição metafísica que, desde Platão até Descartes, enfatiza as virtudes de clareza e evidência da vista ou suas pretensões sintéticas e analíticas, Simmel ressalta um outro aspecto do sentido da visão, sua capacidade de reciprocidade. O sociólogo usa várias vezes a palavra alemã *Antlitz* para enfatizar essa dimensão, palavra que pode ser traduzida tanto por “olhar” quanto por “rosto, face” (“*visage*”, dirá mais tarde Levinas). A vista humana, diz Simmel, encontra sua plenitude na reciprocidade do olhar compartilhado, quando à atenção de um olhar responde o olhar do outro. Essa afirmação, sem dúvida discutível, tira sua força e sua pertinência do contexto social que Simmel se propõe apreender e, em particular, da seguinte questão: o que acontece quando a visão humana fica submetida a uma nova organização sócio-sensorial que obriga os indivíduos a uma visão constante de seus semelhantes sem que seja possível esperar por uma reciprocidade feliz? Essa espera confiante caracterizava o olhar contemplativo tanto na teoria estética clássica quanto na devoção religiosa. Hegel, por exemplo, vê no olhar da personagem retratada na imagem, que responde ao olhar do espectador, um diálogo espiritual, um diálogo de duas almas, e critica a falta de olhar, a *Blicklosigkeit* das estátuas gregas. Walter Benjamin deverá mostrar a partir daí que a arte tradicional aurática era intrinsecamente ligada à idéia de culto e de transcendência, mesmo quando não era mais religiosa.

Ora, escreve Simmel, o desenvolvimento da grande cidade moderna acarretou mudanças essenciais para o sentido da visão, especificamente no que diz respeito a essa comunhão e comunidade de olhares recíprocos. Em primeiro lugar, a vista é submetida a um excesso de estímulos em detrimento dos outros sentidos que não conseguem mais acompanhar e explicitar o que

foi visto; ela se torna um olhar sempre à espreita. Em segundo lugar, o olhar recíproco e confiante, base da atitude contemplativa, é ameaçado de extinção, justamente por esse excesso de visão. Antes do desenvolvimento dos transportes públicos modernos, nota Simmel, em 1908 (!), nem se podia imaginar a possibilidade de ficar longos minutos, talvez longas horas, perto de outro indivíduo, de poder olhá-lo o tempo todo sem que esse olhar fosse respondido e correspondido e que se desse início a uma conversa, a um diálogo recíproco, mesmo anódino. Esse excesso de visão sem possibilidade de revezamento discursivo e comunicativo reforça, escreve Simmel, “o sentimento de desorientação no meio da vida coletiva, o sentimento de isolamento e a sensação de ser rodeado de todos os lados por portas fechadas” (HEGEL, 1965, p. 727), como se todos os habitantes das grandes cidades fossem caminheiros surdos-mudos que não podem mais nem se falar, nem se ouvir, nem se tocar, como, aliás, acontece num pequeno filme para televisão de Samuel Beckett (CARRÉ I e II, 1981).

Paro alguns instantes para anotar algumas observações soltas que me vêm, por assim dizer, à cabeça quando leio essas descrições de Simmel.

Primeira observação, especificamente estética: a famosa desaturação da arte contemporânea, na hipótese de Walter Benjamin, remete a essa transformação de um olhar recíproco numa visão simultaneamente saturada e sempre ameaçada, sempre à espreita. A “aura” significaria, pois, não só a aureola do poeta, agora caída no chão, como no conhecido poema em prosa de Baudelaire (“*Perte d’auréole*”), mas também a expectativa de um horizonte transcendente no qual meu olhar e o do outro possam encontrar-se e se juntar na pequena eternidade da comunicação feliz, da comunhão feliz, da comunidade feliz. A arte aurática era caracterizada por um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual ele se mostrava como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada

pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetem ao infinito ou ao sagrado. O objeto se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, se transforma numa imagem aurática – enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade. A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola, mas também de moldura que empresta à imagem emoldurada um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma outra dimensão que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas – daí se entende melhor a radicalidade do gesto de Malevitch quando abole o “quadro” (*Bild*) ao abolir a moldura que separa a tela pintada da parede na qual é colocada.

Nas artes plásticas contemporâneas, chama atenção essa ausência tanto de horizonte transcendente quanto de possibilidade de um olhar recíproco, saturado pela expectativa feliz de uma resposta, aquilo que Simmel chamava de “*Antlitz*”. A perda da transcendência também parece significar a perda de uma reconciliação possível entre os homens que, antigamente, podiam comunicar e se encontrar dentro de um “quadro” maior que suas pequenas individualidades particulares.

Gostaria de dar aqui um exemplo dessa mutação do olhar e da comunicação apoiando-me numa fotografia bastante eloquente do fotógrafo contemporâneo canadense Jeff Wall (que conheço muitíssimo pouco). É uma paródia da “*Olímpia*” de Manet, essa bela mulher branca, nua, a mão escondendo o sexo, que olha para frente, para o olhar do espectador, sendo ela mesma olhada com admiração (presume-se) por outra mulher no segundo plano, uma doméstica negra com ramalhetes de flores. A “*Olímpia*” de Manet é, aliás, uma retomada do motivo de Venus, adormecida (Giorgione) ou convidativa (Ticiano), isto é, das promessas de felicidade e beleza da deusa do amor. Jeff Wall intitula “*Olímpia*” a fotografia de um homem nu, deitado de perfil num sofá vermelho, não só com o sexo à vista, mas, sobretudo com um olhar

inatingível, perdido num fora hipotético da fotografia, sendo o jovem absorvido pela audição de um som tocado num *discman* cujos fones estão grudados nos seus ouvidos – que, portanto, nem olha nem ouve o eventual espectador. Não pode haver, aliás, nenhum espectador contemplativo dessa fotografia, mas somente um observador que a examinará com frieza e curiosidade, talvez com o deleite do *voyeur*, mas sem esperança de comunicação.

Segunda observação, mais ampla: a fotografia de Jeff Wall também é forte porque alude não só à transformação do olhar, mas também à transformação correlata do erotismo na modernidade. Parece, pois, que hoje, olhar, longamente nos olhos de alguém e ser correspondido somente é possível numa situação amorosa; a comunhão amorosa, porém, também fica ameaçada em sua esperada plenitude, ela tampouco escapa dessa mutação do olhar e da percepção que afeta tanto as relações coletivas quanto as privadas entre os homens. A ligação entre o olhar compartilhado e a intimidade erótica não fica incólume à preponderância desta visão objetiva, fria e rápida que é condição necessária de sobrevivência na modernidade. Na mesma época em que Simmel ainda afirmava que “as relações entre os homens, sua compreensão e sua aversão recíproca, sua intimidade e sua frieza, tudo isso ficaria transformado de maneira incalculável, se o olhar olhos nos olhos não mais existisse” (HEGEL, 1965, p. 724), outro grande observador das transformações sociais, Marcel Proust, desenvolvia uma análise, talvez tão convincente como a do sociólogo alemão, sobre as afinidades entre erotismo e voyeurismo. Conclusão provisória: ambos retratam, mesmo que de maneira oposta, uma transformação radical nas relações sociais e sensoriais entre os homens, na vida em comum e na *aisthèsis* humanas.

Terceira observação, mais filosófica: talvez fosse interessante reler também muitos motivos do pensamento contemporâneo à luz dessas análises histórico-sociais. Reler, em particular, um motivo filosófico essencial que, de Buber a Levinas, passando por Heidegger, procura por uma nova definição do diálogo e do

encontro autênticos. Essa busca também poderia ser explicitada como uma tentativa conceitual de elaboração dessas faltas e falhas na comunicação humana que o desenvolvimento acelerado da economia mercantil capitalista exacerba.

Devemos observar que o próprio Simmel oscila na descrição dessa assim chamada “desumanização” das relações sociais. Ele oscila entre uma apreciação positiva das estratégias de sobrevivência na grande cidade, estratégias que acarretam necessariamente indiferença, frieza, até hostilidade em relação aos outros, e uma nostalgia de relações mais íntimas e calorosas que encontrariam sua expressão privilegiada numa palavra e num olhar compartilhados. Essa oscilação continua determinante na nossa modernidade e na nossa assim chamada pós-modernidade – pelo menos se não quisermos nos resignar a ser robôs desalmados que só correm atrás de vãos negócios. Essa oscilação também caracteriza a ambivalência de Walter Benjamin em relação à questão da aura e da perda da aura; quero insinuar aqui no fato de que uma leitura mais atenta dos textos de Benjamin evidencia que ele nunca foi e não é nenhum defensor entusiasta da mera “desaturação” nas artes contemporâneas, numa interpretação que o oporia de maneira simplista às críticas de Adorno à indústria cultural.

O que Benjamin tenta fazer, me parece, é elaborar teoricamente essas transformações da *aisthèsis* moderna e contemporânea pela hipótese da passagem de uma estética do olhar e da contemplação para uma estética da taticidade e do gesto, tão essenciais no teatro épico de Brecht (e também nos romances de Kafka) e, naturalmente, no cinema. Essa estética também é uma estética do choque e da grande cidade: ela é inaugurada pelo passo em falso do poeta baudelairiano que perde sua auréola quando tentava evitar um carro ao atravessar um bulevar, e tropeça no asfalto. Ora, outras imagens vão surgir nessas experiências citadinas modernas do choque e do tropeço: não são mais as imagens da contemplação, imagens estáveis e duráveis, imagens do sagrado e da beleza. São imagens frágeis,

fugazes, que escapam do controle consciente do sujeito, mas que revelam, justamente por isso, uma verdade esquecida, mas preciosa. Aludo aqui, claro, às imagens mnêmicas, às imagens do inconsciente, dirá Freud, às imagens da memória involuntária, dirá Proust. O narrador da *Recherche* proustiana, outro grande paradigma da *aisthêsis* contemporânea, subitamente as percebe quando as migalhas da madeleine, misturadas ao chá, tocam seu palato ou quando dá, ele também, um passo em falso, quando tropeça na calçada desigual na frente da mansão dos Guermantes. Essas imagens involuntárias, inconscientes, efêmeras e fulgurantes fazem, portanto, irrupção no texto através de sensações táteis ou olfativas, isto é, são oriundas dos sentidos ditos “primitivos”, dos sentidos presentes na criança antes da construção do visível, antes da organização da visão; por isso também remetem, em Freud, ao território arcaico do inconsciente, antes das evidências da consciência. Podemos, aliás, observar que tais imagens, mesmo que encerradas na esfera privada do sujeito singular, abrem para uma nova dimensão do infinito: não mais um infinito transcendente e universal, mas um infinito imanente e singular, um infinito ligado à memória e ao inconsciente que reintroduz a dimensão abissal do tempo na temporalidade truncada da atualidade pós-moderna.

Gostaria de concluir com a questão de saber se essa estética da taticidade, do choque, da interrupção, do gesto e da imagem inconsciente não ofereceria, então, além dos debates polêmicos entre “heideggerianos”, “adornianos” e “benjaminianos”, vários elementos preciosos para uma compreensão mais justa das práticas estéticas contemporâneas. Isto é, nos permitiria ir além da saudade da arte clássica e da queixa sobre a vacuidade da arte atual para não só entender melhor as transformações da *aisthêsis* contemporânea, mas também ajudar a nelas vislumbrar suas possibilidades subversivas e críticas.

Notas

- ¹ *Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Dies Licht der Seele fällt ausserhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge ins Auge zu blicken vermag* (HEGEL G. W. *Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag, 1965. v.1, p. 501-502) (Introdução do parágrafo dedicado à arte romântica). Hegel não podia saber que sua crítica dos olhares vazios da estatuária grega clássica repousava sobre uma ignorância histórica: a saber, que os olhos das estátuas eram pintados, mas que tal pintura desapareceu como decorrer do tempo.

Referências

CARRÉ I e II. Direção de Samuel Beckett. Londres: BBC2, 1981. 1 videocassete (20 min.), VHS, son., color.

HEGEL, G.W. *Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag, 1965. v.1.

SIMMEL, Georg. Soziologie. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung. In: RAMSTEDT, Otthein (Ed.). *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. v. 11.

_____. *Philosophie de la modernité*. [Paris?]: Payot, 1999.

Recebido em: 13 de setembro de 2007.

Aprovado em: 22 de setembro de 2007.

2

Kant e a arte contemporânea

Virginia de Araújo Figueiredo

1 Introdução

O que obras de arte nos suscitam? Experiências intelectuais sensíveis, que nos fazem falar e julgar? Ou emoções intensas, que nos silenciam e emudecem? Elas nos concedem alguma visão de mundo? São capazes de modificar o mundo? A essência da experiência estética é a crítica? Para Kant, juízos estéticos são reflexionantes. Mas o que será mesmo “refletir”? Será o mesmo que criticar? E criticar obras de arte será o mesmo que comparar, associar ideias? O que será “julgar”? Será condenar, enquadrar? Ou, como nos indica Luiz Camillo Osório (2008), julgar seria “produzir diferenças”? Intensificar o sentido de obras de arte?

Essas questões permanentes vão orientar este texto, que visa apresentar a atualidade da *Estética* de Kant. Ele será dividido em duas partes. Na primeira, tentarei caracterizar as condições de possibilidade da arte contemporânea. Na segunda, muito próxima do livro de Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, pretenderei relacionar o juízo deduviano “Isto é arte?” ao juízo reflexionante estético de Kant, tentando demonstrar que, acima de tudo, o legado da reflexão continua em vigor e não se intimida diante da arte chamada “pós-moderna”. Ainda nessa última parte do texto, reconhecendo que o juízo é a inegável marca da estética kantiana/deduviana, será necessário tentar saneá-lo, afastando dele o sentido metafórico, ao qual imediata e frequentemente ele nos induz, isto é, o sentido jurídico do tribunal, do julgamento, proferido de fora, como numa

condenação feita por um juiz imparcial aplicando a lei a um caso particular. Nessa tentativa de “reconstrução” da noção de juízo, gostaria de propor um julgar que converge para a crítica imanente, ao contrário dos Românticos (Schlegel, Novalis), e Benjamin na esteira deles, que entenderam o juízo como oposto ao princípio da crítica. No mesmo ensaio de Luiz Camillo Osório, já citado acima, há uma definição de juízo que nos interessa aqui:

A crítica é fundamental para se produzir esses deslocamentos, para criar essas passagens, sempre políticas, *entre o sem sentido e a criação do sentido, entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não ser necessariamente arte*. O juízo é uma defesa diante da indiferença do niilismo, que diz que tudo é igual e nada faz sentido. Ajuizar é o compromisso com a *produção de diferenças* [...]. A crítica, assim como a política, procura um consenso, mas vive e habita o dissenso. Em um mundo onde a multiplicidade é a regra, a crítica é um exercício inacabado que impede que as diferenças se anestesiem ou que as identidades se fixem (OSÓRIO, 2008, p 193, grifos nossos).

Assim, gostaria de propor que o juízo crítico seja um exercício de convívio amistoso, prazeroso, quase amoroso, com a obra de arte. Sucintamente, poderia concluir que o crítico de arte é tão “amante” da arte quanto o filósofo foi, é e será, tradicional e etimologicamente, aquele que ama saber.

2 As condições de possibilidade da arte contemporânea

2. a Do não-limite objetivo: tudo pode ser arte!

Meu ponto de partida consiste em caracterizar as condições de possibilidade da arte hoje, como ocorrendo entre duas ilimitações, ou dois não-limites: do lado objetivo: tudo pode ser arte; e do subjetivo: todo mundo é artista. Poderia citar, para reforçar essas “duas teses” ou diagnóstico da produção contemporânea da arte, muitos filósofos contemporâneos, mas vou convocar apenas

e especialmente dois: o primeiro, norte-americano, hegeliano (pelo menos, em termos de Estética), Arthur Danto, e o segundo, o belga, kantiano, Thierry de Duve. Cito a frase de Arthur Danto (2006, p. 15), que está em seu livro *Após o fim da arte*: “O contemporâneo é [...] um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” O nome que Danto dá a essa arte, que é nossa contemporânea, e que tudo pode apresentar, é: “pós-histórica”. Voltarei mais tarde a explorar um pouco o que se abriga sob esse nome. Antes disso, verifiquemos, se me for permitido colocar assim o problema, a “correção” do diagnóstico de Danto, a partir da instalação que a artista plástica brasileira, Iole de Freitas, fez no Museu Friedericianum no contexto da famosa exposição internacional, a Documenta de Kassel, em sua décima segunda edição.



Imagem 1 - Documenta 2. Instalação de Iole Freitas, In: Documenta 12- Kassel, Alemanha, 2007.

Fonte: <www.ioledefreitas.com/works.html>.



Imagem 2 - Documenta 6. Instalação de Iole Freitas, In: Documenta 12- Kassel, Alemanha, 2007.

Fonte: <www.ioledefreitas.com/works.html>.

Se elegi essa obra recente de Iole de Freitas não é apenas porque a considere um magistral exemplo de obra de arte contemporânea, na qual verificamos muitas características da produção da arte hoje, mas a selecionei, sobretudo, pelo amor que ela me desperta, o qual espero poder transmitir. Mal deparamos com essas lindas chapas flexíveis de policarbonato transparente que atravessam de modo irreverente e inesperado as paredes dos prédios onde foram instaladas, já compreendemos que nenhum limite tradicional foi ali “obedecido”: nem limite quanto à forma nem quanto à matéria, suporte do objeto, assim como também nenhuma fronteira quanto ao lugar de fabricação que, há muito tempo, deixou de ser o “ateliê do artista”. Também falarei um pouco mais adiante sobre esse ponto. Por enquanto, voltando ao par matéria e forma, comparemos a obra de Iole com a de um artista, revolucionário em sua época, como Jackson Pollock (1912-1956), ar-

tista expressionista abstrato, conforme a designação de Greenberg. Ainda que, revertendo tudo, colocando as telas no chão, usando os próprios tubos de tinta para pintar, ou mesmo pincéis, mas de maneira inédita, deixando a tinta gotejar e escorrer... Pollock ainda era um pintor, ainda estava relacionado às tintas, às telas... E seus quadros, mesmo que não representem mais nada, estão pendurados de maneira tradicional, contra as paredes dos museus.

Com as placas de policarbonato de Iole de Freitas, já não se trata mais de “crise da representação”, e suas instalações já deixaram para trás os antigos limites que separavam a pintura da escultura e da arquitetura. Sua obra (como quase toda produção contemporânea da arte) rejeita enfaticamente toda tentativa de classificação, exprimindo aquela liberdade, à qual Danto se referia. Pelo fato de essa obra propor um eloquente diálogo com o espaço, alguém poderia, com razão, querer aproximá-la da arquitetura, mas logo teríamos de recuar frente à sua explícita recusa de qualquer funcionalidade. Ao contrário, soubemos que a instalação de sua obra promoveu uma grande polêmica na cidade alemã Kassel, já que a população local tentou resistir àquilo que considerara uma espécie de violência contra um dos prédios-símbolo da cidade, pois, como pode ser observado nas imagens, para instalar sua obra no prédio histórico, onde funciona o Museu Fridericianum, os operários tiveram de furar as suas paredes !

Finalmente, uma última palavra sobre o lugar de produção e fabricação da obra, o qual não tem mais qualquer relação com o ateliê do artista, nem com as praças onde os impressionistas pintavam suas telas e, muito menos, com a cama no quarto (ambiente privado e solitário), onde os surrealistas dormiam e sonhavam, não sem antes pendurar uma plaquinha informando que eles “estavam trabalhando”. Lembro que essas belas e levíssimas peças foram produzidas no ambiente mais arredio à sensibilidade artística, que é o da indústria naval, não por acaso e justamente chamada de “indústria pesada”, pesadíssima. Essa indistinção

entre o “mundano” (laboratório, indústria etc.) e o “mundo da arte” (ateliê, galeria e museu), para a qual apontam as obras de arte contemporâneas, nada mais é, a meu ver, do que um simples corolário daquela condição (objetiva) geral, “tudo pode ser arte”. E talvez um dos resultados importantes dessa destruição de fronteiras seja o reencantamento ou repoetização do mundo.

Voltando ao livro de Danto, *Após o fim da arte*, e ao seu conceito de “arte pós-histórica”, investiguemos no que consiste a sua rejeição à denominação “pós-modernidade” para classificar a arte contemporânea. A meu ver, a adoção desse nome se deve, sobretudo, à herança hegeliana, cuja influência Danto quer deixar marcada. E o termo “arte pós-histórica”, como é indicado no título do livro, pretende enfrentar o filosofema hegeliano do “fim da arte”, ao qual Danto parece responder que foi a arte “moderna” que acabou junto com a história. Com outras palavras, a arte cuja possibilidade exauriu-se e chegou, portanto, ao fim não foi todo e qualquer tipo de arte, mas sim a “de Greenberg”, aquele que “inventou o modernismo como teoria estética”, isto é, a arte “moderna”. A que vem depois, isto é, a contemporânea, que é a “de Danto”, não é a “pós-moderna”, mas a “pós-histórica”. Contra Arthur Danto, que toma o movimento da Pop-Art norte-americana como sendo o momento de ruptura na história das artes plásticas, prefiro acompanhar Thierry de Duve e datar o nascimento desse “ilimitado objetivo”, isto é, “tudo pode ser arte”, com o ano de 1917, quando veio ao mundo a mais do que polêmica e famosa obra de Duchamp, *La Fontaine*.

Tratando do problema com alguma grosseria didática, concluo que a escolha de Danto provém de sua perspectiva “objetivista” e “histórica”, a qual mantém uma inegável afinidade com a *Estética* de Hegel. Já para abordar o lado que designei como “ilimitado-subjetivo”, na caracterização das “condições de possibilidade da arte contemporânea”, convoco aquele outro autor que é o belga Thierry de Duve, que, ao contrário de Danto, está marcado por sua herança assumidamente kantiana, cuja

perspectiva seria, mantendo o tom grosseiro das classificações didáticas, justamente mais “subjetivista” e “crítica”.

2. b Do não-limite subjetivo: Todo mundo é artista!

Talvez, a história desta outra vertente, subjetiva, tenha começado, como Thierry de Duve mostrou, no período entre os Salões de 1851 e 1863 (*Salon des Refusés*). Momento histórico, no qual, segundo ele, ocorreu uma importante mudança do problema estético: o da transformação da pergunta “Isto é belo?” para a pergunta “Isto é arte?” Mesmo concordando com de Duve, acredito que essa história continuou e culminou com o famoso “postulado” (BORER, 2001), enunciado por Joseph Beuys (artista alemão, que viveu entre 1921-1986), que aqui vai nos servir de mote: “Todo mundo é artista!” Mas, antes de chegar a Beuys, citemos de Duve:

O Salon des Refusés (1863), apesar de seu caráter antiinstitucional, realizou-se sob os auspícios de Sa Majesté l'Empereur. Não há dúvida de que foi a demagogia e não o igualitarismo cultural ou perspicácia estética o que motivou Napoleão III. O resultado, contudo, foi o mesmo; rompendo-se as amarras do júri, e, pela primeira vez na história, o povo foi convidado a decidir não apenas se as pinturas recusadas eram belas, mas se elas eram arte. A partir desse momento, era a arte que estava em questão, em vez de a beleza na arte. O último elo daquela corrente [...] foi o “Richard Mutt Case”, de Duchamp, que no nível simbólico concedeu ao leigo o direito de produzir esteticamente (DE DUVE, Rio de Janeiro, 1998, p.144, grifos nossos).

Haveria muita coisa a comentar sobre o trecho acima citado. Dentre as mais interessantes está o fato de, num primeiro momento, o “povo” ter sido convocado a participar daquela mudança histórica do problema da arte, ou seja, o povo, que costumava estar excluído da cena da recepção de obras de arte, é chamado para ser o espectador

que julga e avalia. A primeira consequência da mudança de questão — do belo para a arte — parece então ter sido uma outra mudança ou deslocamento inevitável: o social. Se a questão sobre o belo havia sido decidida historicamente por um “jurado”, constituído pela elite cultivada, ao que parece, a questão sobre a arte foi melhor “distribuída” na escala social, mesmo se “demagógicamente”, como aponta de Duve, na medida em que ela requeria menos “antecedentes” com os quais o gosto estivera certamente envolvido. A ampliação numérica e social que resultou do fato de o povo ser convidado a participar como espectador, consistiu, então, no primeiro passo na história da recepção de obras de arte. O segundo momento dessa mesma história, nas palavras de Duve, “último elo daquela corrente”, teria ocorrido com Duchamp, quando se deu o último deslocamento possível: o da produção ou criação propriamente dita da obra de arte. Ainda segundo o diagnóstico do autor belga, chegamos ao final daquele processo inaugurado com os Salons do século XIX, quando, a partir de Duchamp, concedeu-se ao leigo não apenas o direito da recepção, mas também o da produção. Com a “arte” (“Intervenção”? “Gesto”? — é difícil designar a “produção”) de Duchamp, desapareceu toda e qualquer oposição ou distância entre o artista e o espectador, entre arte e estética, entre o gosto e o gênio.

Mesmo concordando que a ruptura na história das artes plásticas receba o nome de Duchamp, gostaria de acrescentar o postulado de Beuys (“Todo mundo é artista”) como um passo além, ou como um passo que, na pior das hipóteses, consolida e sintetiza o gesto de Duchamp e caminha na mesma direção desse processo que poderíamos chamar de “democratização do público” ou até: “democratização da arte”. Acredito que esse processo de “democratização (ou universalização efetiva) da arte” já esteja, de modo irrevogável, em curso, a ponto de constituir, como estou tentando analisar aqui, em suas vertentes objetiva e subjetiva, as condições de possibilidade da produção contemporânea da arte. Se me permitem expressar minha opinião: apesar de não ignorar

as ambivalências e dificuldades desse processo, não veria razão para resistirmos a essa liberação, o que não quer dizer que aceitemos como arte tudo o que se apresentar como tal, nem como artista todo aquele que se assumir como tal.

Antes de saltar para a segunda parte da minha apresentação, gostaria de analisar, ainda que brevemente, o engajamento, que não hesito em chamar de “artístico-político e/ou iconoclasta”, de Beuys com o seu postulado. Assim como o princípio “tudo pode ser arte” derrubou um dos poderosos pilares da arte, constituído por sua associação essencial com a técnica e o artesanato, o grande inimigo que Beuys tem de enfrentar e derrotar é outro desses pilares que sustentaram o lugar sagrado da arte desde a modernidade. Vocês já entenderam: trata-se do gênio. Não poderia aqui me dedicar a esse imenso capítulo da história e da filosofia da arte, mas vou me resignar a relatar a história que Alain Borer (que escreveu uma interessante introdução ao livro sobre Beuys) contou sobre esse polêmico artista alemão. Borer começa o seu relato citando uma conversa ocorrida em 1882, entre Balzac e Bertall, que ilustrou sua obra *La Comédie Humaine*. Nessa conversa, o escritor teria dito que “um dos princípios da arte consiste em não dar ao leitor a impressão de que ele seria capaz de fazer o mesmo” (BALZAC apud BORER, 2001, p.17). Borer, então, continua:

Destituído do seu antigo *status* de artesão, o artista ‘moderno’ distingue-se do comum dos mortais: ele [o gênio] tornou-se ‘inimitável’. Mas, diferentemente de um Salvador Dali, que incorporou e multiplicou os sinais de sua ‘genialidade’, até mesmo com detalhes como o bigode e a dicção, Beuys considerava os seus alunos e ouvintes como iguais. Ele não era um ‘mestre’, no sentido em que Perugino fora para Rafael, nem o Único, o romântico inspirado, expressando a alma do povo, mas um professor repetindo uma lição repetível — imitável: [...] “Toda pessoa é um artista’, asseverava Beuys incessantemente, recebendo na sua classe os 142 candidatos que tinham sido recusados por causa

do sistema de *numerus clausus*. Depois de ocupar a academia, em 15 de outubro de 1971, Beuys forçou o Ministério da Educação a admitir esses alunos, embora isso lhe tenha custado o emprego, um enorme debate público e depois um longo processo, que ele finalmente ganhou, em 1978. Este é o ponto nevrálgico da disputa com Duchamp: quem está habilitado a criar? A resposta de Duchamp foi: *aquele que inventa um signo; portanto eu [Duchamp] sou o único ou o maior ou o último artista*. Totalmente diferente foi a resposta de Beuys [à pergunta “Quem está habilitado a criar?”]: — *Aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu. Todos!*” (2001, p.17, grifos nossos).

Sem espaço para comentar essa estória emblemática do engajamento de Beuys, salto à segunda parte do meu texto.

3 Será o juízo “Isto é arte” um juízo estético reflexivo-nante? Ou: da atualidade da Estética de Kant

Diante dessas, afinal, difíceis, difícilísimas condições de possibilidade, caracterizadas acima como suspensão de todo e qualquer limite, alguém poderia se perguntar, com todo direito, se ainda seria possível julgar, criticar. E, pior do que isso, julgar e criticar a partir de uma Estética, como a de Kant, dependente de noções como as de beleza (que significa, ao contrário do tudo pode ser arte, o quase nada pode ser arte ou ainda, o objeto belo é um objeto especial, que melhora, aperfeiçoa a realidade) de gênio (quase ninguém é artista). Seria muito difícil pretender atualizar proposições inegavelmente tributárias de uma Estética chamada, com acerto, de “Clássica” (DELEUZE, 1963), como as que acabo de mencionar, a saber: “a arte é um objeto especial (i.é., um objeto belo)” e/ou “o artista é um sujeito excepcional (i.é., um gênio)”, então, hoje, vou me restringir a duas noções: a de reflexão e a de crítica, cuja vigência, ousaria dizer, se manteve praticamente inalterada apesar da imensa distância que nos afasta da Estética kantiana.

A meu ver, a experiência da arte contemporânea não só não tor-

nou obsoletas essas duas contribuições insuperáveis e definitivas da Estética de Kant, como, ao contrário, ainda estendeu, ampliou e até intensificou a sua vigência. Pois o que seria do prazer do espectador se não fosse o seu vínculo estreito com um sentimento mediato que Kant chamou de “reflexão”? Qualquer um que se ponha diante da *Fontaine de Duchamp*, da *Brillo Box Warhol* (indiferentemente, isto é, diante de quase toda e qualquer obra de arte contemporânea, salvo algumas exceções, como considero ser a obra de Iole de Freitas, que ainda é indubitavelmente bela) há de concordar que, dificilmente, elas promovam alguma sensação imediata de prazer... Por outro lado, como a experiência da reflexão é feita por cada sujeito a cada vez que algo se põe diante dele reivindicando ser uma obra de arte, não hesito em chamar a essa “experiência” de “crítica”. E concluir que, devido à extrema liberdade estética que a nossa época vive, nunca foi tão necessário, e até imperativo, o exercício da crítica.

Considero tão estratégica a noção de “reflexão” que chego a atribuir a ela o direito de permanência até os nossos dias da Estética de Kant. Foi a reflexão que permitiu a Kant sustentar o universalismo (sem abrir mão da singularidade da experiência de cada um) do juízo estético, de modo contrário ao das Estéticas Empiristas que, indiferentes à universalização, ligavam o prazer estético aos sentidos imediatos. Assim, é graças à reflexão que Kant tem a possibilidade de classificar o prazer estético como nem imediato nem sensível, sem ter, contudo, de negociar seu aspecto subjetivo. A meu ver, o caráter reflexionante do juízo estético kantiano constitui, sobre os demais, uma vantagem inigualável para a avaliação e a crítica contemporâneas da arte.

Gostaria de examinar aqui a possibilidade de identificar o juízo interrogativo deduviano (“Isto é arte?”) com o juízo reflexionante estético. Será que o juízo “Isto é arte?” poderia ser classificado como um juízo de reflexão? Ou, ainda, o que significaria, qual seria o interesse de qualificar o juízo “deduviano” como um juízo de reflexão? Quero dizer, no sentido em que era

precioso e importante para Kant, isto é, distinguindo-o de um juízo meramente objetivo, conceitual, numa palavra, intelectual? Em que medida a experiência estética contemporânea não se transformou numa experiência exclusivamente conceitual e intelectual? Não seria, hoje, legítimo dizer que experimentar uma obra de arte significa apenas encontrar uma definição conceitual do que seja arte? Os artistas conceituais não promulgaram que a obra de arte nada mais era senão uma proposição analítica, uma indagação sobre o conceito “arte”? (WOOD, 2002).

O que pretendo defender será uma opinião contrária ao reducionismo intelectual exacerbado que marcou esse movimento da década de 70, que tentou reduzir a obra de arte a uma proposição analítica, e, por conseguinte, a experiência estética a algo de estritamente conceitual. Que a característica específica e marcante da obra de arte moderna/contemporânea consista em incluir como sua parte essencial a questão filosófica “O que é arte?”, com isso todos concordam: Thierry de Duve, Arthur Danto, ao exaltarem a obra de Andy Warhol, e muito antes dos dois, faça-se justiça, Adorno, logo nas primeiras páginas da sua *Theoria Aesthetica*. Mas concordar com essa afirmação não implica necessariamente concluir o mesmo que aquele grupo de artistas conceituais, para quem a arte não passava de uma tautologia, análoga à proposição “O triângulo é uma figura que tem três lados”. Quero dizer, se se constata na contemporaneidade um aumento da afinidade entre arte e filosofia, isso não significa reduzir a obra de arte a um mero conceito. Pretendo defender que a experiência do espectador da arte contemporânea seja mais do que apenas solucionar uma charada, atividade que mobiliza exclusivamente a sua inteligência.

A partir dessa resistência à redução intelectual da experiência estética é que se renovou meu interesse pela Estética de Kant e pela possibilidade de “atualizá-la”, na medida em que uma de suas noções mais importantes, a de reflexão, nos permite qualificar o prazer estético como distinto, não somente da mera sensação empírica,

como também distinto da operação exclusivamente intelectual. É a insistência kantiana de que o juízo estético não é capaz de nos fornecer um conceito o que a torna estranhamente atual. Pois, a meu ver, todo e qualquer critério objetivo ou conceito prévio, seja ele de belo, de feio, ou de sublime, está fadado ao fracasso na sua tentativa de apreensão filosófica da produção recente da arte. Num ambiente em que “tudo pode ser arte”, a necessidade de uma reflexão singular, caso a caso, só se agrava. Mesmo sem, ou exatamente porque não dispõe de qualquer critério ou conceito estabelecido a priori (daí decorre uma das grandes dificuldades das condições contemporâneas da experiência estética), o espectador não pode permanecer passivo, acatando tudo o que lhe colocam diante dos olhos, como se fosse arte. Mais do que nunca, o espectador está “obrigado” ao exercício da crítica, mais do que nunca, ele tem de se perguntar, como de Duve nos indicou: “isto é arte?”

Tentando fazer a correspondência que propus no título desta segunda parte, cito uma importante passagem que se encontra no *apêndice de a Crítica da razão pura* (B 317, A261), “Anfibologia dos conceitos da reflexão”, na qual Kant nos concede uma definição de “reflexão transcendental”.

[A reflexão] é a consciência da relação de representações dadas às nossas diversas fontes de conhecimento, mediante a qual unicamente pode ser determinada corretamente a sua relação entre si. Antes de todo posterior tratamento das nossas representações, a primeira pergunta é a seguinte: a que poder de conhecimento pertencem todas elas em conjunto? Aquilo, ante o qual elas são conectadas ou comparadas, é o entendimento ou são os sentidos? Vários juízos são admitidos pelo hábito ou ligados por inclinação, visto, porém, que esses juízos não são precedidos por nenhuma reflexão ou pelo menos não seguem criticamente a ela, devem ser considerados como tendo obtido a sua origem no entendimento. Nem todos os juízos necessitam uma investigação, isto é, uma atenção sobre os fundamentos da verdade, pois, se são imediatamente certos, como por exemplo, entre dois pontos pode haver somente uma linha reta,

não pode ser indicada a seu respeito nenhuma característica mais imediata da verdade além da que eles mesmos expressam. Entretanto, todos os juízos, antes, todas as comparações necessitam uma reflexão, isto é, uma distinção da capacidade de conhecimento à qual pertençam os conceitos dados. O ato pelo qual aproximo a comparação das representações em geral com a capacidade de conhecimento, em que aquele é instituído, e pelo qual distingo se tais representações são comparadas entre si como pertencentes ao entendimento puro ou à intuição sensível, denomino-o reflexão transcendental (KANT, 1980, p. 162-163).

A reflexão transcendental, tal como definida acima, consiste na capacidade de discriminar e separar as representações, classificando-as como provenientes do entendimento ou da sensibilidade, função essa a que Lyotard, em seu livro *Leçons sur l'analytique du sublime*, deu o nome de "heurística". A reflexão goza de um direito que nenhuma outra faculdade (será uma faculdade ou ato do espírito? Nunca fica muito bem esclarecido esse ponto) recebeu: a liberdade de ir e vir entre as diferentes faculdades. Foi certamente em virtude daquela característica, repetindo, a de caminhar livremente entre faculdades tão distintas e heterogêneas como são o entendimento e a sensibilidade, que Lyotard chamou a reflexão de "faculdade crítica por excelência".

Além daquele primeiro sentido crítico, divisor ou distribuidor da reflexão transcendental, tentemos investigar um pouco o outro sentido da reunião ou da conexão entre o inteligível e o sensível; tentemos verificar se aquela outra operação que caracterizava a conduta da reflexão transcendental, e que é a comparação, ainda pode ser "aplicada" aos juízos contemporâneos sobre a arte. Retomemos aquele trecho grifado da citação acima da CRP e, ao lado dele, um trecho do capítulo 9 da *Crítica da faculdade do juízo*, não para abordar aquela questão que Kant afirmava ser a chave da crítica do gosto, mas para examinar se algo ali nos é dito que elucide o sentido da "reflexão":

Ora, se o fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito de objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem (poderia dizer: “compara”) uma representação dada ao conhecimento em geral (KANT, 1999, p. 59).

Compartilhemos da perplexidade manifestada por Thierry de Duve que chamou a atenção para o fato de serem os juízos estéticos “comparativos, mesmo que seja inútil tentar dizer precisamente o que eles comparam” (DE DUVE, 1999, p. 59), pois todo mundo há de concordar que é estranho comparar uma “representação com o conhecimento em geral”. Se forem heterogêneos os termos da comparação, como efetuar a operação? Como será possível comparar mesas com cadeiras, peras com maçãs? Em que medida essa função de totalização e unificação que a reflexão desempenha na ordenação do sistema da experiência kantiana de mundo, a qual é exclamada no juízo contemplativo: “Isto é belo!” ainda permaneceria ao enunciarmos, na contemporaneidade e no modo interrogativo, junto com Thierry de Duve, o juízo estético: “Isto é arte?” Com certeza, quanto à indeterminação, podemos aproximar os dois tipos de juízo, já que o “belo” era, para Kant, tão indeterminado quanto hoje permanece o conceito de arte, se aceitamos a proposta deduviana de substituição do juízo sobre o belo pelo juízo sobre a arte. Sob qual homogeneidade, subsumiremos as obras de arte? Ninguém discorda de que é impossível encontrar “notas comuns” que nos permitam reunir obras dentro de um conceito determinado de “arte”. Se aquele diagnóstico das condições de possibilidade (objetivas) da arte contemporânea estiver correto e considerarmos que, simplesmente, tudo pode ser arte, então, quando você aponta, indica “Isto é arte”, você não está conferindo qualquer sentido preciso à palavra “arte”; você não está subsumindo a coisa (“Isto”) sob

qualquer conceito... Daí poderemos concluir que a operação do espectador contemporâneo coincide com o procedimento a que Kant chamou de “reflexão”? Operação essa que consiste muito simplesmente numa comparação entre termos... heterogêneos?

Thierry de Duve nos propõe, então, tratar a arte como um “nome próprio”, como Maria, Joana e Antônio; como um conjunto que jamais pode ser fechado, já que, a cada dia, pode-se acrescentar um novo elemento. Conclui de Duve que, quando dizemos que “Isto é arte” nós referimos a coisa a todas as outras que julgamos através do mesmo procedimento, em outras épocas (tempos) e em outros lugares (espaços). A meu ver, trata-se aqui de uma interessante tentativa de interpretação do que talvez Kant tenha querido dizer com a passagem (cap. 9, CFJ) acima citada. Com outras palavras, continua de Duve, muito embora não possa, a cada “hic et nunc da experiência”, ter acesso à totalidade do que chamo de arte, ou, pelo menos, à consciência dessa totalidade, posso manter que “juízos estéticos comparam coisas comparáveis quando ele confronta um sentimento presente à reatualização de sentimentos passados” (DE DUVE, 1999, p. 60).

Cito, para concluir, a passagem inteira na qual a frase se encontra:

Nada é mais deformado, traído, às vezes embelezado, às vezes obscurecido do que a memória de um sentimento. Mas mesmo assim é possível sustentar que o juízo estético compara coisas comparáveis quando ele confronta um sentimento presente com a reatualização de sentimentos passados. Pois a lembrança de um sentimento é sempre um sentimento, enquanto a memória de um conhecimento não é necessariamente um conhecimento (alguém pode se lembrar de ter conhecido trigonometria e ter esquecido totalmente dela; alguém pode lembrar de ter amado e talvez mesmo ter esquecido o que sentiu, mas não, sem, ao menos, um sentimento de melancolia pelo esquecimento e pela indiferença (DE DUVE, 1998, p. 60).

Notas

- ¹ De fato, a caracterização de Arthur Danto como “hegeliano” só é legítima se consideramos sua atividade como filósofo da arte, pois, antes de se dedicar à Estética, teríamos de “classificá-lo” como “wittgensteiniano” ou mesmo como um filósofo “analítico”, para sermos justos.
- ² Já em 2000, no Centro Hélio Oiticica (RJ), e em 2004, no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, ES, as paredes externas dos museus também tinham sido perfuradas para “abrigar” suas instalações. Em 2005, na exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, foi a vez das paredes internas, que foram derrubadas para receber as imensas placas de policarbonato transparentes que, não escondendo seu local de nascimento, nos hangares da indústria náutica, mais se assemelham a quilhas de embarcações flutuando num mar quimérico e celestial.
- ³ Cf. Danto, 2006. Virginia Aita, em seu posfácio, chama a atenção para esse diálogo que opôs os dois grandes nomes norte-americanos da teoria da arte: de um lado, Clement Greenberg, moderno, kantiano, “inventor” do expressionismo abstrato que “celebrizou”, nas suas palavras, “num átimo, pintores antes pouco conhecidos como Kline, Rothko, Pollock e de Kooning” (p. 282); de outro, Arthur Danto, contemporâneo, hegeliano, pensador, sobretudo, da arte pop e do Surrealismo (inaceitáveis — ambos? — por Clem).
- ⁴ Recentemente, numa conferência, no Congresso Internacional “Estéticas do Deslocamento”, Thierry de Duve anunciou, de modo até brutal, sua posição estético-política como sendo radicalmente “anti-hegeliana”.
- ⁵ Borer indicou que a atividade pedagógica à qual Beuys dava grande importância, pressupunha “três idéias principais, que vão contra a corrente”, as quais ele chamou de “postulados de reversão” (p. 14). O primeiro deles consiste na presença do artista na obra e faz referência ao costume de Beuys de se envolver com explicações e comentários sobre sua própria obra. Numa atitude extremamente oposta ao silêncio de Marcel Duchamp, Beuys professava o princípio da “conferência permanente” (p. 14). O segundo postulado de reversão consiste na tentativa de “retornar a um saber elementar que se perdeu”. Foi seguindo esse postulado que Beuys passou a trabalhar com matérias “pobres” como feltro, gordura, enxofre, mel, sangue, ossos [...] Materiais que até então eram indignos da arte (p. 15). Finalmente, o terceiro postulado de reversão indica que “Toda pessoa é um artista” (p. 17).
- ⁶ A obra que, segundo P. Wood, “representou um ponto chave na evolução da arte conceitual: o nec plus ultra do reducionismo modernista e, simultaneamente, uma indagação, enquanto arte, com respeito ao que era arte” (p. 43) foi a de Joseph Kosuth (artista conceitual norte-americano), para quem “a ‘mais pura’ definição de arte conceitual seria a de que ela é uma indagação dos fundamentos do conceito ‘arte’” (grifo nosso).
- ⁷ É interessante notar que, embora a Crítica da Faculdade do Juízo seja o âmbito da reflexão, do juízo reflexionante, desconheço se há nela alguma definição explícita da noção de “reflexão” propriamente dita. Há algumas ocorrências do termo, principalmente na Lógica de Jäsche, mas a passagem da CRP, a meu ver, é a que melhor sintetiza os aspectos mais importantes.
- ⁸ Aí o conceito de reflexão é analisado sob duas “rubricas”: em primeiro lugar, a heurística que, retomando o conceito de reflexão transcendental da CRP, consiste na função de conduzir ou domiciliar as representações das distintas faculdades do conhecimento; em segundo lugar, a tautegórica, que são “sensações que informam

o pensamento sobre seu estado” (p. 22). A partir desta duplicidade, Lyotard vai distribuir dinamicamente assim aquelas duas rubricas: “A força da fraqueza reflexiva vem de sua função heurística; a estética, totalmente tautegórica, não partilha senão a fraqueza desta força” (p. 18).

⁹ “[...] é no juízo que se terá de investigar os fundamentos da conexão entre o inteligível (legislado pela razão) e o sensível (construído formalmente pelo entendimento). Mas como faculdade intermediária, a sua função é conectar os dois mundos entre si, i.e., descobrir como é possível que o objeto natural seja estruturado a partir da liberdade ou como a moralidade pode configurar a natureza.”

¹⁰ O problema, cuja solução é “a chave da Crítica do Gosto”, segundo o próprio Kant, consistirá na “decisão” se é o juízo de gosto ou o sentimento de prazer o que vem primeiro. Sabe-se que a resposta kantiana foi a difícil precedência do juízo.

¹¹ “*Aesthetic judgments are always comparative, even though it would be useless to try to say precisely what they compare*”.

¹² “Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas [...]. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo [...]; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um *flash* ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche — tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.”

¹³ “*In calling this thing art, you are not giving out its meaning [...] You don’t subsume it under a concept; you don’t justify it by means of a definition; you refer it to all the other things you have judged through a like procedure, in other times and other places.*”

¹⁴ “*Nothing is more deformed, betrayed, at times embellished, at times darkened by time, than the memory of a feeling. But it remains that aesthetic judgment compares comparable things when it confronts a present feeling to the reactualization of past sentiments. For the remembrance of a feeling is always a feeling, while the memory of a piece of knowledge is not necessarily a piece of knowledge (one can remember once having known trigonometry but have forgotten it; one can remember having loved and perhaps having forgotten how it felt, but not without at least feeling the melancholy of oblivion and indifference)*”.

Referências

BORER, A. Um lamento por Joseph Beuys. In: BORER, A. **Joseph Beuys**. Tradução de Betina Bischof e Nicolas Campanário. São Paulo: Cosac & Nayfi, 2001.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.

DE DUVE, T. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1999.

_____. **Kant depois de Duchamp**. Revista do Mestrado em História da Arte, Rio de Janeiro, v. 5, p.144, jul. – dez. 1998.

DELEUZE, G. *L'idée de gênese dans l'esthétique de Kant*. Revue d'Esthétique, [Paris?], v. 16, no. 4, p. 113, oct.1963.

DOCUMENTA 2, trabalho de Iole de Freitas para o Documenta 12/ Fride-ricianum Museum. Kassel, 2007. 1 fotografia, p&b. Disponível em:<www.ioledefreitas.com/works.html>. Acesso em: 20 jun. 2007.

DOCUMENTA 6, trabalho de Iole de Freitas para o Documenta 12/ Fride-ricianum Museum. Kassel, 2007. 1 fotografia, p&b. Disponível em:<www.ioledefreitas.com/works.html>. Acesso em: 20 jun. 2007.

HERRERO, F. J. O übergang da liberdade à natureza na Filosofia da História de Kant. *Síntese*, v. 33, n. 105, p. 8, jan. 2006.

LYOTARD, J. F. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

KAPROW, A. *O legado de Jackson Pollock*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OSÓRIO, L. C. Para que arte e para que crítica? Encontros e desencontros. In: LOPES, A.; PESSOA, F. (Org.). *Arte em tempo indigente*. Vila Velha: Museu Vale, 2008.

WOOD, P. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

Recebido em: 13 de setembro de 2007.

Aprovado em: 30 de novembro de 2007.

3

Sobre as relações entre os media: do *paragone* de Da Vinci à “pseudomorfose” de Adorno*

Rodrigo Duarte

Desde as primeiras reflexões sobre as artes, no período clássico da filosofia grega, houve certa atenção de pensadores como Platão, Aristóteles (*Poética e política*), Plotino (*Enéadas*) e Longino (*Sobre o sublime*) para as diferenças entre os meios específicos – os sons, as imagens, as palavras – das diversas expressões estéticas. A Idade Moderna, provavelmente em virtude da concepção de autonomia da arte, que começa a se desenvolver a partir do Renascimento, introduziu um elemento novo a esse enfoque sobre os media, a saber, uma espécie de competição sobre qual das artes seria a mais fundamental, a partir das características de seu suporte (se sonoro, imagético, literário etc.).

A primeira manifestação explícita dessa competição remonta mesmo ao Renascimento: trata-se do famoso *paragone* do *Tratatto della pittura*, de Leonardo Da Vinci, no qual o artista pretende demonstrar que a pintura é superior não apenas às outras artes, mas também a todas as ciências, servindo-lhes, mesmo, de verdadeiro fundamento. Para ele, a pintura lida com todas as quantidades contínuas, com as qualidades de proporções entre sombra e luz e, por meio da perspectiva, com a distância, servindo, assim, de base para “a música e a geometria, que tratam das proporções de quantidades contínuas, e a aritmética, das quantidades descontínuas” (DA VINCI, 2002, p. 36).

No que concerne à comparação da pintura com as outras

artes, Da Vinci (2002) considera que a escultura, por exemplo, é também derivada da arte pictórica, pois essa “trata as obras do homem e de Deus de acordo com os limites de suas superfícies, isto é, dos contornos que determinam o volume. Isso é o que torna possível a perfeição das estátuas do escultor” (p. 36). Entretanto, uma vez que Da Vinci concede à música um lugar intermediário no *ranking* das artes, seu principal objetivo parece ser demonstrar a inferioridade da poesia na comparação com a pintura. Mas ele vai além de meramente considerar a pintura superior à poesia, tirando conclusões totalmente desabonadoras sobre essa última, na medida em que a considera não um *métier* artístico independente, mas um depositário de empréstimos tomados de outros âmbitos:

Se você deseja definir a verdadeira função do poeta, você descobrirá que ele não é mais do que um colecionador de bens roubados de outras disciplinas, das quais faz uma composição mentirosa, ou, se você quiser expressá-lo mais polidamente, uma composição ficcional (DA VINCI, 2002, p. 39).

Embora – especialmente no século XVIII – existam importantes textos que introduzem a comparação entre as artes, me aterei aqui ao *Laocoonte*, de Lessing, uma vez que ele assume uma posição central na discussão sobre as relações entre as artes na estética moderna (e até mesmo contemporânea, como veremos). No que tange à posição de Lessing em relação às propostas anteriores, constata-se que ela é diametralmente oposta à de Da Vinci, uma vez que atribui à poesia (i.e., à literatura em geral) um valor muito maior do que à pintura (quer dizer: às artes plásticas, na linguagem do autor).

O ponto de partida de Lessing é a questão sobre se o grupo escultórico *Laocoonte*, atribuído aos escultores Agesandro, Atenodoro e Polidoro, redescoberto em Roma (em 1506), teria precedido a narrativa de Virgílio, na *Eneida*, ou – ao contrário – se essa seria anterior àquela. A resposta dada pelo iluminista alemão é que,

tendo em vista as características próprias de ambos os métiers, o mais plausível teria sido que os escultores tenham imitado o poeta, sem que isso tenha se constituído em qualquer demérito:

Minha pressuposição, de que os artistas imitaram o poeta, não os diminui. Sua sabedoria aparece, por meio dessa imitação, sob a mais bela luz. Eles seguiram o poeta, sem se deixar seduzir por ele no menor detalhe. [...] E esses seus pensamentos que mostram os desvios de seu modelo, provam que eles foram tão grandes na sua arte quanto o poeta o foi na sua (LESSING, 1970, p. 54).

Um pressuposto importante da argumentação de Lessing (1970) é que os escultores, ao secundarem Virgílio, produziram uma grande obra de arte exatamente porque se ativeram aos parâmetros específicos do seu métier, as artes plásticas: “Se foi o artista plástico que se esquivou de imitar o poeta, isso ocorre na medida em que as determinações e as limitações de sua arte a isso o obrigaram” (p. 61). Quando fala em “limitações de sua arte”, Lessing defende que a poesia constitui um âmbito muito mais amplo e com muito maiores possibilidades expressivas do que o das artes plásticas, aconselhando que,

se a pintura quer ser a irmã da arte da poesia, então que pelo menos ela não seja uma irmã ciumenta. Que a mais nova não impeça a mais velha de usar a vestimenta que ela própria não pode usar (LESSING, 1970, p. 74-75).

Um dos mais fortes motivos por meio dos quais Lessing pensa na superioridade da poesia diante das artes plásticas é que ela é a única arte em que o criador pode verdadeiramente nomear, inclusive seres abstratos; o artista plástico, na falta desse poder de nomear, é obrigado a se valer de alegorias. A isso, lembrando que, para o classicismo, as alegorias são uma modalidade inferior de manifestação estética, liga-se, segundo Lessing (1970), a incapacidade das artes plásticas para representar o invisível, o que,

principalmente nas epopéias, mas também nas tragédias, é um problema, já que a contraposição entre mortais e imortais torna necessária a representação também do que é invisível:

Quando o poeta personifica seres abstratos, eles são caracterizados pelos nomes e por aquilo que ele os põe a fazer. [...] Ao artista plástico faltam esses meios. Ele deve dotar de símbolos seus abstratos personificados, por meio dos quais eles são identificados. Esses símbolos, porque são algo outro e significam outra coisa, ele os torna figuras alegóricas (p. 81-82) .

É interessante observar que a superioridade da poesia sobre a pintura reside igualmente no fato de que essa não tem a menor possibilidade de fazer tudo o que aquela consegue, sendo que a recíproca não é verdadeira: para Lessing (1970), isso significa que é possível para a literatura, por meio de descrições que respeitem os parâmetros desse *métier*, produzir o que ele chama de “pintura poética”, isto é, “cada traço, cada ligação de muitos traços, por meio dos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível, que tomamos consciência mais claramente desse objeto do que de suas palavras” (p. 103-104).

Quando Lessing se refere aos parâmetros, aos quais cada âmbito artístico deve se ater, ele tem em mente também a natureza dos objetos específicos de cada um desses âmbitos, sendo que os corpos são os objetos da pintura, assim como as ações são os verdadeiros objetos da poesia. Daí segue-se que, de acordo com a natureza corpórea do objeto da pintura, a simultaneidade é a propriedade mais específica de nosso sentido diretamente conexo à expressão pictórica: a visão; de modo análogo e considerando a essência prática (ligada à ação) do objeto da poesia, pode-se dizer que a sucessão é a característica mais própria do nosso sentido mais afeito à percepção da poesia: a audição. A isso se liga o fato, tantas vezes indicado no *Laocoonte*, de que as artes plásticas só podem se valer de um único momento da ação e devem, portanto,

selecionar aquele que pode ser considerado o mais característico, a partir do qual o antecedente e o conseqüente tornam-se efetivamente compreensíveis. De modo análogo, a literatura pode utilizar, nas suas imitações que se desdobram no tempo, apenas uma propriedade dos corpos e deve, por essa razão, escolher aquela que ocasiona a imagem do lado mais sensível do corpo que lhe serve de objeto. Esse cotejamento leva Lessing (1970) a lapidar formulação de que o tempo está para a poesia, assim como espaço está para a pintura.

Tendo em vista a natureza ao mesmo tempo corpórea, visual e espacial do objeto da pintura e comparando-a com a natureza prática, auditiva e temporal do objeto da literatura, Lessing (1970, p. 146) conclui que a beleza corpórea é atributo apenas das artes plásticas:

A beleza corpórea advém do efeito concordante de múltiplas partes, que se deixam ver de uma vez. Ela exige, portanto, que as partes devam estar uma ao lado da outra. E já que as coisas, cujas partes se encontram uma ao lado da outra, são o objeto propriamente dito da pintura, então ela e somente ela pode imitar a beleza.

Lessing, no entanto, não vê essa exclusividade de representação da beleza por parte da pintura como necessariamente uma vantagem. Provavelmente ele a considere até mesmo mais uma das muitas limitações desse âmbito artístico, levando em conta que – não apenas, mas especialmente na sua época – o escopo do artisticamente representável tendia a se ampliar cada vez mais, abandonando o terreno do que exclusivamente poderia ser considerado belo. Em sintonia com essa tendência, Lessing (1970) estabeleceu que, na poesia, há um correlato do belo que seria a graça, entendida como beleza em movimento.

Mesmo que contemporaneamente o elemento de competição propriamente dita entre os media tenha passado para o segundo

plano, é interessante observar que houve, no século XX, uma retomada dessa discussão, provavelmente tendo em vista as questões postas pelo advento da vanguarda artística, por um lado, e de novos meios de expressão estética, por outro. Essa revisitação se deu através de obras como *O novo Laocoonte*, de Irving Babitt, ou do conhecido ensaio de Rudolf Arnheim, intitulado *Novo Laocoonte*. Dentre as retomadas contemporâneas da discussão oitocentista de Lessing, tendo em vista a modernidade artística, tornou-se especialmente importante o texto de Clement Greenberg, publicado em 1939, intitulado *Rumo a um mais novo Laocoonte*, o qual se inicia com uma nota sobre a posição do “purista”: segundo Greenberg (1988), o purismo, no cenário contemporâneo, pode ser entendido como uma reação aos enganos advindos de certa “promiscuidade” entre as artes, a qual ele se propõe a explicar: as confusões entre os diversos *métiers* artísticos são um fenômeno antigo e se ligam ao fato de que em muitos períodos históricos ocorre uma espécie de dominação de uma arte sobre as demais. Segundo Greenberg (1988), no século XVII, embora a música tenha sido a arte que mais se desenvolveu em termos formais, a literatura assumiu o lugar de predomínio que tinha sido da pintura no século XVI, a qual tinha se tornado muito cortesã e, por isso, progressivamente distante da burguesia em ascensão. Greenberg (1988) aponta também como possíveis causas dessa mudança de predomínio a iconoclastia que se tornou uma tendência na Europa pós-reforma protestante e as características de baixo custo e de portabilidade do livro.

A confusão propriamente dita entre as linguagens artísticas começa a ocorrer quando as outras artes tendem a imitar aquela que se encontra na posição predominante, procurando reproduzir seus efeitos, em termos de seu próprio meio expressivo. Mas isso não se aplica a todas as artes indiscriminadamente, pois, como observa Greenberg (1988), apenas as artes que já atingiram significativo desenvolvimento técnico se habilitam a essa imitação,

o que explica o fato de a pintura (juntamente com a escultura) ter sido a principal atingida pelo predomínio da literatura, e o fato de a música, ainda relativamente imatura em termos de codificação formal, ter escapado ilesa desse processo.

O declínio das artes plásticas no século XVII não pode ser totalmente explicado por isso; mas, parcialmente, não há, de acordo com Greenberg (1988), como negar esse fato. Não que não mais tenham surgido grandes talentos isolados, mas não surgiram mais escolas excepcionais, e os mais talentosos foram diligentes em emular, nas artes plásticas, os efeitos obtidos pela literatura. Nessa altura da exposição de Greenberg, surge a explicação do título do artigo, já que o crítico identifica no *Laocoonte*, de Lessing, no qual, como se viu acima, o iluminista alemão investiga as fronteiras das artes plásticas e da literatura, um sintoma do referido predomínio histórico dessa última, já que, nessa obra, aquelas são apresentadas como meios muito mais limitados de expressão artística. Segundo Greenberg (1988, p. 25-26),

Lessing, em seu *Laokoon*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época.

É interessante observar que, para Greenberg (1988), o advento do romantismo trouxe alguma esperança para a pintura, mas o resultado foi uma confusão ainda maior, já que sua teoria era a de que o meio seria, antes de tudo, um obstáculo à veiculação da mensagem artística e, por isso, a literatura, enquanto arte em que o meio oferece naturalmente menos resistência, prosseguiu o seu predomínio.

Na prática, essa estética incentivou aquela forma específica e difundida de desonestidade artística, que consis-

te em tentar escapar dos problemas do meio de uma arte buscando refúgio nos efeitos de outra. A pintura, mais susceptível a evasões desse tipo, foi quem mais sofreu nas mãos dos românticos (GREENBERG, 1988, p. 26).

Esses teriam constituído, segundo Greenberg (1988), a última grande corrente, diretamente advinda da sociedade burguesa, que inspirou artistas conscientes do seu papel diante do *métier*, pois a próxima geração já gestava o que ficou conhecido como “vanguarda”, entendida, por ele, como um movimento que objetivava a auto-proteção da arte (GREENBERG, 1988). Uma das primeiras ações da vanguarda nas artes plásticas no sentido de se libertar do domínio literário foi a tentativa de eliminação de “temas” (*subject matters*), enquanto distintos dos “conteúdos” (aquilo sobre o que artista realmente trabalha quando produz suas obras). É a partir desse cenário que Greenberg introduz o conceito – à sua moda aparentado com as considerações de Lessing no *Laocoonte* – que o acompanhará nas fases posteriores de sua carreira, inclusive naquela que o consagrou como o maior crítico de arte norte-americano, a saber, o de “pureza” de um âmbito artístico:

A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito é mais do que uma tendência do gosto, os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza (1988, p. 26).

A menção à arte oriental e primitiva não é de modo algum fortuita, já que, depois de passar em revista quais seriam os meios característicos dos *métiers* artísticos que se valeram das exigências da vanguarda para decretarem sua independência com relação à literatura (artes plásticas, música e até mesmo a poesia), Greenberg (1988) introduz outro conceito que aparece até hoje como típico de

seu pensamento estético, a saber, o de “planaridade” (*flatness*) como peculiaridade do meio pictórico, para cujo atingimento na arte contemporânea foi necessário um longo desenvolvimento histórico que, partindo do artifício de criar numa superfície bidimensional a ilusão do plano tridimensional, passou por diversos estágios intermediários. Desse modo, Greenberg (1988) apresenta sua posição característica sobre a superioridade da arte pictórica abstrata, reconhecendo que não tenha fornecido para ela outra explicação “além de sua justificação histórica” (p. 37).

As posições de Greenberg parecem ter influenciado – mesmo que não assumidamente – outro importante autor do século XX, o qual, mesmo sem ter “*Laocoonte*” como título de um escrito seu, trabalhou numa direção até certo próxima da da obra de Lessing. Refiro-me a Theodor Adorno, principalmente no que diz respeito ao seu conceito de “pseudomorfose”, que eu gostaria de expor aqui.

Para Adorno (1986; 1990), a pseudomorfose – termo que designa, na mineralogia, a conservação da forma exterior de um mineral mesmo quando há alteração de sua composição química – consiste na recepção, num âmbito artístico, de características específicas de outra arte, quase sempre advindas de antagonismos sociais e históricos não resolvidos. Todas as numerosas referências à pseudomorfose por parte de Adorno, no entanto, podem ser consideradas marginais, quando comparadas à da música e à da pintura, que desempenham na obra do filósofo um papel comparável ao que a servidão da pintura à literatura desempenha no esquema proposto por Greenberg (1988) no seu texto “*Rumo a um mais novo Laocoonte*”, a qual, por sua vez, reporta-se diretamente à declaração de superioridade da poesia por Lessing. Essa ideia é desenvolvida e aplicada à música de Stravinsky na Filosofia da nova música, obra, na qual, aliás, há uma referência ao artigo de Greenberg “*Vanguarda e kitsch*” (ADORNO, 1985). Nela, o conceito de pseudomorfose aparece o maior número de vezes num mesmo escrito de Adorno e é também mais explicitado. A obra tem como base dois longos ensaios, um sobre Schönberg, outro sobre

Stravinsky, precedidos de uma introdução sobre a situação da música nova e da arte em geral na segunda metade da década de 1940. Adorno procede dessa maneira procurando contrapor o que ele considera dois caminhos opostos – os dois extremos – nos procedimentos da composição musical: o de Schönberg marcado por uma aposta na subjetividade e na negatividade (tanto no seu período expressionista quanto no dodecafônico) e o de Stravinsky, procurando estabelecer uma escrita musical objetiva e positiva (igualmente na fase “primitivista” do *Sacre du Printemps* e na neoclássica posterior).

Apesar de Adorno considerar equivalente a envergadura musical de ambos os compositores, o caráter verdadeiramente progressista, entretanto, é atribuído apenas à vertente protagonizada por Schönberg, já que a superação da tonalidade na música é um processo paralelo à supressão da figuratividade nas artes visuais, sendo que ambas podem ser consideradas um tipo de “subjetivização” progressiva nas artes em geral. Dentro desse espírito, o estabelecimento da técnica dodecafônica por Schönberg durante a década de 1910 enquadra-se perfeitamente no processo geral da *Aufklärung*, sendo que Adorno chega mesmo a falar de um “fermento anti-mitológico” da música, uma vez que a composição musical de Schönberg, já à época de sua experiência expressionista, significa a recusa de muitos elementos mitológicos de natureza formal e conteudística que impregnavam a tradição musical germânica anterior ao criador da Segunda Escola de Viena.

Adorno considera, no entanto, que, apesar de mesmo a música negativa de Schönberg não escapar totalmente à reificação, ela é superior não apenas à composição pretensamente positiva de Stravinsky, mas também à música erudita tradicional, na medida em que rompe com o seu parasitismo para com a linguagem falada (entendida também como um tipo específico de pseudomorfose); e o faz de um modo em que um tipo de discursividade – não mimética como a da música tradicional –, é preservado para além das limitações impostas pela tonalidade:

A conexão nessas obras é a negação da conexão e seu triunfo reside no fato de que a música se mostra como contraparte da linguagem das palavras, na medida em que ela pode falar exatamente como desprovida de sentido, enquanto todas as obras musicais fechadas se encontram sob o signo da pseudomorfose à linguagem das palavras (1985, p. 121).

O caminho trilhado por Stravinsky, o da pretensão à objetividade musical, também leva a antinomias. A mais gritante delas é o fato de a subjetividade reprimida eclodir involuntariamente na composição, com o agravante de se manifestar enquanto formas quase patológicas, esquizofrênicas. Dito de um modo geral, isso se traduz num “infantilismo”, do qual padece também a música de massa, no qual o desenvolvimento é substituído pela pura e simples repetição. Para Adorno, a recusa em levar adiante o desenvolvimento da linguagem musical coincide com uma renúncia ao objeto de desejo, um recuo diante da ameaça de castração pela instância opressora, com a qual, no entanto, o oprimido vem a se identificar. Daí o prazer sado-masoquista na própria dissolução do Eu, expresso numa escrita musical “purificada” de elementos subjetivos, “expressivos”.

Essa evocação constante do já existente – a tendência a escrever “música sobre música” – indica também, segundo Adorno (1985), a busca, para a música, de um referencial extramusical, ligado principalmente à pintura, onde o caráter de temporalidade, que confere àquela arte sua natureza intrinsecamente subjetiva, é tendencialmente substituído por outro, espacial, onde a música se descaracteriza por uma servidão principalmente às artes plásticas:

A espacialização da música é, antes, testemunho de uma pseudomorfose da música à pintura, no mais interno de sua abdicação. Pode-se explicar isso imediatamente a partir da situação da França, onde o desenvolvimento das forças produtivas pictóricas superou tanto o das musicais, que essas involuntariamente buscam refúgio na grande pintura (p. 174).

Nessa altura, Adorno introduz a importante distinção entre

os tipos auditivos “dinâmico-expressivo” e “espacio-rítmico”, os quais correspondem, respectivamente, aos modelos de Schönberg e de Stravinsky. No dinâmico-expressivo, o fluxo musical testemunha o decurso temporal na forma de um desenvolvimento em que os elementos consequentes são diretamente advindos dos seus antecedentes, e isso faz parte, segundo Adorno (1990), da essência do fenômeno sonoro, que é revelada de modo inequívoco pela música dodecafônica:

O próprio som puro já tem [...] um momento do temporal, do dinâmico em si, algo da não-identidade da identidade, como diz a filosofia, e quem, em nome do ser transubjetivo, acredita poder ignorá-lo e espacializar absolutamente a música, torna-se vítima de uma impotente pseudomorfose (p. 136).

Esse é exatamente o caso no tipo de escuta “espacio-rítmico” – diretamente associado à música de Stravinsky –, no qual inexistente uma consciência propriamente dita do tempo, pois o transcurso se dá na forma de solavancos, os quais revelam antes uma espacialidade do que a temporalidade típica da linguagem musical. Por isso, Adorno (1985) observa que, “entre essa modificação na consciência do tempo na composição interna da música e da pseudomorfose estabelecida do tempo musical ao espaço, sua suspensão por choques, golpes elétricos que explodem a continuidade há toda a diferença” (p. 177). E é nisso, de acordo com Adorno (1985), que reside o valor da “música negativa”, pois mesmo não tendo conseguido se contrapor factualmente à dominação, pelo menos ela serviu (e serve) como “uma mensagem dentro da garrafa” (p. 126).

Para concluir, seria interessante observar, antes de tudo, que as motivações para refletir sobre as relações entre os media artísticos nos três períodos (e quatro autores) enfocados (Renascimento, final do século XVIII e meados do século XX) são muito diferentes. Para Da Vinci (2002), o que está em questão é

propor para a pintura um lugar definitivo (e mesmo superior) no panteão das artes, tendo em vista que, tanto na Antiguidade quanto na Idade Média, frequentemente não se distinguia as artes plásticas do mero artesanato.

Se o programa de Da Vinci pode ser considerado bem sucedido até o século XVII, a posição de Lessing não deixa de ser uma robusta reação àquele, tratando-se, agora, de reconquistar (e consolidar) uma posição que a literatura tivera desde a Antiguidade e perdera para as artes plásticas no Renascimento, lembrando que o caráter de maior intelectualidade dessa arte está em consonância com a tendência da *Aufklärung* oitocentista, muito bem representada por esse pensador alemão.

Para Greenberg (1988), o que importa é chamar a atenção para a tendência de, num regime de preponderância de uma arte determinada, as outras imitarem seus efeitos a partir dos próprios meios disponíveis, sendo que o preço a pagar é o sacrifício daquele expediente que melhor caracteriza o medium que procede à imitação. A motivação imediata para essa sua posição é dada por uma necessidade de reflexão percebida pelo autor a partir do advento da arte moderna.

Adorno não deixa de se inspirar nessa proposta de Greenberg, com uma ênfase muito clara num tópico que, nesse autor, fica apenas subentendida: a idéia de que a adoção, num *métier* artístico, de procedimentos típicos de outro – que normalmente predomina sobre os demais num determinado contexto histórico –, pode ser sinal de um grave processo de reificação na sociedade e na cultura que produzem esse processo, especialmente, como no caso da música em relação à pintura, se o que está em questão é uma “especialização” da consciência temporal. É interessante observar que, no caso de Adorno, essa posição, expressa até o fim da sua vida, por exemplo, na teoria estética, conviveu também com uma postura mais aberta sobre a interpenetração das diversas linguagens artísticas, a qual aparece com toda a clareza no ensaio *A arte e as artes* (ADORNO,

1996). Sobre as possíveis mediações entre essas duas atitudes teóricas aparentemente conflitantes, não haveria espaço para uma discussão aqui, ficando a mesma para outra oportunidade.

Notas

* Texto redigido no âmbito de pesquisa financiada pelo CNPq.

¹ Exemplos de obras teóricas em que há a comparação das artes (ou de meios artísticos) no século XVIII são, dentre outros, *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura* (1719), do Abade Dubos, e o *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781), de Rousseau.

² Cf. Lessing, 1970, p.91.

³ Sobre o papel decisivo da Vanguarda como “autopreservadora da arte” e sua peculiaridade, no Ocidente, como impedimento à ossificação da cultura em geral, ver, do próprio Clement Greenberg, “*Avantgarde and Kitsch*” (cf. GREENBERG, 1988, p. 22).

⁴ Há, entretanto, uma menção explícita, por parte de Adorno, ao *Laocoonte* de Lessing no texto “*Sobre algumas relações entre música e pintura*”: “Contra essa intenção simultaneamente unificadora e limitadora algo nas artes particulares sempre se rebelou. Porque pode-se presentificar de modo mais simples que – como ainda no *Laocoonte* de Lessing – a partir da divisão foram derivados critérios estéticos que, vindos de cima, portanto, para além da constituição do construto individual em si, deveriam decidir categoricamente sobre sua dignidade. A divisão das artes esteve em cumplicidade com aquela prudência normativa, a qual desde sempre o academicismo impôs à necessidade artística concreta” (ADORNO, 1990, p. 638).

⁵ Dentre muitas outras modalidades (apenas da pseudomorfose estética), Adorno se refere à pseudomorfose da arte à ciência (ADORNO, 1986, p. 146, cf. p. 157-158) ao conceito (ADORNO, 1986, p. 264), à comunicação (ADORNO, 1990, p. 214-215) ou ainda à natureza (ADORNO, 1986, p. 120).

Referências

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. In: _____. *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. Die kunst und die künste. In: _____. *Gesammelte Schriften* 10.1: Prismen-Ohne Leitbild. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

_____. Philosophie der neuen Musik. In: _____. *Gesammelte Schriften* 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

_____. Kriterien der neuen musik. In: _____. *Gesammelte Schriften* 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

ADORNO, Theodor. Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

ADORNO, Theodor. Über einige relationen zwischen musik und malerei. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. Fragment über Musik und Sprache. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. Zum verhältnis von malerei und musik heute. In: _____. **Gesammelte Schriften 18**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

ARISTÓTELES. **Obras**. Tradução de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1982.

ARNHEIM, Rudolf. Neuer Laokoon. Die verkopellung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilm (1938). In: _____. **Kritiken und aufsätze zum film**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979.

BABITT, Irving. **The new Laokoon**. An essay on the confusion of the arts. Boston: Houghton Mifflin Company, 1910.

DA VINCI, Leonardo. **Leonardo on art and the artist**. Mineola: Dover Publications, 2002.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado**. Relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. In: _____. **The collected essays and criticism**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. (Perceptions and judgments, 1939-1944, v.1)

LESSING, Gotthold Ephraim. Laokoon. In: GÖPFERT, Herbert G. et al. (Ed.). **Werke**. Müncher: Carl Hanser, 1970. (v.1-8).

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

PLOTINO. **Enéadas III-IV**. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Recebido em: 23 de julho de 2007.

Aprovado em: 3 de novembro de 2007.

4

Memoria und Ästhetik

Über Geschichte und Geschichtlichkeit in der Kunst

Wolfgang Bock

1 Kunst und Erinnern

Zwischen Kunst und Erinnerung besteht ein sonderbares Verhältnis. Kunst steht einerseits in einem Zusammenhang der Tradition und der Dauer, andererseits in einem eidetischen oder aktuellen. Kunstproduktion ist aktuell, zugleich aber auch immer auf ein bestimmtes Kontinuum bezogen, wobei dieses Kontinuum vom einzelnen Kunstwerk erst aus rückwärts konstruiert wird. Kunstgeschichte ist von einem bestimmten Kunstwerk aus rückwärts konstruierte Geschichte, die dann rhetorisch so aussieht, als liefe sie zugleich dieses zu, um es zu erklären. Kunsttheorie oder Ästhetik als philosophische Disziplinen sind dagegen zwar geschichtlich tingiert, aber nicht genealogisch ausgerichtet, sondern vielmehr um bestimmte Probleme des Stils, des Ausdrucks und der Wahrheit zentriert.

Analog dazu ist Erinnerung ein Vorgang, der ebenfalls an bestimmte Grenzen geknüpft ist. Erinnerung ist nur notwendig, solange das zu Erinnernde nicht abgeschlossen und beendet ist. Geschichte ist nur insofern zu memorieren, als aus ihr Lehren zu ziehen sind; ist das nicht der Fall, so behindert das alte Wissen das neue befreiende Handeln. Friedrich Nietzsche reflektiert das in seiner zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben und Michel Foucault leitet daraus seinen Begriff der Genealogie

a . Darin liegt eine wichtige Kritik an einer Tradition vor.

Beide aber gehen in ihrer Reflexion nicht weit genug. Walter Benjamin versucht hier eine Transgression. Im Trauerspielbuch deutet sich das an, wenn er in der Einleitung schreibt: „In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt . Benjamins Überlegungen führen den Geschichtsbegriff an seine Grenze, dahin, dass die Geschichte, ist sie erst abgeschlossen und erfüllt, nicht mehr erinnert zu werden braucht: Wir können dann zu anderen Aufgaben übergehen.

Dieses projizierte glückselige Vergessen ist allerdings selbst grenzwertig und von einem verdrängenden Vergessen zu unterscheiden, das sich der Vergangenheit nicht annehmen will, weil diese Traumata, Schocks und Verwundungen wieder hervorholt und erneut aufleben lässt.

2 Kunst und Gedächtnis

Gegen das verdrängende Vergessen richtet sich das Gedächtnis. Das Gedächtnis ist aber nicht allein Erinnerung; wie der Mimesisbegriff von Aristoteles nicht Nachahmung, sondern Neugestaltung bedeutet, so konstruiert das Gedächtnis in der Erinnerung die Tradition neu. Man kann das Gedächtnis in verschiedene Formen einteilen. So lässt sich von einem persönlichen und von einem kollektiven Gedächtnis sprechen; dafür stehen beispielsweise Marcel Proust und Maurice Halbwachs. Weiterhin kann man von endogenen und exogenen Erinnerungen reden: Gegenstand des ersten Feldes wäre die Psychologie oder Psycho-Physiologie und damit die Forschungen, die von inneren Komponenten einer Formensprache im Menschen ausgehen, die eine exogene Geschichte als einem Wechselspiel mit äußeren Geschichtsdaten und Ereignissen festhalten will; Aby Warburg und Ernst Cassirer

verfolgen das Verhältnis zwischen diesen beiden Kräften in ihren Theorien der Erinnerung, die sowohl Individuen als auch Gruppen angehen.

Innerhalb dieser Formen treten nun die polaren Vorstellungen von Verlauf und Instantanität, Dauer und Plötzlichkeit besonders hervor. Der Dauer und damit der Vorstellung eines Verlaufs, Diskurses und der Narration als Lauf und Entwicklung steht damit die deskriptive Vorstellung eines Bildes und der momenthaften bildlichen Verhältnisse in der Erinnerung, die an eine kurze Zeitspanne gebunden ist, gegenüber. Diese Weise der Erinnerung erscheint in einem anderen Kontinuum, das stärker einem anwesenden Raume gleicht als der Sukzession der Momente in der Zeit. In diesem Sinne spricht man von einer eidetischen oder einer ekphrasischen Präsenz, in welcher gleichsam der Lauf der Geschichte wengleich nicht aufgehoben, so doch enthalten sein mag.

Kunstwerke wiederum lassen sich in solche der Konzeption und der Ausführung einteilen; erstere gehorchen stärker den Denkbilder, der Skizze und der Line, der Verweisung und der Allegorie, während die zweiten dem ausgeführten Werk, der Fülle und der Farbe sowie der symbolischen, für sich stehenden und dem symbolischen autonomen Kunstwerk zugehören. Für beide Kategorien aber gilt, dass in ihnen Aktualität und Tradition zugleich erscheinen und immer wieder in Frage gestellt werden: Vom einzelnen Kunstwerk ausgehend wird dieses dann nicht mehr in seine Tradition gestellt, sondern jene wird vielmehr von ihm aus erst entworfen. Für Friedrich Schlegel und andere Theoretiker der Romantik jedenfalls kann ein Kunstwerk in der Moderne nicht abgeleitet werden und stiftet Tradition, nicht umgekehrt. Mit anderen Worten, das emphatische moderne Kunstwerk steht zwar auch hier in der Geschichte, es geht aber darin nicht auf.

3 Barbarei und Negation

Für Walter Benjamin besteht die Tradition nun gerade in diesem Verhältnis, nämlich heterogen zu sein und in seiner verrästelten Form diese bislang ungekannten Relationen zwischen Tradition und Aktualität zu enthalten und zu bestimmten Anlässen freizugeben. Benjamin reflektiert dieses Verhältnis von Verlauf und Instantanität in seinen Thesen Über den Begriff der Geschichte. Im Sinne des gerade Ausgeführten kann man nun über einen berühmten Satz Benjamins auf eine neue Weise nachdenken. In den ersten Geschichtsthesen erläutert er, dass eine Tradition keinesfalls als gesichert gelten könne, sondern vielmehr als eine fragile, leicht zu verlierende gedacht werden müsse, die auf ihre jeweilige Aktualisierung angewiesen sei – so, wie Texte, wollen sie weitergetragen werden, nicht allein auf ein Archiv, sondern auf lebendige Leser. In der VII. These erläutert er, dass sich der herkömmliche Geschichtsschreiber, wenn er der Geschichte nachspüre, gewöhnlich in die Position der Sieger einfühle:

Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahin führt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist .

Der Satz Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zu-

gleich ein solches der Barbarei zu sein mag in diesem Kontext eines marxistischen und freudianischen Unbehagens an der Kultur dreierlei bedeuten:

1. Zunächst heißt es, dass die großen Monumente der Kultur wie Gebäude und Kunstwerke solche sind, die von den namenlosen Arbeitern und Heerscharen von Gehilfen errichtet wurden, die in einem politischen Verhältnis von Befehl und Ausführung ihre Kraft und ihr Leben für diese Aufgabe gaben.
2. Zum Zweiten heißt das aber nicht, dass man auf die Baumeister etc. einfach verzichten kann; es bedeutet nur, dass diejenigen, die in der Geschichte als die Konstrukteure und Baumeister oder Befehlshaber der Kulturgüter eingehen, in eine bestimmtes Verhältnis zu denen stehen, die diese Konzepte umsetzen. Diese Relation zwischen Konzeption und Ausführung denkt sich Nietzsche beispielsweise in einem Verhältnis von Genie und Masse; Benjamin findet in der Einbahnstraße dafür den Satz: „Das Kunstwerk ist die Totenmaske der Konzeption .
3. Es bedeutet schließlich in dieser Lesart auch, dass die Tradition der Überlieferung dieser Auseinandersetzungen verloren gegangen ist, wenn diese Kulturgüter allein denjenigen zugeordnet werden, die sie entworfen haben oder für die sie errichtet wurden. Mit anderen Worten, es mangelt am richtigen Begriff der Geschichte, der so immer wieder neu gedacht werden muß, um die aktuelle Konstellation zu verstehen.

Diese Auslegungen sind nun bereits schwierig genug nachzuvollziehen. Bedeuten sie doch, dass nicht nur das Verhältnis von Theorie und Praxis, von Entwurf und Ausführung, von Genie und Menge, sondern auch dasjenige von Kulturgütern, positiver Geschichtstradition und Gedächtnis in der Kulturgeschichte selbst bis heute in einem sich perpetuierenden, aporetischen, theologisch gesprochen: in einem unerlösten Zusammenhang vorliegt.

4 Kunst und Raub

Die Unerlöstheit dieses Zusammenhangs rechtfertigt die Erinnerung. Man kann von hier aus nun weiter darlegen, wie die Kategorien der Kunstgeschichte und auch der Kunsttheorie erst mit der Beutekunst, also mit der Kunst als Raubgegenstand beginnen. Platon möchte noch die darstellenden Künstler aus seinem idealen Staat ausgeschlossen wissen, da sie in ihren Bildern und Plastiken nur die Abbilder der Dinge darstellten; der Dinge also, die selbst nur die Erscheinungen der Ideen seien, womit die bildenden Künstler noch weiter als die Sprecher von den Ideen entfernt agierten. Erst Aristoteles entwickelt eine eigene Kunsttheorie, die diesen Prozess der Abbildung als eine neue Art des Schaffens der Dinge versteht, das dann in der Renaissance als Idee der autonomen Kunst wieder aufgenommen wird, so dass wir heute zuweilen sogar davon ausgehen, dass die Bilder vor den Dingen da sind.

Aristoteles (384-322 v.Chr.) aber gelangt zu dieser Ansicht, weil er in derselben Epoche wie sein Schüler Alexander der Große (356-323) lebt, der das größte Reich der Antike erobert. Um anschaulich zu zeigen, dass er in Indien, Persien, Arabien und Afrika gewesen ist, bringt der Mazedonier „Beutekunst“ aus diesen Ländern mit. Zwar hat es zuvor bereits Würdigungen der Kunst gegeben, aber erst dieser Zusammenhang bedeutet den Aufschwung und die Würdigung der Kunst in großem Stil – nämlich als Zeugnis für einen Sieg und den Abtransport von Schätzen von den Besiegten. Bis heute umfassen solche Schätze, die den Besiegten genommen werden, aber nicht allein Bodenschätze wie Gold und Öl, Sklaven und Kunstgegenstände, sondern betreffen auch den Akt der Tradition als Erinnerung an begangene wie erlittene Taten. Triumph und Trauer – das ist der Kontext, den Benjamin hier im Zusammenhang von Kultur und Barbarei Zusammenhang anspricht. Und dieser Zusammenhang

ist schwierig genug nachzuvollziehen, weil man Abschied nehmen muss von der ontologischen Vorstellung einer positiven Geschichte. Man gelangt auf diese Weise zur Vorstellung einer negativen, dunklen und unterirdischen Geschichte, deren Traditionsbestand permanent gefährdet erscheint.

5 Kritik und Interpretation

Nun lässt sich im Zusammenhang unserer Ausführungen über das Verhältnis von Geschichte, Instantantät und seligem Vergessen eine weitere Lesart dieser Passage zeigen. Sie steht im Zusammenhang einer anderen Auslegung der Barbarei. Barbarei bezeichnet – und Benjamin tut in der These VII alles dafür, um diese Auslegung zu forcieren – eben jenen Gewaltzusammenhang von Kultur als positiver Tradition der Sieger und negativen der Besiegten.

Die Kunstwerke enthalten in sich aber möglicherweise auch einen anderen Zusammenhang, der gegenläufig dazu gelagert sein mag. In einem Brief an seinen Freund Florens Christian Rang vom 8. Dezember 1923 erläutert Benjamin bereits ein anderes Verhältnis der Kunstwerke zur Geschichte, dem allein durch eine Kunstkritik auf die Spur zu kommen wäre. Es gibt für Benjamin nach seinem eigenen Bekunden auch keine Kunstgeschichte, denn das Kunstwerk sei seinem Wesen nach geschichtslos: Es liege keine generative Verknüpfung wie beim Menschen und den Kreaturen mit Lebensaltern usw. vor. Die ästhetische Wirkung der Kunstwerke untereinander bliebe aber auch aus dem Grunde intensiv und stumm, da der soziale Kontext der historischen Entstehung verloren sei. Die Kunstwerke, soweit es sich um Plastiken und Bilder handele, wirkten daher rätselhaft und stünden von sich aus außerhalb einer Zeit als Geschichte und Sukzession. Entwickelt würde der Bezug zur Zeit und zur Geschichte erst durch die jeweils lebenden Menschen, welche

die Kunstwerke und ihren ästhetischen Schein auf sich bezögen und in ihrer Interpretation gleichsam von außen diese latenten Motive der Kunstwerke erst zum Klingen brächten . Damit spricht Benjamin den Gedanken eines in der ästhetischen Form des Kunstwerks (und auch der Natur) eingeschlossenen und verborgenen historischen Gehalts der Kunstwerke an .

Dieser Vorgang der Kritik bildet die Voraussetzung dafür, dass die Geschichte vom einzelnen Kunstwerk aus neu konstruiert werden kann. Benjamin bringt diesen Sachverhalt in den programmatischen Satz: „Kritik ist Mortifikation der Werke“. Eine Mortifikation ist dabei die Wiederauferstehung des historischen Zusammenhangs in einem ästhetischen Kontext, der allerdings noch verrätselt ist. Der Kritik fällt in diesem Modell als Interpretation die Aufgabe zu, die Idee der Kunstwerke, auf die sich das Werk bezieht, in diesem Rahmen erst darzustellen. Das heißt, die Kunstwerke werden zum Ausgangspunkt der Geschichte ihrer Tradition; sie geben erst rückwärts die Tradition als ihre Interpretation. Damit nähern wir uns wiederum dem Schlegelschen Gedanken an, wonach das Kunstwerk zuallererst die Tradition bricht und nicht ableitbar ist. Das dies so ist, ist leicht zu erkennen beispielsweise an der Ignoranz der Impressionisten durch die zeitgenössischen Kritiker oder in Benjamins Hörstück: Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben .

6 Barbarei und Affirmation

Der Gedanke bildet die Voraussetzung für eine andere Interpretation der Barbarei. Bereits in seinem Text Erfahrung und Armut von 1933 fasst Benjamin sechs Jahre zuvor den Begriff der Barbarei auch positiv. Er nimmt hier die Bestimmungen der Möglichkeiten des Auraverlusts vor und nennt in der Folge eine Reihe von Neuerer in der Geschichte: Descartes und Einstein, die kubistischen Maler, die wiederum den Mathematikern fol-

gen, Klee und die Ingenieure des Bauhauses. Er lobt Paul Klees Figuren besonders als Ausdruck eines vorbildlichen Bauhaus-Funktionalismus, der den Menschen wie ein Auto darstelle: Mehr Innen als Innerlichkeit, das mache sie im positiven Sinne barbarisch. Es wird deutlich, dass Benjamin sich hier einen biedermeierlichen Begriff von Innerlichkeit wendet; dagegen setzt er die frische Luft und den reinen Tisch des Modernismus. Die besten Köpfe ihrer Epoche hätten das begriffen .

Nimmt man nun diese beiden Momente der Kritik als Mortifikation und der Neuerung zusammen, dann lässt sich der Satz wonach es kein Dokument der Kultur gäbe, ohne ein solches der Barbarei zu sein, nicht allein als die Verbindung von zwei gegenläufigen Motiven verstehen, sondern ebenso als eine affirmative Verstärkung: Im Sinne einer positiven Barbarei wird ein Dokument der Kultur, das diesen Namen wirklich verdiente, nur ein solches sein, dass eine Kultur von sich aus erst stiftete. Es lässt damit im Sinne einer tabula rasa die Hemmnisse der alten Tradition hinter sich und bildet, indem es sich um Tradition nicht bekümmert, eine neue.

Dieser Gedanke ist allerdings irritierend, weil Benjamin mit der positiven Barbarei ein völkisches und der politischen Rechten zugeordnetes Motiv aufgreift, dass sich in der Nähe zur faschistischen Auslegung der Nietzscheschen Blonden Bestie bewegt, einer Einstellung, die sich pathologische weigern will, sich ihrer Vergangenheit zu stellen. Es ist gegen die Last der Erinnerung gerichtet, die auch heute noch in jeder Debatte über Erinnerung und begangene Untaten eine Rolle spielt. Benjamin nimmt nun dieses Motiv auf und versucht sich seiner zu bemächtigen, um nicht in falscher Erstarrung vor einem übermächtigen Begriff der Geschichte und der Tradition zu verharren, das verhindert zu einer produktiven Handlung zu kommen. Darin nimmt er ähnliche Intentionen auf wie vor ihm Nietzsche und nach ihm Foucault äußern.

Nun kann es aber nicht darum gehen Tradition und Handlung gegeneinander auszuspielen, sondern das Verhältnis

zwischen beiden zu verstehen. Das nämlich erlaubte es einen heterogenen Begriff der Tradition zu entwickeln, der, ausgehend von einer avancierten Produktions- und Rezeptionslogik, dort bereits jetzt Verbindungen sieht, wo sie in anderen Zusammenhängen noch nicht wahrgenommen werden, mit anderen Worten in heterogenen Motiven. Solche Art von Tradition und moderner Kunst laufen dann darin zusammen, dass der moderne Künstler, gerade indem er die Tradition bricht, eine heterogene Tradition neu schafft. Tradition und Moderne Kunst hängen dann nicht gegenläufig, sondern auch verrätselt zusammen.

Zu einer solchen Reflexion gelangt man mit einem Diskurs über die Grenze der zeit- und der Erinnerungsbegriffe. In diesem Sinne wäre von einer verrätselten und aporetischen Tradition auszugehen, die eben so verloren wäre, wie Benjamin es in der VII. These beschreibt, würde sie nicht in ihrem fragilen Moment der Intuition gerade von jenen Menschen ergriffen, die sich etwas Neues auszudenken versuchen. Damit wird ein Horizont der Ideen angesprochen, aus dem eine Imagination, Ratio oder Mens als verschiedene höhere Seelenvermögen der jeweiligen Zeit schöpft. Phantasie, mit anderen Worten, ist auch dann nicht geschichtslos, wenn sie instantan wirkt; nur ist die Geschichte in ihrem Innern eingeschlossen.

7 Gegenstrebige Fügungen

Der Rätselhaftigkeit ihres Verborgenen wäre dann nachzuspüren. In der zweiten Geschichtstheese heißt es in diesem Sinne:

Es schwingt [...] in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung von Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht, verhält es sich ebenso. Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben

die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat .

Dieses Geheimnis aber ist seltsam zu ergründen: Es führt in einer besonderen Weise nach innen und nach außen zugleich. Aby Warburg hat in seiner Theorie der Wanderung des Wissens und der Ästhetik gezeigt, wie die klassischen Motive der Renaissance aus Griechenland über verschiedenen Stationen der Umwidmung durch Indien, Persien und Arabien Süd und Zentraleuropa erreichen, um dennoch die Aufklärung und die Moderne zu beflügeln. Erwin Panofsky folgt ihm in wissenschaftstheoretischer Hinsicht nach, wenn er den Neukantianismus mit der Kunsttheorie verbindet. Beide besitzen nur ein schwaches Verständnis nicht nur für den heterogenen Traditionsbegriff des Judentums, sondern auch für die eigenen subjektiven Motive aufgebracht haben, die sie selbst antreiben.

Insofern lässt sich mit Hilfe von Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin im Hinblick auf eine avancierte Produktions- und Rezeptionslogik zeigen: Nur wenn wir uns darauf besinnen, was unsere Vorstellungen und Zusammenhänge sind, öffnet sich dieser Zugang und setzt die Motive der Geschichte in einen neuen Zusammenhang ein. Denn wenn die Wendepunkte der Geschichte von heute aus neu gesetzt werden, ist es an den aktuellen Menschen durch die Arbeit an der Erfüllung ihrer Vorstellungen diejenigen der Vergangenheit mit aufzunehmen. Tradition und Aktualisierung, Gedächtnis und Ästhetik müssen in jenem Bemühen zusammen kommen, eine Arbeit gut zu machen. In diesem Sinne heißt es bei Novalis doppelsinnig: „Die Selbsttätigkeit eine Empfänglichkeit – die Wahrnehmbarkeit eine Aufmerksamkeit .

Notas

- ¹ Vgl. Nietzsche Kritische Studienausgabe, ed. Colli und Montenari, München 1988, Bd. I, S. 243-334 und M. Foucault, Nietzsche, Die Genealogie, Die Moral In: ders., Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main 1974, S. 83-109.
- ² GS I, 1, S. 226. Max Horkheimer schreibt an Benjamin zu dessen Fuchsaufsatz aus New York, 16. 3. 1937: „Über die Frage, inwiefern das Werk der Vergangenheit abgeschlossen ist, habe ich seit langem nachgedacht. [...] Vielleicht besteht in Beziehung auf die Unabgeschlossenheit ein Unterschied zwischen dem Positiven und Negativen, so daß das Unrecht, der Schrecken, die Schmerzen der Vergangenheit irreparabel sind. Die geübte Gerechtigkeit, die Freuden, die Werke verhalten sich anders zur Zeit, denn ihr positiver Charakter wird durch die Vergänglichkeit weitgehend negiert. Dies gilt zunächst im individuellen Dasein, in welchem nicht das Glück, sondern das Unglück durch den Tod besiegelt wird. Das Gute und das Schlechte verhalten sich nicht in gleicher Weise zur Zeit. Auch für diese Kategorien ist die diskursive, dem Inhalt der Begriffe gegenüber gleichgültige Logik daher unzulänglich.“ (GS II, 3, S. 1332-1333) Benjamin antwortet ihm Folgendes: „Für Ihre ausführlichen Bemerkungen zum Text danke ich Ihnen besonders. Sehr bedeutsam ist für mich Ihr Exkurs über das abgeschlossene oder aber offene Werk der Vergangenheit. Ich glaube ihn durchaus zu verstehen, und irre ich mich nicht, so kommuniziert Ihr Gedanke mit einer Überlegung, die mich öfter beschäftigt hat. Mir ist immer die Frage wichtig gewesen, wie die merkwürdige Sprachfigur zu verstehen sei: einen Krieg, einen Prozeß verlieren. Der Krieg, der Prozeß sind ja doch nicht der Einsatz sondern der Akt der Entscheidung über denselben. Ich habe mir das zuletzt so zurecht gelegt: wer den Krieg, den Prozeß verliert, für den ist das in dieser Auseinandersetzung umfaßte Geschehen wirklich abgeschlossen und somit seiner Praxis verloren; für den Partner, der gewonnen hat, ist das nicht der Fall. Der Sieg trägt seine Früchte ganz anders als die Niederlage die Folgen einheimst. Das führt auf das genaue Gegenteil des Ibsenschen Wortes: 'Glück wird aus Verlust geboren, / Ewig ist nur, was verloren.'" (Brief an Horkheimer, Paris, 28. 3. 1937; GS II, 3, S. 1338). Vgl. dazu vom Verfasser ausführlich Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus, Bielefeld 2000, S. 381-409 (Kapitel 12: Messianischer Nihilismus oder das Ende der Geschichte).
- ³ GS I, 2, S. 696.
- ⁴ Vgl. Nietzsche, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Vortrag V, KSA I, S. 733-752 und Benjamin, GS IV, 1, S. 109.
- ⁵ Vgl. dazu ausführlicher vom Verfasser: Bild, Schrift, Cyberspace, Bielefeld 2002, S. 87-188.
- ⁶ Benjamin entnimmt die entsprechenden Formulierungen des Triumphzugs etc. seiner These VII möglicherweise den Texten Paul Scheerbarts zum Alten Orient; in den Denkbildern der Ibizenkischen Folge und im Baudelairebuch, die zur gleichen Zeit wie die Thesen entstehen, variiert er dessen Themen ebenfalls.
- ⁷ Die einigermaßen rätselhaften Formulierungen im Brief lauten: „Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind. Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. [...] Bitte verzeihe diese dürftigen und vorläufigen Gedanken. Sie sollten mich nur hierher leiten, wo ich Dir zu

begegnen hoffe: die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zur Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort der Menschen ist. Die gerettete Nacht. Kritik ist nun im Zusammenhange dieser Überlegung (wo sie identisch ist mit Interpretation und Gegensatz gegen alle kurrenten Methoden der Kunstbetrachtung) Darstellung einer Idee. Ihre intensive Unendlichkeit kennzeichnet die Ideen als Monaden. Ich definiere: Kritik ist Mortifikation der Werke. Nicht Steigerung des Bewußtseins in ihnen (Romantisch!) sondern Ansiedlung des Wissens in ihnen. Die Philosophie hat die Idee zu benennen wie Adam die Natur um sie, welche die wiedergekehrte Natur sind, zu überwinden.“ (Brief an Rang vom 9. 12. 1923, GS I, 3, S. 889) Vgl. dazu ausführlicher vom Verfasser: Walter Benjamin - Die Rettung der Nacht, a.a.O.

⁸ Er hat in seiner ersten Spracharbeit auch unmissverständlich klar gemacht, dass es keinen eigentlichen Inhalt und eine uneigentliche Hülle gebe, sondern dass die Inhalte in die Hülle übergehen; das heißt für die Kunstwerke, daß ihre wesentlichen Gehalte ihnen im Schein beigestellt sind.

⁹ GS IV, 2, S. 641-670.

¹⁰ Vgl. GS II, 1, S. 213-219.

¹¹ GS I, 2, S. 693-694.

¹² Novalis, Fragmente vermischten Inhalts (aus den Schlegel-Tieckschen Ausgaben), Nr. 643, in: Werke in zwei Bänden herausgegeben von Rolf Toman, Stuttgart 1999, Band II, S. 510.

Recebido em: 14 de outubro de 2007.

Aprovado em: 30 de outubro de 2007.

5

Aísthēsis e anámnēsis no Fédon

João Emiliano Fortaleza de Aquino

A Jeanne-Marie,
por ocasião do 11º dia de fevereiro
e porque, *dixit* Simplício, é preciso salvar os fenômenos.

A ocupação filosófica, diz Sócrates em *Fédon*, “consiste em preparar-se para morrer (*apothnēskēin*) e em estar morto (*tethmá-nai*)” (PLATÃO, 1972a, p.71; *Fed.*, 64a)¹. Que nisto consista o fazer filosófico; tal só é compreensível, no entanto, se se esclarece, antes de tudo, de que modo se dá tal preparação e, principalmente, “de qual morte”, “de que espécie de morte” (*hóiou thanátou*) se trata. Ora, por morte se deve entender, esclarece Sócrates logo em seguida, “nada mais do que a separação da alma e do corpo” (*hē tēs psykhēs apò tou sómatos apallagē*) (PLATÃO, 1972a, p.71; *Fed.*, 64c). Em consequência, o “estar morto” consiste numa separação do corpo com relação à alma, de modo que, numa *khōrís* (distinção, isolamento), ele permaneça “em si e por si” (*autò kath’hautô*) e, em contrapartida, também a alma se separe do corpo e, estando do mesmo modo numa *khōrís* própria, permaneça também, por sua vez, “em si e por si” (*auté kath’hauté*). Nesse passo, a distinção entre o corpo e a alma é muito mais uma tarefa do exercício filosófico (portanto, do filósofo) do que uma constatação antropológica ou psicológica (que possa abranger também o homem comum).

O que parece significativa, nessa fala de Sócrates, é a presença dos mesmos termos para dizer a respeito tanto do corpo quanto da alma, pois no “estar morto” um e outra realizam de

modo complementar um mesmo movimento, ainda que em direções contrárias, devendo o corpo ser deixado em si e por si, separado e isolado da alma, para que, em contrapartida, esta mesma possa, separada e isolada do corpo, permanecer em si e por si própria. Antes de tudo, constitui-se aí o sentido radical da *khōrís*, um sentido familiar à *khóra*, a um intervalo espacial próprio que, assim, desliga e isola dois outros. Alma e corpo só podem, ambos, constituir-se em si e por si na medida em que se separam e se isolam mutuamente, quebrando toda comunidade e associação entre si.

O sentido filosófico eminente dessa *khōrís* é dado no diálogo pela mediação de duas teses que, em seu desenvolvimento, se tornam uma só. Primeiro, uma mais geral, a de que a alma é capaz de atingir a verdade (*alétheia*) (PLATÃO, 1972a, p. 72; *Fed.* 65b), tese que é apresentada sem mais questionamentos, restando apenas em seguida a pergunta pela condição para que isso ocorra. Essa interrogação remete à tese da autonomia do pensamento, apresentada primeiramente sob a forma da autonomia da própria alma com relação ao corpo, do seu estar “em si e por si”. Por essa via, a primeira tese logo assume o sentido mais preciso, sendo esta a segunda tese a que me refiro, da proposição parmenidiana da identidade entre pensar e ser. Essa tese é exposta quando Sócrates estabelece a relação entre o “raciocinar” (*logitzestai*) e as “coisas que são” (*tà ónta*), relação segundo a qual estas últimas não são acessíveis ao homem através das percepções sensíveis do corpo (*tòn perí tò sóma aisthéseon*) (PLATÃO, 1972a, p. 72; *Fed.*, 65b), mas apenas pelo raciocínio (*logísmos*) (PLATÃO, 1972a, p. 73; *Fed.*, 66a)². Estando a alma em si e por si, ela pode duplicar-se reflexivamente em si e para si mesma, o que precisamente constitui a *diánoia*, a reflexão do pensamento. Em analogia com o *Sofista*, no qual a reflexão é definida pelo Estrangeiro como “diálogo sem sons” da alma consigo mesma, o *Fédon* apresenta Sócrates definindo a *diánoia* como o raciocínio sem percepção sensível, um *logismos* sem

aísthēsis, portanto reflexão ou pensamento que justamente assim se constitui em si e por si (mais uma vez, *auté kath'hautê*)³.

O desenvolvimento dessas duas primeiras teses desemboca numa terceira, que, englobando as duas anteriores, aprofunda e radicaliza a relevância ontológica do pensamento quando este está em si e por si mesmo, de modo que o que lhe é facultado é o próprio acesso ao real em toda sua densidade de ser. De modo enfático, e não sem repetição, para Sócrates esse retorno reflexivo da alma, que constitui a própria reflexão do pensamento, só é possível porque esta mesma reflexão se separa (*apallageis*) do corpo (*tou sómatos*) e, assim, em si e por si mesma pode realizar a aquisição do “que-é em si e por si mesmo” (*tò ón autó kath'hautó*) (PLATÃO, 1972a, p. 73; *Fed.*, 66a). Dito de modo mais simples e direto, temos aqui uma teoria da verdade em que o que-é em si e por si é o verdadeiro (a própria verdade), sendo acessível (contemplável) pela alma quando esta, separando-se do corpo e dele isolada, torna-se ela própria – enquanto reflexão do pensamento – em si e por si. O retorno reflexivo da alma para si mesma produz assim uma outra reflexão, desta vez propriamente especulativa, entre o pensamento (*diánoia*) *quanti* de “o que-é” (*to ón*); e de tal modo que a separação e o isolamento da alma com relação ao corpo instauram uma cisão entre a instância estético-perceptiva do corpo e a instância noético-conceptiva da alma, tornando-a, somente assim, capaz de comungar com a instância verdadeira do real. A *koinonía* que é quebrada da alma com o corpo é substituída por uma outra, a da alma com o real verdadeiro.

É com base nessa cisão entre o corpo (e suas percepções sensíveis) e a alma que Sócrates apresenta posteriormente a tese de que “a aprendizagem não é outra coisa que a reminiscência” (*hē mǎthēsis ouk állo ti ē anámnēsis*) (PLATÃO, 1972a, p. 82; *Fed.*, 72e); tese, logo em seguida, reapresentada sob a afirmação de que a “ciência” (*epistémē*) é uma reminiscência (*anámnēsis*) (PLATÃO, 1972a, p. 82; *Fed.*, 73c). O que chama a atenção nessa tese é

que ela se desenvolve no diálogo numa valorização epistêmica da *aísthēsis*, uma valorização agora positiva, num sentido aparentemente contrário àquele presente quando da apresentação da teoria das ideias (ou da verdade) (entre 64a e 66b). Numa primeira definição da reminiscência, Sócrates se expressa mais ou menos assim:

Se vendo ou escutando ou tomando algo por qualquer outra sensação (*aísthēsis*), não somente se conhece aquele (*ekeíno gnō*), também se concebe algo outro (*héteron ennoésse*), que não é a mesma ciência (*epistēmē*), mas outra; [sic] acaso não dizemos com justiça que recordamos (*anamnésthe*) o que concebemos (ou tomamos na concepção, *énnoian élaben*)? (PLATÃO, 1972a, p. 82; *Fed.*, 73c).

Em outras palavras, Sócrates define, nessa passagem, a reminiscência numa sequência que começa com a *aísthēsis* e tem sua continuidade na *énnoia* (concepção). Mas observemos que essa continuidade ocorre através de uma forte alteridade, de uma radical quebra entre o que percebemos pela sensação e o “outro algo” (*héteron*) que, a partir dele, porém dele se distinguindo, concebemos. Ora, essa alteridade é a mesma que, em geral e a rigor, há entre a percepção sensível (*aísthēsis*) e a concepção (*énnoia*), alteridade por fim que remete de modo direto àquela cisão entre alma e corpo, ou ainda, entre a *diánoia* e a *aísthēsis* apresentada na primeira parte do diálogo. Esta cisão, contudo, tem agora um sentido mais móvel no conceito de reminiscência, pois a *khōrís*, na medida em que isola, é justamente o que, nesse momento, através do duplo e mútuo isolamento de corpo e alma, nos leva a conceber no pensamento “o outro” da percepção, o qual não é percebido sensorialmente, mas acessível unicamente, e de modo apropriado, pelo pensamento.

Parece-me que é na tese da reminiscência, na qual a *aísthēsis* adquire um estatuto positivo, que ganha toda sua importância a tese de que a atividade filosófica implica deixar o corpo em si e

por si, numa separação tal com relação à alma, que somente assim esta também se constitua em si e por si. Em outras palavras, é nessa valorização epistêmica da percepção sensível trazida pela teoria da reminiscência, que ganha importância, ao invés de secundá-la, a distinção e a oposição entre a *aísthēsis* e a *diánoia*. E justamente porque a descontinuidade (*khōrís*) entre corpo e alma, requerida pela atividade filosófica como sua condição necessária, significa agora que aquilo que é percebido pela *aísthēsis* provoca ou circunstancia a reminiscência e a tomada na concepção de “algo outro”. Recordar-se, nesse conceito de aprendizagem ou ciência, é análogo a, em vista de uma coisa, tomar na reflexão, ou no pensamento (*en tē dianoía*), o aspecto sensível (*eídōs*) de uma outra coisa que não aquela primeira que é vista, como nos explica Sócrates no exemplo da lira e do amado (PLATÃO, 1972a, p. 83; *Fed.*, 73d). Nessa passagem, não é possível traduzir *eídōs* pela expressão mais técnica de “idéia” ou “forma”, mas sim, unicamente, pela expressão mais comum e ordinária de aspecto sensível, pois Sócrates se refere aí justamente à imagem (aspecto sensível, exterior) que se forma de uma coisa, no pensamento, devido à percepção sensível (visão, audição etc.) de uma outra. Trata-se, portanto, do sentido mais banal e cotidiano do aspecto sensível de uma coisa cuja percepção nos lembra de outra coisa.

Determinando melhor o estatuto da *aísthēsis* na teoria da reminiscência, Sócrates nos diz que algo percebido sensorialmente remete-nos a lembrar de e a pensar em outro algo, tal podendo ocorrer tanto pela semelhança quanto pela dessemelhança entre o percebido e o lembrado (PLATÃO, 1972a, p. 83; *Fed.*, 74a). O importante parece ser que isso é assim porque, de qualquer um dos modos, aquilo de que lembramos ou em que pensamos é sempre algo outro em relação ao objeto imediato dos sentidos. Que este seja ambíguo, fazendo-nos lembrar tanto do que se lhe assemelha quanto do que se lhe diferencia, é justamente essa ambiguidade da percepção sensorial que permite ao pensamento voltar-se

para o que lhe é próprio, não apesar da *khōrís* estabelecida com relação ao corpo e nas percepções sensíveis, mas justamente graças a essa separação e a esse isolamento entre alma e corpo. Assim, a separação (no filósofo, e não no homem comum!) entre as instâncias estético-perceptiva e noético-conceptiva, separação esta que decorre da existente entre corpo e alma produzida pela atividade filosófica, se reapresenta na teoria da reminiscência nessa relação de radical alteridade, de quebra fundamental e até mesmo de salto e descontinuidade, entre a percepção sensível e a recordação (e concepção) de algo outro no e pelo pensamento. E se trata, de fato, de algo outro, porque este se situa numa outra esfera que não a da percepção sensível corpórea⁴.

A alteridade entre o percebido e o concebido é antes de tudo ontológica, nos explica Sócrates no exemplo das pedras ou paus iguais que nos fazem lembrar a própria igualdade: trata-se, assim, de uma alteridade essencial. No percebido, diz ele, falta algo do concebido; e esta falta expressa uma distinção essencial entre ambos. O igual que se concebe, sendo ele mesmo sempre igual a si próprio, se distingue das igualdades contingentes, efêmeras e relativas que há entre as diversas coisas percebidas. A retomada da teoria das idéias, nessa altura do diálogo, parece ter o duplo propósito de, ao passo em que insiste na importância da percepção para a reminiscência e a reflexão por ela provocadas, afirmar também que tal recordação, contudo, só é possível com base num conhecimento autônomo do pensar. Com efeito, Sócrates insiste na argumentação de que sem a percepção sensível a recordação não seria possível:

Uma tal reflexão e a possibilidade mesma de fazê-la provém unicamente do ato de ver, de tocar, ou de qualquer outra sensação (*aísthēsis*); e ainda:] são as nossas sensações que devem dar-nos tanto a reflexão de que todas as coisas iguais aspiram à realidade própria do igual, como o de que elas são deficientes relativamente a este (PLATÃO, 1972a, p. 84; *Fed.*, 75a).

Toda a questão, contudo, é que a percepção sensível não nos faz recordar o que pode ser concebido, se já não houver, na relação entre a alma e o corpo, ou entre a reflexão e a sensação, não apenas separação e isolamento, mas, justamente através destes, uma prioridade ou anterioridade lógica do conceber sobre o perceber.

Segundo Sócrates, a condição primária da reminiscência é que, “antes” da percepção, tenhamos o conhecimento daquilo que, com a percepção, recordamos: “antes (*árkhō*) de começar a ver, a ouvir, a sentir de qualquer modo que seja, é preciso que tenhamos adquirido o conhecimento do próprio igual, para que nos seja possível comparar com essa realidade as coisas iguais que as sensações nos mostram” (PLATÃO, 1972a, p. 84; *Fed.*, 75 b). É preciso notar que, nessa passagem, a expressão grega traduzida por “antes” não tem um sentido cronológico, mas, principalmente, remete a um sentido de governo, de prioridade, do que vem primeiro em ordem de importância. É verdade que, em outras passagens, o termo usado é ambíguo, como em 74e, em que Sócrates utiliza a expressão *proeidota*, que significa, literalmente, “ter visto antes”⁵; ou em 75c, em que aparecem os advérbios *pró* e *prin*⁶; ou ainda, em 76c, em que Sócrates usa o termo *próteron*, que, ambigualmente, também tem tanto o sentido de antecedência temporal como de prioridade hierárquica⁷. Contudo, se tivermos em vista a conclusão de toda essa passagem sobre os argumentos em favor da tese da imortalidade da alma, é possível interpretar tais advérbios, assim como o é em 75b, não necessariamente exprimindo uma anterioridade cronológica (como poderíamos pensar na teoria da metempsicose), mas, se tivermos em vista a teoria das idéias, uma anterioridade lógico-ontológica. A conclusão dessa passagem argumentativa pode ser identificada justamente na parte em que Sócrates sentencia: “Quando estão juntos a alma e o corpo, a este a natureza ordena servir (*doubleúein*) e submeter-se (*árkhesthai*), e à primeira mandar

(prevalecer, *árkhein*) e dominar (mandar, *despótzein*)” (PLATÃO, 1972a, p. 90; *Fed.*, 80a). Quando Sócrates diz que à alma cabe *despótzein* e *árkhein*, o texto sugere uma resolução semântica para a ambiguidade de outros termos do diálogo em que o cronológico e o lógico se confundem.

Essa questão nos remete a uma outra, à qual ela se encontra intimamente ligada, e que, contudo, não constitui o objeto principal do presente texto. Trata-se de saber em que medida Sócrates está de fato argumentando em favor da teoria da metempsicose, ou, ainda, em que sentido devemos, numa leitura atenta à natureza filosófico-especulativa desse diálogo, compreender a tese da imortalidade da alma. Quanto a isso, parece-me central a passagem em que Sócrates sugere o que entende, em termos propriamente filosóficos, e não mais em diálogo com os Mistérios, por imortalidade da alma:

Não dizíamos agora há pouco que a alma utiliza às vezes o corpo para observar alguma coisa por intermédio da vista, ou do ouvido, ou de outro sentido? Assim, observar algo através do corpo é fazê-lo por intermédio de sentidos. Então a alma, dizíamos, é arrastada pelo corpo na direção daquelas coisas que jamais permanecem em si (*katà t' autá*); ela mesma se torna inconstante, agitada, e titubeia como se estivesse embriagada, por estar em contato com as coisas desse gênero. [...] Quando ela própria examina (*skopei*) por si mesma (*auté kath' hauté*), move-se em direção ao que é puro (*kátharon*) e sempre (*aeí*) e imortal (*athánaton*) e do que se mantém de modo igual (*hōsautōs ékhon*), e lhe sendo congênere (*syggenés*), fica junto dele sempre quando, estando em si e por si mesma, lhe é possível. Por isso, ela cessa de vaguar e, na vizinhança dos seres de que falamos, passa também a manter-se de modo igual (*hōsautōs ékhein*), pois lhe está próxima (PLATÃO, 1972a, p. 89; *Fed.*, 79c-d).

Segundo os termos do próprio Sócrates, podemos entender

a imortalidade da alma nessa passagem como um “manter-se de modo igual”. Tal ocorrência constituiria, segundo os termos do próprio Sócrates, um “afeto” (*páthēma*) da alma, ao qual ele nomeia de sabedoria prática (*phrónēsis*) (PLATÃO, 1972a, p. 90; *Fed.*, 79d), sempre quando, estando em si e por si mesma, a alma “move-se em direção ao que é puro e sempre e imortal e do que se mantém de modo igual” (PLATÃO, 1972a, p. 90; *Fed.*, 79d). Ora, enquanto afeto, a *phrónēsis* é um estado da alma, um modo de ser experimentado pela alma, possibilitado por uma atividade de separação desta com relação ao corpo, uma atividade reflexiva que, justamente ao movê-la em direção ao eterno, a torna passiva (afetada) pelo modo de ser deste⁸.

Essa mesma oposição entre a alma e o corpo, agora nos termos tipicamente gregos da oposição entre o “divino” e o “humano” para dizer respectivamente do que é imortal e mortal, ou, melhor ainda, do que permanece em si e idêntico a si e do que assim não permanece, é retomada por Sócrates num passo seguinte. Trata-se de uma passagem que, assim como a anteriormente citada (76c-d), nos ajuda a pensar o sentido propriamente metafísico e epistemológico da discussão sobre a imortalidade da alma:

A alma torna-se semelhante (*homoiótaton*) ao que é divino, imortal, inteligível, uniforme (*monoeidēi*), indissolúvel e se mantém sempre do mesmo modo (mais uma vez, *hōsautōs*), enquanto o corpo é [semelhante] ao que é humano e mortal e multiforme (*polyeidēi*) e ininteligível e dissolúvel e ao que jamais se mantém semelhante a si mesmo (PLATÃO, 1972a, p. 90; *Fed.*, 80b)⁹.

É o estado reflexivo da sabedoria prática – outra forma de, no Fédon, se dizer da *diánoia* e da *énnoia* – que, assemelhando a alma ao “divino” (i.é., ao que-é em si e por si, imortal e uniforme), a torna hierarquicamente superior ao nível estético-somático em que nos encontramos desde que “nascemos homens” (PLATÃO, 1972a, p. 86; *Fed.*, 76c). E é justamente essa anterioridade ou

prioridade lógica do pensamento diante da percepção sensível – quando aquele, contemplando o “divino”, se lhe torna semelhante – o que, na reminiscência, possibilita à sensação ganhar uma significação ideal. A percepção da lira, ao lembrar o amado ao amante, graças à preexistência da imagem do primeiro na memória do segundo, se torna capaz de dizer algo mais do que o faria em sua condição de simples objeto percebido; o mesmo ocorre quando, percebidas as relações de igualdade entre paus ou pedras, a concepção da própria igualdade emerge à lembrança e ao pensamento. É desse modo que a anterioridade da concepção do “que-é” (*tò ón*) recolhe, numa significação infinita, a finitude do objeto sensorialmente percebido. A percepção, porque separada e isolada da concepção, recebe desta uma significação ideal.

Dito de outra maneira, é apenas ao filósofo, tendo este já contemplado o verdadeiro pelo retorno reflexivo da alma a si, que o sensível pode aparecer como imagem da realidade que é em e por si mesma. Somente com base na reflexão especular entre a alma e o verdadeiro e, portanto, na distinção da alma com relação ao corpo, que permite à própria alma voltar-se para si mesma, pode a percepção sensível tornar-se imagem da verdade. A ambiguidade de toda percepção sensível pode ser entendida aqui também como a duplicidade de sentidos que ela permite: um é o do homem comum, que não separa e distingue corpo e alma, a quem, portanto, não está facultado o afeto da sabedoria; outro é o sentido possível ao filósofo, que, distanciando-se do sensível, deve necessariamente encará-lo como deficiente diante do que lembra (ou concebe) a reflexão do pensamento, em sua relação especular com o que-é em si e por si.

Assim lidos esses trechos do *Fédon*, a morte aparece nesse diálogo antes de tudo como uma metáfora adequada à explicitação da natureza da filosofia. Encontramos nele não apenas, nem primeiramente, uma reflexão filosófica sobre a morte, mas uma reflexão filosófica sobre o próprio filosofar, reflexão esta que

toma àquela – e tal como é representada nos mistérios órficos – como metáfora do pensamento na medida em que este, como a própria morte, consiste numa separação da alma e do corpo. Que não haja aí primeiramente uma reflexão sobre a morte, mas sim sobre a filosofia numa analogia com a morte, é o que torna necessário, no texto platônico, manter intocada a representação órfica da morte: o diálogo parece não fazer nem precisar fazer uma específica reflexão sobre a morte, porque no orfismo já se encontra pronta uma representação mística dela, uma representação já conforme ao interesse platônico em tomá-la como metáfora da reflexão filosófica.

Esclarecendo o seu uso metafórico da representação órfica da morte, Sócrates nos diz explicitamente, a esse respeito, ser “possível [...] que a verdade já de há muito se encontre oculta sob aquela linguagem misteriosa” (PLATÃO, 1972a, p. 77; *Fed.*, 69c). Essa interpretação dos Mistérios não se constitui numa hermenêutica, que exporia a verdade própria à obra da produtividade poética da imaginação, mas sim num procedimento dialético que, amparado na teoria das ideias e, portanto, na radical descontinuidade e essencial alteridade entre o estético-perceptível e o noético-conceptível, apresenta a verdade ali oculta justamente em sua alteridade e diferença ontológicas. É a separação da alma e do corpo, comum à morte e à filosofia, que estabelece essa relação entre a metáfora (a representação órfica da morte) e seu significado conceitual (a ocupação filosófica). A imagem metafórica que os mistérios órficos nos oferecem, precisamente tal como o fazem o corpo e toda sua vida sensível-perceptiva, só podem receber sua significação da e graças à filosofia; esta, como a própria alma separada do corpo, lhes oferece, precisamente por essa separação, essa distinção, um sentido além e, assim, verdadeiro.

Numa fórmula mais geral, isso talvez queira dizer também que a significação conceitual da imagem sensível é apenas possível porque atravessada pela morte (já que esta nada mais é

do que a separação do corpo com relação à alma, e da própria sensação com relação ao pensamento), do mesmo modo que a alma, segundo os Mistérios (e não primeiramente segundo Sócrates), precisaria libertar-se do corpo, como de uma prisão (62b). Assim, a relação e a separação da alma com relação ao corpo, condição do conhecimento verdadeiro que a filosofia almeja, já é performativamente dada na própria tessitura dramática do diálogo platônico quando este discute numa analogia com a representação misteriosa (ou mística) do orfismo acerca da morte. Se o filosófico é aí discutido sob a forma da metáfora, e se esta metáfora só encontra seu sentido verdadeiro (para a filosofia, e não primeiramente para os próprios Mistérios) na própria reflexão filosófica, parece ser porque, de um ponto de vista mais geral, o sensível-perceptivo tem sua significação verdadeira apenas mediante o pensamento conceitual, que para isso lhe é necessariamente distinto e separado.

Mas, assim, o uso metafórico da representação órfica da morte, se tem por objetivo dizer o quanto é necessário, para o filosofar, que a alma se separe do corpo, apresenta também, ao mesmo tempo, a necessidade da relação entre ambos, a necessidade de que, tanto quanto na tessitura do diálogo a filosofia toma a representação mística da morte como metáfora, o pensamento todo ele, justamente ao ser separado da percepção sensível, constantemente se lhe remeta, se lhe refira, necessariamente sob a forma da separação, para justamente assim, dela separado, pelear para lhe oferecer um significado conceitual. Que a verdade estivesse já, sob o modo da ocultação, ínsita à linguagem misteriosa, assim o é – ou parecer ser – porque também, e em geral, a verdade se encontra ocultada (velada) pela sensação. Mas, ao ocultar a verdade, a percepção sensível permite ao pensamento tematizá-la, pois a ocultação, longe de lhe ser um impedimento intransponível, é justamente a ocasião em que, pela desigualdade dela com o que há de ser pensado, o

pensamento lembra-se da necessidade de pensar, referindo-a a si mesmo, numa radical separação do corpo e de suas percepções sensíveis. A atividade da reminiscência – circunstanciada, mas não causada, pela percepção sensível – somente seria possível porque o pensamento se separa desta mesma percepção sensível; e nessa separação, tanto a percepção sensível oculta a verdade, e, ao ocultá-la, dela provoca a lembrança ao pensamento, quanto em contrapartida este se capacita a lembrar, já que não encontra naquela a verdade apenas pensável.

Notas

- ¹ Seguindo o hábito acadêmico internacionalmente estabelecido para citações de textos de Platão, as referências bibliográficas das citações serão feitas no corpo do texto, com a indicação entre parênteses da canônica paginação do texto da edição Stephanus (1576); mas o faremos – a fim de atender às exigências da regras da ABNT – após a indicação do ano e do número da página da edição da obra em questão. Dos textos de Platão, faço uso das traduções de Jorge Paleikat, João Cruz Costa e José Cavalcante de Souza (PLATÃO, 1972a, 1972b, 1972c), cotejando-as e, quando necessário, modificando-as em conformidade com o texto grego estabelecido por John Burnet, publicado na edição bilingue italiana (PLATÃO, 1997) e, no caso específico do *Fédon*, com a tradução francesa de Monique Dixsaut (PLATÃO, 1991).
- ² Não é o caso aqui de pensar essa assunção platônica da tese parmenídea em confronto com o *Sofista*, diálogo em que o Estrangeiro afirma ser necessário “demonstrar, por força de nossos argumentos que, em certo sentido, o não-ser é; e que, por sua vez, o ser, de certa forma, não é” (PLATÃO, 1972c, p. 168; *Sof.*, 241d). Contudo, esse aparente parricídio precisa ser compreendido levando em conta a questão específica desse último diálogo, compreensão que, segundo Lima Vaz (1968, p. 16 *et seq.*), nos levaria a encontrar nele as teses que, apresentadas já no *Fédon*, constituem o “*experimentum crucis*” da filosofia platônica: “a relação das Idéias e do sensível, a relação das Idéias entre si, a relação das Idéias e da alma”; tratar-se-ia, assim, no *Sofista*, não “da afirmação vulgarizada de uma crise ou revolução no pensamento platônico”, mas, sim, “de um progresso consciente no estudo de um problema que, ao menos a partir do *Fédon*, aparecera já a Platão em toda sua complexidade” (VAZ, 1968, p. 16 *et seq.*). Mesmo assumindo diversamente a tese da descontinuidade entre os diálogos de maturidade e os diálogos metafísicos, Nestor Cordero também admite não haver, no *Sofista*, um parricídio contra Parmênides. Numa direção que recusa a interpretação dialético-especulativa do *Sofista* (como é a de Lima Vaz), ele argumenta que, nesse diálogo, Platão “*envisage le problème du non-être comme celui de la négation. [...] Mais [...] Platon établit d’abord le statut de la négation et appelle après « non-être » ce qui en résulte [:] la négation ne signifie pas « contradiction » (ou opposition); elle signifie « différence »*”. Desse modo, não se trataria da adesão do não-ser ao ser (o que constituiria a oposição ou contradição), mas sim que, em vista de uma coisa

que é, "son essence (son être) se termine là où commence le « non » par rapport à elle, son « autre », le région du « sucrée »" (CORDERO, 1993, p. 56).

- ³ A tese da autonomia do pensamento, enquanto possibilitada pelo isolamento da alma, é retomada no *Sofista* também no horizonte da tese parmenídea da identidade entre o ser, o pensamento e a linguagem: "o mesmo é pensar (*noein*) e em vista de que é pensamento (*noēma*). Pois não sem o que-é (*eón*), no qual é revelado em palavra (*pephatisménon*), acharás o pensar", diz Parmênides no fragmento *Diels-Kranz* 8:34-36 (PARMÊNIDES, 1991). No *Sofista*, diz o Estrangeiro: "Pensamento (reflexão, *diánoia*) e discurso (linguagem, *lógos*) são, pois, a mesma coisa, salvo que é ao diálogo interior e insonoro (*áneu phonés*) da alma consigo mesma (*tés psykhés pròs autén*) que chamamos pensamento (reflexão, *diánoia*)" (PLATÃO, 1972c, p. 197-198; *Sof.*, 263e).
- ⁴ Embora não seja este o tema deste pequeno texto, não é possível deixar de supor, embora como simples hipótese, que o tema da diferença e da alteridade, categorias sob as quais o Estrangeiro pensa o estatuto do não-ser no *Sofista*, já esteja presente, ainda que de modo não-desenvolvido, nessas passagens do *Fédon*.
- ⁵ "Assim, para podermos fazer essas reflexões, é necessário que tenhamos visto previamente (*proeidota*) esse ser de que se aproxima o dito objeto, ainda que imperfeitamente" (PLATÃO, 1972a, p. 85; *Fed.*, 75e).
- ⁶ No caso do advérbio *prin*, ainda que possa significar também uma anterioridade temporal, dá origem ao latino *priore* e, por consequência, aos termos portugueses *prior*, *prioritário* etc., que expressam justamente uma antecedência hierárquica.
- ⁷ Argumenta ele, dialogando com Símiás: "– Quando nossas almas adquiriram saber acerca desses seres? Seguramente, não a partir de que nascemos homens? – Seguramente que não! – Seria, pois, anteriormente (*próteron*)? – Sim" (PLATÃO, 1972a, p. 86; *Fed.*, 76c).
- ⁸ Essa determinação da *phrónēsis* como um afeto lembra algo que já aparece n' *O banquete*, e justamente a propósito da mesma relação entre a *epistēmē* e o movimento de esquecimento e lembrança no interior da alma. Diotima diz a Sócrates que não só no corpo, mas até mesmo na alma as diversas afecções – tais como costumes, opiniões, desejos, prazeres, aflições e temores – nascem e morrem; e inclui entre esses afetos ou estados da alma as ciências: "na alma [...] também as ciências (*hai epistēmai*) nascem e morrem para nós; e nunca permanecemos os mesmos nas ciências, mas cada uma das ciências sofre (*páskhei*) a mesma coisa. E aquilo que se chama exercitar é como se estivesse saindo de nós a ciência. O esquecimento (*léthē*) é o escape da ciência, e o exercício, introduzindo uma nova lembrança (*mnémē*) em lugar da que está saindo, salva a ciência, de modo a parecer que ela seja a mesma" (PLATÃO, 1972b, p. 45; *Banq.*, 207e-208a).
- ⁹ Numa passagem fundamental à interpretação que sigo aqui, Monique Dixsaut afirma, a propósito da questão da imortalidade da alma no *Fédon*, que "*Socrate peut dissocier ici préexistence de l'âme et réminiscence: notre âme existait avant, au même titre et de la même façon qu'existent les réalités en soi. La préexistence ne doit pas s'étendre chronologiquement, l'antériorité doit se comprendre comme une supériorité ontologique et comme une condition épistémologique (Plotin s'en souviendra, et systématisera cette traduction de « avant » en « au-dessus »). En passant du sens chronologique au sens ontologique et logique, Socrate répond à l'attente de Simmias: il expose la réminiscence de telle manière qu'elle devienne réminiscence de sa propre vérité. Cébès parlait de la réminiscence par ouïr-dire, Socrate commence par lui donner sa portée véritable: constituer le sensible tout entier comme image d'une réalité vraie et comme aspiration vers elle. Il dépouille ensuite progressivement la réminiscence de toute connotation mytique: l'âme jouit d'un mode d'existence semblable à celui des réalités en soi"* (DIXSAUT, 1991, p. 103-104).

Referências

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. **Os pensadores originários**. Tradução de Emanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991. (Edição bilíngüe).

DIXSAUT, Monique. Introduction. In: PLATÃO. **Phédon**. Traduction de Monique Dixsaut. Paris: Flammarion, 1991.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972b. (Coleção Os pensadores).

_____. **Fédon**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972a. (Coleção Os pensadores).

_____. **Phédon**. Traduction, introduction et notes de Monique Dixsaut. Paris: Flammarion, 1991.

PLATÃO. **Le sophiste**. Traduction, introduction et notes de Nestor Cordero. Paris: Flammarion, 1993.

_____. **Sofista**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972c. (Coleção Os pensadores).

_____. **Tutte le opere**. Traduzione di Gino Giardini. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. Com texto grego estabelecido por John Burnet.

PRÉ-SOCRÁTICOS. **Fragmentos, doxografia e comentários**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Seleção e supervisão de José Cavalcante de Souza; dados biográficos de Rembert Francisco Kuhnen.

VAZ, Cláudio Henrique Lima. **Ontologia e história**. São Paulo: Duas Cidades, 1968.

Recebido em: 29 de outubro de 2007

Aprovado em: 30 de novembro de 2007.

6

O imaginário da Grécia Clássica no *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei

Ronel Alberti da Rosa

O projeto de recuperação da tragédia clássica grega foi um dos mais caros aos teóricos da música e da poesia renascentistas, projeto este que foi coroado em 1607 com o nascimento do gênero ópera: o *Orfeo, una favola in musica*, de Claudio Monteverdi. O compositor mantovano recebeu um *libretto* – de autoria de Alessandro Striggio – muito rico em alegorias neoplatônicas, sendo que a primeira ópera já nasceu sob a égide de um simbolismo metafísico e, mais que isso, constituiu-se numa verdadeira encenação de caráter litúrgico. Não se pode esquecer que, desde a tradução, por Marsilio Ficino, do *Corpus Hermeticum*, de Hermes Trismegisto, e dos *Hinos órficos*, Orfeu passou a ser considerado um personagem real, um teólogo antiquíssimo que tinha vivido na Trácia antes ainda de Sócrates e Platão. A Camerata Fiorentina contribuiu para este imaginário com muitos anos de discussões acerca do poder mágico da música e de como fazê-lo novamente florescer na Itália do século XVI. No seu *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), Vincenzo Galilei, um dos integrantes mais ativos da Camerata, faz desfilar toda uma série de conceitos – muitos acertados e outros não – acerca do que teria sido a Grécia clássica e suas produções dramáticas. Ali encontramos releituras surpreendentes da estética helênica, bem como alguns deliciosos equívocos históricos, equívocos estes devidos ao afã em recuperar, a todo custo, a arte mágica que, em priscas eras, fazia com

que Orfeu tivesse o poder de mover as pedras, acalmar as feras e vencer até a morte. Na procura pela pureza dos helênicos antigos e pela recriação fidedigna das qualidades catárticas da tragédia grega, Galilei e seus colegas da Camerata acabaram criando um novo gênero – a ópera -, síntese do antigo e do moderno.

Um dos tratados mais fecundos, produzido por um membro da Camerata Fiorentina, foi o *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), de Vincenzo Galilei. Ele mesmo versado no grego clássico, e amigo do florentino Girolamo Mei, um dos maiores helenistas do seu tempo, com quem mantém uma longa correspondência, Galilei foi um dos primeiros a transpor para a notação moderna um exemplo musical da antiga Grécia, o *Hino ao Sol*, de Masomedes de Creta (séc. II d.C.). Seus conhecimentos do grego e da teoria antiga estavam, portanto, acima do diletantismo apaixonado de grande parte de seus contemporâneos. O contato com Girolamo Mei, igualmente autor de um tratado teórico, o *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1602), certamente influenciou-o no reconhecimento de vários princípios estéticos que abordaria em sua obra, sendo que o que mais consequências trouxe para a história da música foi o de que a música dos antigos gregos não conhecia a combinação de vozes, nem como harmonia e nem como contraponto: a música do teatro ático era toda em uníssono.

O *Dialogo della musica antica e della moderna* é um tratado não muito extenso – tem apenas 148 páginas na edição Marescotti (Florença), de 1581 -, mas procurava abordar os pontos mais candentes das teorias estéticas que a Camerata Bardi defendia: a crítica à música polifônica com a conseqüente desvalorização do texto em uma técnica compositiva que fazia com que várias vozes cantassem ao mesmo tempo linhas – e mesmo textos – distintas, e o elogio incondicional da música dos antigos gregos e romanos, os quais conseguiam não apenas *movere gli affetti* - emocionar quem os ouvia – como conjurar uma série de efeitos miraculosos. Os temas eram trazidos em forma de diálogo – mais uma herança platônica

– entre os interlocutores, o *Signore Bardi* – o Conde Giuseppe Bardi, patrono da Camerata – e o *Signore Strozzi*, o músico diletante e ávido de conhecimento Piero Strozzi. Iniciemos pela tese segundo a qual o teatro grego era todo cantado. Com isto, chegamos a um dos mais produtivos equívocos da Camerata Fiorentina em sua interpretação da tragédia antiga: a crença de que o drama ático era cantado do início ao fim. É verdade que o papel da música no espaço dramático tinha sido definido por Aristóteles, ao integrá-lo na essência mesma da tragédia, observando que “existem necessariamente em cada tragédia seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto” (ARISTÓTELES, 1966, 1450^a8). Mas foi preciso muita vontade para extrair da descrição de Aristóteles a confirmação de que as tragédias na Grécia eram totalmente cantadas. Jacopo Peri, no seu prefácio à *Euridice* (1601), assegurou que “os antigos gregos e romanos, [...] segundo o parecer de muitos, cantavam suas tragédias sobre o palco do início ao fim” (PÖHLMANN, 1969, p. 165). Restaria, naturalmente, saber quem eram estes “muitos” a que Peri se referia e que, segundo ele, atestavam este fato. De qualquer maneira, os estudiosos da retórica na Itália do século XVI comungavam a mesma idéia, a saber, que “toda a tragédia, incluindo-se as partes dos atores principais e as do coro, era cantada” (PATRICI apud PÖHLMANN, 1969, p.166).

Galilei (apud PÖHLMANN, 1969, p.166) traz a seguinte explicação:

Agora sabeis que a tragédia e a comédia realmente, como tendes ouvido, eram cantadas pelos gregos. Isto vos diz, além de outras testemunhas fidedignas, Aristóteles, no parágrafo sobre harmonia, no *Problema* 48. É verdade, contudo, que, na Poética, quando define a tragédia, ele parece divergir desta opinião. Este costume foi, então, assimilado e cultivado pelos romanos, disto dão testemunho fidedigno os escritos de Terêncio (grifos do autor).

Se buscarmos o *Problema 48*, entretanto, iremos verificar que o argumento de Galilei é de longe insuficiente: ali encontra-se apenas alusão ao canto dos coros, do corifeu e dos solistas, mas nada sobre um possível diálogo cantado entre as personagens:

As multidões que formam os coros são simples mortais. Por isso, o canto coral reveste-se de um caráter ora lamentoso, ora tranqüilo, como é próprio ao comum dos homens. As harmonias empregam estes elementos, mas, mais do que qualquer outra, a frígia é exaltada e báquica, sendo a mais oposta à mixolídia, que transporta o espírito para uma disposição passiva [...] (PEREIRA, 2001, p. 44).

O mais provável é que Galilei tenha sido vítima de um equívoco já bastante difundido em seu tempo, e que reportava a tese de um teatro grego todo cantado a partir da interpretação errônea de algum trecho de Terêncio, o qual não sabemos ao certo qual poderia ser. Pöhlmann descarta os *Prólogos* – ali há, quando muito, uma alusão ao poeta enquanto músico – e sugere que a confusão possa ter tido origem em um trecho mal compreendido das *Didascálias*, de Elio Donato, o gramático latino do século IV que comentou as obras de Terêncio. Os comentários e as observações de Donato contêm observações – as didascálias – preciosas acerca da estréia, da interpretação e dos instrumentos utilizados nas montagens das comédias de Terêncio. Acontece que Galilei, ou sua fonte desconhecida, teve, compreensivelmente, dificuldade em entender o latim abreviado, sem pontos ou vírgulas e até mesmo sem verbos de Donato. O comentário à comédia *Hecyra* (A sogra): “*Modulatus est eam Flaccus Claudi tibiis paribus. Tota Graeca est.*” transformou-se na didascália “*modos fecit Flaccus Claudi tibiis paribus tota Graeca Apollodoru*”. Assim, em vez de entender que “as melodias foram compostas por Flaccus, escravo de Claudius. A comédia inteira é para flautas iguais. Ela é grega, de Apolodoro” (PÖHLMANN, 1969, p. 166-168), foi colocada pontuação nos lugares errados, resultando daí que “as melodias foram compostas por Flaccus, escravo de Claudius, para flautas de mesmo tamanho, para

a comédia inteira. Ela é grega, de Apolodoro” (PÖHLMANN, 1969, p. 166-168). Claro que, mesmo assim, Galilei já devia estar convencido da ideia de que os atores gregos cantavam suas tragédias do início ao fim, pois, mesmo mal traduzido, o trecho assinalado reza apenas que todos os números musicais foram acompanhados por flautas de um mesmo tamanho, e não que a comédia inteira tinha sido cantada. Enfim, como observa ironicamente Pöhlmann (1969), se a fonte de Galilei era mesmo uma *Didascália* de Terêncio, então o recitativo da ópera barroca deve sua existência a uma pontuação errada.

A intenção de reviver a tragédia grega em uma forma dramaturgicamente toda cantada não dava por terminado o projeto. Era preciso saber de que forma cantar o texto fornecido pelo poeta. Galilei, como toda a Camerata, já estava convencido – através de Girolamo Mei – que uma das razões para a perda da capacidade da música de realizar prodígios era o fato de ela ser cantada a várias vozes. Acompanhando o pensamento de Galilei, suponhamos que uma determinada voz, o soprano, estivesse cantando a sua parte em modo lídio, votado a Júpiter, um modo amistoso, suave e alegre, e o tenor recebesse do compositor uma parte em modo frígio, o modo do deus guerreiro Marte, de caráter colérico e irascível. Tal composição não resultaria nem em alegria nem em agressividade, e sim em um caos de sentimentos contraditórios. Para emocionar e recuperar o poder mágico da música, portanto, seria necessário retornar à monodia dos antigos.

O primeiro passo era recuperar, para a *musica nuova*, o que os gregos entendiam por Harmonia. Não se tratava, como no Renascimento, da combinação de sons diferentes de acordo com as regras de duas disciplinas clássicas da composição, a harmonia e o contraponto. Os gregos entendiam por Harmonia a fusão em um uníssono de todos os instrumentos e vozes envolvidos na execução, de forma que desaparecessem as individualidades rítmicas, melódicas e mesmo tímbricas. Tratando-se de instrumentos ou vozes muito díspares – vozes masculinas e femininas – a “consonância de vozes díspares” consistia em cantar-se em oitavas paralelas. O

maior mérito dos intérpretes não estava em combinar e dialogar com os outros instrumentos e vozes, e sim em unificar os sons de forma indistinguível. Este conceito tinha sido bem apreendido por Galilei, que descarta “acidente” que possa deturpar o *ethos* da escala utilizada (quer seja, o emprego de intervalo não puro, configurando ação concomitante de modos antagônicos), e se refere à

Harmonia, a consonância musical de várias vozes não uníssonas, chamando os gregos antigos com tal nome, nas suas árias e canções, [...], a bela e graciosa execução da ária da cantilena, cujas palavras se entendiam todas, bem como os versos do poeta e, conseqüentemente, os seus conceitos, sem que fossem interrompidos por algum acidente que deturpasse o espírito da sua virtude [do que queriam dizer] (GALILEI, 1581, p. 105, tradução nossa)¹.

Para recuperar-se a Harmonia, portanto, era mister cantar-se em uníssono. O uníssono traria a Harmonia, e a Harmonia, agindo através dos modos acertados, poderia contribuir para fazer homens melhores, o que, afinal, tinha sido o grande propósito dos escritos de Platão, e que também se constituía em um dos mais ambiciosos objetivos da Camerata: convinha, então, combater a polifonia, lembrando sempre “aquilo que Platão adverte, e da mesma forma Aristóteles, dizendo que a música que não serve ao aprimoramento da alma deve verdadeiramente ser desprezada” (GALILEI, 1581, p. 84)². Apoiado nestas autoridades, Galilei concebia a música como “*espressione de concetti*”³. Isto fazia parte de um processo que, aos poucos, diminuiu a importância da matemática para a música. Esta vai se tornando mais e mais uma arte dramática e cênica a serviço da expressão, onde o texto ganha cada vez mais preponderância. Resumindo, a música deveria incluir a poesia, daí a importância crescente da *ars retorica* entre os tratadistas do Seiscento. A música contrapontística serviria apenas ao deleite dos sentidos, e não à elevação e ao aperfeiçoamento humanístico, ela não transmite nenhuma

ideia nem *concelli*, conceitos, e não age de forma ordenada sobre os sentimentos (TATARKIEWICZ, 1987, p. 257).

Para elogiar as excelências do unísono, Galilei evoca mais uma vez a autoridade de Platão. Lembremos que, quando fala em prazer irracional, Galilei está se referindo ao prazer em ouvir as combinações das vozes no contraponto. A este deleite sensual deveria ser contraposto o prazer intelectual de ouvir uma melodia e entenderem-se todas as palavras cantadas:

Estas coisas, conhecidas pelo divino Platão, ordenou-as [ele] expressamente nas *Leis*: que se cantasse e tocasse *prochorda*, e não *symphone*, isto é, em unísono, e não em consonância, tendo ele [Platão] dito antes no *Timeu* que a harmonia é sempre aquela que impulsiona os movimentos conjuntos e convenientes ao discurso de nossa alma, [ela] é útil ao homem que com intelecto visa [atingir] as Musas, e não pelo prazer irracional, como atualmente parece ser, de maneira que se vê expressamente que, mesmo no tempo daquele divino filósofo, alguns costumavam cantar e tocar em consonância, mas não que jamais proferissem a mesma sílaba da mesma palavra uma depois da outra, ou que isto prejudicasse e rompesse a ordem e a medida dos versos, como hoje se costuma [fazer]. Queixou-se disto mesmo Plutarco e, um pouco depois, Gafurio (GALILEI, 1581, p. 83, tradução nossa)⁴.

Uma vez de acordo em voltar a fazer-se música homofônica, recuperar-se a Harmonia (ou melhor, trazer para o efêmero mundo das aparências a Harmonia dos astros), escolherem-se os modos corretos para influir nos ânimos dos homens e aprimorar a sociedade como um todo, restava colher os frutos: a música voltaria a ser investida dos poderes que teve na Antiguidade. Mover os afetos torna-se, portanto, o caminho para operar prodígios, e, sabedor disso, “o poeta persegue o seu próprio fim, que é o de suscitar admiração (*eccitare meraviglia*). Para este objetivo, ele deve incluir em sua poesia todo um tecido de coisas admiráveis (*tessitura de mirabili*), que darão ao poema sua forma característica” (PATRIZI apud TATARKIEWICZ, 1987, p. 316). Igualar-se a Orfeu nos milagres torna-se um objetivo possível

de ser atingido, se o artista, como o semideus da Trácia, abandonar o jogo estéril da música do contraponto e deixar-se preencher pela inspiração que a palavra transmite. Armado deste *furore*, nem homem nem Natureza deixarão de soar simpaticamente consigo: “quando o *furore* é insuflado por uma deidade benigna, então ele [o artista] consegue mover a natureza, preencher a alma e a poesia, adorná-las e conceder perfeição à arte” (PATRIZI apud TATARKIEWICZ, 1987, p. 315). A tradição do poeta enquanto profeta, interrompida durante os mil anos de Idade Média, era agora retomada: o belo é a perfeição, mas as regras são insuficientes para atingir esta perfeição. Para complementar as regras, existem a inspiração e a loucura poética (*furor poeticus*)⁵.

E muitos eram os poderes atribuídos à música. Referindo-se a suas fontes como livros de autoridades antigas no assunto, mas sem esclarecer o leitor acerca de suas identidades, Galilei lista uma série impressionante de efeitos positivos da música, desde o simples apaziguamento de caracteres rebeldes até o triunfo sobre a morte:

Por favor, escutai, porque assim conhecereis a sua perfeição [da música dos antigos gregos], e a imperfeição desta nossa [atual música polifônica], ainda que Zarlino, no capítulo primeiro e no 49 das suas *Instituições [Harmônicas]* diga o contrário, que esta [música polifônica] é perfeitíssima, e imperfeita aquela [a dos antigos]. Conservava a virtude, fazia mansos os ferozes e fazia desmaiar os pusilânimes; enchia as almas de furor divino, resolvia as discórdias aparecidas entre as pessoas, gerava nos homens um hábito de bons costumes, restituía a audição aos surdos, reavivava os espíritos perdidos, expulsava a pestilência e tornava felizes e alegres as almas deprimidas, fazia castos os luxuriosos, afastava os maus espíritos, curava as mordidas de serpente, acalmava os enfurecidos e os ébrios, expulsava a melancolia causada por longas enfermidades e fadigas e, com o exemplo de Arione⁶, podemos, finalmente, dizer (deixando de lado muitos outros similares) que ela libertava os homens da morte, entre todos os outros efeitos admiráveis de que estão cheios os livros de autoridade” (GALILEI, 1581, p. 86, tradução e grifo nosso)⁷.

A ascensão da palavra à condição de primazia dentro de uma obra musical assinala, como aludimos brevemente no início deste trabalho, a um outro movimento interno dentro da estética da música do Renascimento, que é o crescimento da importância da *ars retorica* em detrimento da antiga concepção matemática ainda muito ligada à cosmogonia pitagórica. Assim, o triunfo da *Ars retorica* na estética do Humanismo tardio foi conquistado através de equívocos que, como vimos, foram transformados, graças ao engenho criativo e transformador de seus atores, em um novo início: o da ópera enquanto semente da obra de arte total.

Notas

- ¹ *Harmonia, la musical consonanza di piu voci non unisone, chiamando gli antichi Greci com tal nome, l'arie & Canzoni loro; & quali fussero di già si è dimostrato, intesero adunque per Harmonia gli antichi Musici Greci, il bello & gratioso procedere dell'aria della Cantilena; le parole della quale s'intendevano tutte, & così il verso del Poeta, & consequentemente i concetti loro; senza essere interrotti da accidente alcuno che sviasse l'animo dalla virtù di quelli* (GALILEI, 1581, 105).
- ² *Quello che Platone ne avvertice, & parimente Aristotile: dicendo egli che quella musica la quale non serve al costume dell'animo, è veramente da disprezzarsi* (GALILEI, 1581, 84).
- ³ Expressão de conceitos.
- ⁴ “[...] le quale cose, conosciute dal Divino Platone, comandò nelle leggi espressamente, che si cantasse & sonasse Prochorda & non Simphone: cioè all’Unisono & non in consonanza, havendo egli nel Timeo prima detto, che l’harmonia ancora che ha i movimenti congiunti & convenevoli à discorsi dell’anima nostra, è utile all’uomo che com l’intelletto visa le muse, & non per l’irrationale piacere come hora pare che sai, di maniera che si vede espressamente, che fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare & sonare in consonanza: ma non che mai proferissero l’istesse sillabe della medesima parola uno dopo l’altro, ò che egli no guastassero, & rompessero l’ordine & la misura de versi come hoggi si costuma. Si dolle dell’istesso ancora Plutarco, & poco avanti al Gafurio [...]” (GALILEI, 1581, 83).
- ⁵ Esta assertiva é especialmente válida para Leonardo Bruni, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino.
- ⁶ A saga do poeta e cantor Arione é narrada por Heródoto (I, 24): quando piratas tomam o navio em que viajava ele se atira ao mar, onde é recolhido por um delfim e levado em segurança até a costa.
- ⁷ “Di gratia attendete, perche da esse conoscerete la sua perfettione, & l’imperfettione di questa nostra; quantunque il Zarlino nel capo primo, & 49 della seconda parte delle sue institutioni dica il contrario, che questa è perfettissima, & imperfetta quella. Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci i inanimica i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati, inscutiva gli ingegni; impieva gli animi di divino furore, racchetava le discordie nate tra i popoli, generava negli huomini un’ habito di buon costumi, restituiva l’udito a’ sordi, ravvivava gli spiriti smarriti,

scacciava la pestilenza i rendeva gli animi oppressi lieti & giocondi, faceva casti i lussuriosi, racchetava i maligni spiriti, curava i morsi de' serpenti; mitigava gli infuriati & ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche & con l'esempio d'Arione possiamo ultimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte; oltre alle altre ammirabili sue operationi di che son pleni i libri d'autorità" (GALILEI, 1581, 86).

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARTUSI, Giovanni Maria Artusi. **Seconda Parte dell'Artusi quero delle imperfettioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni crittori, & Compositori nuovamente stampata**. Venezia: Appresso Giacomo Vincenti, 1603. In fol.

_____. L'Artusi, ovvero, delle imperfezioni della moderna musica. In: MEIEROTT, Lenz; SCHMITZ, Hans Bernd. **Materialien zur musikgeschichte**. Müncher: BSV, 1981.

CRESTI, Renzo. **La grande scuola di canto dal Barocco al Romanticismo**. [S.l.]: A. Gally, 2007.
Disponível em: <http://www.harmoniae.com/cresti_cantobarocco.cfm>.
Acesso em: 20 de fev. 2007.

GALILEI, Vincenzo. Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna. In: **Fiorenza**. Appresso Giorgio Marescotti, [1581?]. Com nota manuscrita de E. Bottrigari (1581).

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A Mousiké – das origens ao drama de Eurípedes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PÖHLMANN, Egert. Antikenverständnis und antikenmißverständnis in der operntheorie der Florentiner Camerata. **Die Musikforschung**, Kassel, v. 1, n. XXII, Jan./März 1969.

TATARKIEWICKZ, Wladislaw. **Geschichte des Ästhetik**. Stuttgart: Schwabe & CO AG Verlag, 1987.

Recebido em: 02 de setembro de 2007.
Aprovado em: 04 de dezembro de 2007.

7

O cômico e o trágico no romantismo alemão

Romero Freitas

1 Estética e filosofia da história

Uma das características da filosofia do romantismo alemão é o uso de conceitos poéticos para refletir sobre temas filosóficos tradicionais. Isso é bem compreensível, se pensarmos que o romantismo é um movimento intelectual que reúne críticos, filósofos, filólogos, poetas e dramaturgos, tendo como objetivo somar esforços para tentar um esclarecimento simultâneo em cada área do saber. Justamente esse objetivo, no entanto, torna a leitura dos textos românticos extremamente difícil — e eu acrescentaria, ainda mais difícil para os estudiosos de filosofia do que para os da teoria literária.

Na história da literatura, seria difícil minimizar a importância dos escritos românticos. Ao que parece, após o surgimento de edições críticas e de traduções confiáveis, a importância desses escritos cresceu consideravelmente nos últimos cinquenta anos. Hoje, é frequente lermos que a estética romântica inaugurou uma série de tópicos de grande importância para os estudos literários, como a teoria do romance, o hibridismo de gêneros e o próprio conceito moderno de “literatura” (BEHLER, 1992). Na história da filosofia, no entanto, o significado do romantismo é controverso. Esquematizando bastante, poderíamos dizer que há três posições sobre este assunto: 1- o romantismo não possui nenhum significado filosófico (é a posição das inúmeras histórias da filosofia que simplesmente o ignoram); 2- o romantismo é a vertente

estética ou artística do idealismo alemão (posição defendida, por exemplo, por Nicolai Hartmann em *A filosofia do idealismo alemão*); 3- o romantismo é uma filosofia original, distinta do idealismo de Fichte, Schelling e Hegel (posição defendida por vários autores contemporâneos como, por exemplo, Manfred Frank).

Sem poder dar conta, mesmo que superficialmente, de toda essa problemática, eu gostaria de voltar ao meu tema inicial — “utilização de conceitos poéticos para pensar problemas filosóficos”, filiando-me àquela terceira posição: a que procura investigar a especificidade do romantismo no interior da história da filosofia. Minha divisa será retirada de um ensaio de Peter Szondi: “O mundo intelectual do jovem Friedrich Schlegel é um todo devido a sua filosofia da história” (SZONDI, 1996, p. 11). Procurarei mostrar como a ironia, conceito central da filosofia e da teoria literária do jovem Schlegel, envolve uma particular relação com o tempo histórico. Dito de forma breve: seguindo Szondi, acredito que a estética da ironia pode ser interpretada como uma “filosofia da história das formas artísticas”, pois ela apresenta, mesmo que de modo fragmentário e críptico, uma teoria da modernidade, concebendo esta última como um tempo desarticulado e contraditório, mas que anseia pela unidade. Ainda na esteira de Szondi, farei uma breve incursão pelas comédias de Tieck, espécie de “realização prática” da estética da ironia (que Schlegel compartilha com Tieck e Novalis, embora cada autor tenha uma formulação própria dessa teoria). Entretanto, meu objetivo principal vai além da interpretação szondiana do romantismo: procurarei entender como a ironia se relaciona com a expressão cômica, uma vez que a sua transformação em princípio filosófico central a coloca na vizinhança do estilo “elevado” (sublime, sério ou trágico). O cômico romântico poderá ser compreendido, então, como uma espécie de “continuação do trágico por outros meios”.

2 Trágico, cômico, irônico

No romantismo alemão em sentido estrito — movimento poético e filosófico que girou em torno das revistas *Lyceum das belas artes* (1797) e *Athenäum* (1798-1800) — o conceito de “trágico” passou por uma mutação substancial. Seus últimos vínculos com a poética clássica, vínculos que ainda estão presentes em Lessing e no pré-romantismo, se desfizeram. O ponto de partida dessa transformação é a teoria da tragédia desenvolvida por Schiller a partir do início da década de 1780, concebendo os “objetos trágicos” como uma contradição entre a matéria e o espírito, o instinto e a lei, o real e o ideal. Em certo sentido, essa contradição trágica é a alma da própria filosofia crítica iniciada por Kant e continuada por Schiller. Mesmo antes da teoria schilleriana da tragédia, a crítica já é trágica em si mesma, uma vez que ela descobre uma profunda cisão no interior do homem, concebido como “cidadão de dois mundos”: a razão deve limitar-se à experiência, mas suas pretensões teóricas, devido ao seu próprio “destino” (CRP A VII), tendem ao que vai além dela (BARBOSA, 2007).

Na original teoria estética de Schiller, que poderia ser considerada a primeira teoria propriamente moderna do trágico (MOST, 2001; MACHADO, 2006), a tragédia é o gênero poético que melhor exprime esse conflito fundamental. Na estética do romantismo, porém, o trágico se exprime por outros meios. A tragédia não será o objeto central da análise filosófica do conflito trágico. O foco principal dessa análise será transferido para a interpretação do romance, da comédia reflexiva e da ironia. Em função dessa transformação, que envolve uma profunda reformulação da teoria dos gêneros poéticos (SZONDI, 1996), a relação entre o trágico e o cômico deixa de ter o aspecto de uma oposição excludente, como era regra geral na tradição poética derivada de Aristóteles. Como mediador entre os dois, espécie de unidade dos contrários reunindo o trágico e o cômico, surgirá uma categoria que desempenhava

um papel apenas secundário na poética clássica: a ironia.

A ironia será a “alma” do romance e da comédia reflexiva, tal como o trágico tinha sido a “alma” da tragédia. Mas ela também estará presente no diálogo filosófico, na coletânea de fragmentos, na resenha crítica e na arte da conversação. É devido a essa onipresença que a ironia foi considerada, pelo menos desde a estética de Hegel, o princípio central do pensamento romântico. Poderíamos até mesmo chamar o pensamento romântico de “panironismo”. Mas devemos sempre ter em mente que se trata de um conceito inteiramente singular de “ironia”. Uma formulação que deve muito mais a Platão, Kant e Schiller do que às retóricas e poéticas aristotélicas.

Além de reformular a noção de ironia e de criar uma teoria filosófica do romance, o romantismo criou também um gênero poético original: a comédia reflexiva ou metateatral. Essa singular mistura de comédia, crítica teatral, filosofia transcendental e conto popular (*Märchen*) é uma invenção própria do romantismo. É ela, na verdade, uma das “extravagâncias” do movimento, que lhe renderão a fama de hermético ou subjetivista. A reunião de vários gêneros em um só não nos deve parecer extravagante, no entanto, se tivermos em mente o fato de que o hibridismo de gêneros é uma característica central da teorização e da produção literária do romantismo. O próprio movimento romântico se definirá, no seu principal texto programático, como forma poética capaz de articular todas as formas, poéticas e não-poéticas:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1967a, p. 182; 1997, p. 64).

Antes de examinar de que modo a comédia irônica e reflexiva, como uma espécie de “drama sócrático”, criará uma junção entre o trágico e cômico, retomaremos alguns fatos bem conhecidos da conceituação clássica do cômico e da ironia. A caracterização aristotélica do cômico gira essencialmente em torno da oposição entre o “alto” e o “baixo”, concebida nos termos do vício e da virtude¹. Na passagem mais célebre (provavelmente, devido a seu poder de síntese), Aristóteles parte de uma comparação entre a poesia do século V e a poesia dos séculos anteriores:

Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da Delíada, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são (ARISTÓTELES, 1987, p. 242).

A filosofia platônica, em sua forma “literária”, é a fonte principal das considerações clássicas sobre a ironia. O fato de que Sócrates, o herói tragicômico do “teatro” de Platão, é caracterizado às vezes por seus interlocutores como ironista, dá origem a uma ampla controvérsia sobre o que seria “a habitual ironia de Sócrates”². Sem poder tratar diretamente do assunto aqui, observarei apenas que a questão já parece conter a principal característica da reflexão moderna que ela inspira: o paradoxo. A ironia de Sócrates é séria, pois está a serviço da verdade (Sócrates é aquele que procurava viver em função da *parrhesia*, a expressão franca e desimpedida); mas ela é ao mesmo tempo uma forma de fingimento ou dissimulação, pois sem ocultação do sentido nenhuma ironia é possível (MUNIZ, 2002). Seria correto dizer que Sócrates dissimula em função da transparência, que ele mente para dar lugar à verdade? (VLASTOS, 1991).

Voltando a Aristóteles, é importante notar que a conceituação do cômico como “modo de representação das coisas baixas” é fei-

ta no âmbito da poética. Nenhuma das referências de Aristóteles sobre a comédia é feita a partir do âmbito da “filosofia primeira”, isto é, da metafísica. Comparativamente falando, uma importante inovação do romantismo será a transformação do estatuto teórico do cômico e da comédia (desde que irônica, reflexiva, metateatral), transferindo-o da esfera da *techné* (retórica e poética) ou da *práxis* (ética) para o domínio da metafísica (a *theoria* por excelência). Nesse processo inaugural, essencialmente moderno, mas “antecipado” por Platão, o riso espontâneo e desenfreado da comédia clássica sairá perdendo: dará lugar a um riso reflexivo e contido. O riso moderno torna-se assim sério, filosófico, sublime, em evidente contradição com a doutrina de Aristóteles, que via no cômico a representação de ações “inferiores” — e, mesmo no caso dessas, somente daquelas sem verdadeira significação moral, isto é, as “torpezas anódinas”³.

É nesse sentido que é possível dizer, parafraseando Clausewitz, que o cômico é uma “continuação do trágico por outros meios”. No romantismo, a comédia se torna reflexiva, e a filosofia, ao seu modo, cômica. “Ironia”, “humor” e “chiste” são os nomes que a filosofia, sem deixar de ser séria (isto é, “elevada”, científica, metafísica), dará a seus próprios aspectos cômicos, criando uma síntese inédita entre a reflexão e o riso: uma forma de expressão cômico-filosófica só comparável à do cinismo antigo.

3 Poesia e filosofia

Nos fragmentos publicados nas revistas *Athenäum* e *Lyceum*, Friedrich Schlegel entende a ironia literária e filosófica essencialmente como “ironia socrática”. Dessa forma, ele distinguirá a ironia retórica da ironia filosófica e poética. Observe-se que essa distinção entre apenas duas ironias (retórica e socrática), em vez de três (retórica, socrática e poética), sugere uma aproximação entre filosofia e poesia. Há, de fato, um elemento comum entre

poesia e filosofia, segundo o pensamento romântico: a autor-reflexão. Como se lê no fragmento *Athenäum* 238, dedicado à definição da idéia de “poesia transcendental”:

Assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse também o produtor com o produto e contivesse ao mesmo tempo, no sistema dos pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir [...] a reflexão artística e o belo auto-espelhamento que se encontram em Píndaro, nos fragmentos líricos dos gregos e na elegia antiga, mas, entre os modernos, em Goethe, e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia (SCHLEGEL, 1967a, p. 204; 1997, p. 89).

Embora Schlegel proponha essa analogia entre duas autor-reflexões, a poética e a filosófica, não é correto dizer que, no romantismo, poesia e filosofia sejam idênticas, como às vezes se lê em interpretações apressadas. O romantismo vê como sua tarefa a unificação de poesia e filosofia, mas concebe as duas em permanente contraposição. Na terceira coleção de fragmentos publicada por Schlegel, intitulada *Idéias*, veremos que para este autor só há uma unidade efetiva entre poesia e filosofia: no âmbito suprafilosófico e suprapoético da religião.

Outro elemento importante no fragmento citado acima é a referência à poesia grega. Não é paradoxal o fato de que a poesia clássica é louvada por uma estética que é praticamente a criadora da imagem moderna da poesia? Na verdade, um equívoco frequente em relação à estética romântica é supor a existência de uma oposição simples entre “romântico” e “clássico”. Embora os românticos tenham contribuído sobremaneira para elaborar e divulgar a distinção entre o clássico e o romântico, teorizações mais complexas como a de Friedrich Schlegel tendem a pensar a arte romântica como uma unidade paradoxal: uma síntese atualmente

impossível, mas utopicamente pensável, entre o romântico e o clássico. Tal é o significado de uma fórmula enigmática da definição de “poesia romântica” no célebre fragmento 116, que caracteriza esta última como “classicismo crescendo sem limites” [*grenzenlos wachsende Klassizität*] (SCHLEGEL, 1967a, p. 183; 1997, p. 65).

Na tradição das poéticas e retóricas de inspiração aristotélica, seria muito difícil encontrarmos algo semelhante a uma unificação, mesmo que utópica, entre poesia e filosofia. O significado metafísico da noção aristotélica de mimesis se perde rapidamente nas poéticas posteriores à obra de Aristóteles: elas criam uma tradição própria, cultivada por poetas e retores, na qual a *Poética* é lida sem referência à *Física* e à *Metafísica*, gerando um paradigma que estabelece pouco ou nenhum vínculo substancial entre a poesia e a filosofia, entre a linguagem e o ser. A unificação entre poesia e filosofia pareceria nesse contexto uma espécie de quadratura do círculo, pois, para as poéticas e retóricas clássicas, a obra de arte é essencialmente um artifício, um instrumento da linguagem visando a produção de certo efeito (catarse, comoção, prazer etc.).

A situação é inteiramente diferente na estética moderna. O que os românticos sustentam, antes de mais nada, é o caráter intransitivo da arte e da linguagem. Isto gera uma relação distinta com a natureza. Se as poéticas clássicas consideravam que a arte imita ou representa a natureza, a estética romântica dirá essencialmente que a arte *é* natureza. A conversibilidade entre arte e natureza já havia sido defendida no § 45 da terceira *Crítica* kantiana: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (KANT, 1993, p. 152). Entretanto, apesar da sua evidente herança kantiana, o romantismo vislumbra uma identidade entre arte e natureza que vai além do conceito de “forma” como “aparência subjetiva” (“finalidade sem fim”). Essa identidade real entre arte e natureza, que ultrapassa o domínio da analogia, exprime-se,

por exemplo, numa conferência de Schelling intitulada *Sobre a relação das artes figurativas com a natureza* (1807):

o que deve dar à obra de arte, à totalidade, sua beleza, não pode ser mais a forma, mas algo que está acima da forma, a saber: a essência, o elemento geral, o olhar, a expressão do espírito da natureza que deve nela residir (Apud TODOROV, 1996, p. 218).

É nesse novo contexto intelectual que a ironia torna-se, pela primeira vez, um conceito central do pensamento filosófico. Mas, como já foi dito, a palavra “ironia” sofre uma considerável mutação de sentido. Trata-se agora mais do personagem platônico “Sócrates” e da atitude dita “socrática” do que da definição de ironia que foi transmitida pelos tratados de retórica e poética (resumindo, algo como: “figura de linguagem mediante a qual se diz uma coisa, querendo dizer o seu contrário”). A ironia socrática de que nos fala Schlegel significa, portanto, uma atitude radicalmente crítica e investigativa, uma desconfiança quanto a tudo o que foi instituído e, no limite, a impossibilidade do conhecimento perfeito e acabado. Tanto na atitude crítica quanto na idéia de um devir constante do pensamento, a inspiração principal de Schlegel serão as noções platônicas de diálogo e dialética. Mas há aqui um acréscimo propriamente moderno: o devir das idéias é orientado por um *telos* histórico.

4 A negatividade do presente

No fragmento *Athenäum 116*, a “poesia romântica” (entendida em sentido amplo, como sinônimo da arte e do pensamento românticos) será definida através de duas fórmulas: “poesia universal progressiva” e “classicismo crescendo sem limites”. As duas fórmulas dizem respeito à temática da perfectibilidade infinita, resumida por Schlegel na seguinte afirmação: “o gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é a de que só pode vir a ser,

jamais ser de maneira perfeita e acabada” (SCHLEGEL, 1967a, p. 183; 1997, p. 65). A primeira fórmula estende ao domínio das artes uma ideia que a *Aufklärung* havia elaborado obsessivamente, mas tendo em vista principalmente a ciência, a técnica, a economia e o direito: a tendência do gênero humano a um progresso ilimitado. A segunda fórmula também faz referência a um aperfeiçoamento infinito, mas recorrendo à ideia de perfeição acabada que os românticos associam às obras clássicas.

Embora o clássico seja definido como a busca de uma perfeição claramente delimitada, o romantismo se apresenta como um classicismo que evolui e extrapola sempre os seus próprios limites. Há nesse belo paradoxo a ideia de algo como um “classicismo do futuro”. Como observou Peter Szondi:

A concepção filosófico-histórica [*geschichtsphilosophische*] de Schlegel tem três raízes: a experiência da antiguidade, o sofrimento refletido na modernidade, a esperança no vindouro reino de Deus. O elemento clássico, o elemento de crítica do tempo [*Zeitkritisches*] e o elemento escatológico reúnem-se aqui num todo de três partes (SZONDI, 1996, p. 11).

Essa tripartição, que reproduz as três dimensões do tempo (passado, presente, futuro) e prepara o caminho para a dialética de Hegel, nasce da forma como Herder historicizou a Grécia ainda não plenamente histórica de Winckelmann, criando uma genuína “filosofia da história das formas artísticas”, ou seja: uma concepção que concebe cada época na sua singularidade, que não considera nenhuma delas como modelo eterno, mas que, ao mesmo tempo, insere-as em uma totalidade histórica universal.

Essa concepção do tempo histórico é essencial para se entender porque “clássico” e “romântico” não se opõem de modo simples: a antiguidade, embora já não seja a norma para a criação no presente, torna-se objeto de uma especulação utópico-escatológica. O futuro teria a função de unir a perfeição acabada

(mas não crítico-reflexiva) dos clássicos e criação crítico-reflexiva (mas não perfeita e acabada) dos modernos:

A antiguidade [...] não é mais voluntariamente reproduzível no presente; este, concebido como segundo período é deixado em sua antitética negatividade. Mas a antiguidade torna-se significativa para o futuro. O que está por vir não deve ser a sua repetição, logo, nenhuma totalidade natural [como Herder e Schlegel concebiam a Grécia, RF], mas sim uma totalidade espiritual, que se desenvolve a partir do próprio centro da modernidade (SZONDI, 1996, p. 11).

O romantismo, portanto, é duas coisas. Como forma presente, ele é transição e negatividade. Como forma futura, ele é síntese e acabamento. Em sua realidade atual, ele só vê fragmentação. Em sua realidade futura, ele vê uma perfeição reflexiva (“totalidade espiritual”).

É justamente essa negatividade do presente que caracteriza o trágico romântico.

Em outras palavras, o trágico é a contradição da forma, a impossibilidade da unidade poética. Se compararmos essas contradições com aquelas apresentadas por Szondi no seu estudo clássico sobre a filosofia do trágico (SZONDI, 2004), veremos que aqui se trata de contradições formais, que impedem a unidade da ação no palco, e que ali se tratava de contradições apenas no conteúdo (entre a liberdade e o destino, por exemplo), uma vez que a própria forma da tragédia exige a unidade de ação. À primeira vista, isso é algo bem compreensível: em primeiro lugar, como o romantismo havia abandonado a tragédia como forma artística principal, o trágico romântico encontraria na comédia o seu modo de expressão mais próprio, mesmo que dissimulado pela ironia; em segundo lugar, se a comédia, desde Aristófanes, é um gênero que abriga a interrupção da ação (a parábase), a comédia romântica caracteriza-se pela construção da forma a partir de fragmentos de ações e de interrupções, podendo por

isso ser caracterizada por uma expressão que Schlegel utiliza para definir a ironia: “parábase permanente” (SCHLEGEL, 1967b, p. 85). Mas há algo menos óbvio nesse processo: a tendência ao formalismo, a transformação da “mensagem” em concretude simbólica que se exprime por si mesma. Não seria essa tendência uma característica essencial do romantismo, que ele legou à arte moderna em geral?

De qualquer modo, o essencial é observar como essa tendência generalizada à fragmentação da forma, que Schlegel atribui à modernidade em geral, é uma das principais marcas do meta-teatro de Tieck. O inacabamento das peças é resultante do estado inacabado da reflexão que se desenrola nelas. Elas não são propriamente peças, mas peças sobre o que deveria ser uma peça. A questão, no entanto, se desdobra ao infinito, pois o conceito de “peça de teatro” (ou de “obra de arte”) é tão inacessível à razão finita quanto qualquer outro conceito metafísico: ele só pode ser apreendido como formulação provisória no processo infinito de reflexão, que só tem fim no âmbito escatológico do “Reino de Deus”.

Tomemos apenas um exemplo. Na peça *Um Prólogo* (1796), que pode ser considerada um exercício prévio para as duas principais obras meta-teatrais de Tieck — *O gato de botas* (1797) e *O mundo invertido* (1797) — os atores representam espectadores que chegaram antes da peça começar. Como eles não sabem de que tipo de peça se trata, passam a discutir sobre qual será o assunto da peça e, a partir de um certo ponto, começam a se perguntar se haverá peça. Ao fim, após discussões e brigas entre céticos e otimistas quanto à existência ou não de uma futura ação cênica, a peça se encerra com a conclusão: não haverá peça, pois o prólogo é a própria peça. Como Szondi (1996) observou, trata-se de mostrar o caráter provisório de toda existência no presente (consequência da filosofia da história do romantismo) através da apresentação de uma forma provisória (o prólogo) que tem o valor de algo definitivo (pois o prólogo é a peça). Perspectiva

filosófica e criação formal se irmanam: o prólogo é um esboço de obra porque a peça como tal, a obra perfeita e acabada, só pode ser feita no futuro, quando a reflexão filosófica for plenamente compatível com a criação poética, isto é, quando romantismo, classicismo, antiguidade e modernidade forem uma coisa só.

Para concluir, eu gostaria de partir de uma pergunta: não é curioso que os estudiosos do trágico tenham dado tão pouca importância ao romantismo? Szondi, por exemplo, no seu original e influente *Ensaio sobre o trágico*, ignora o trágico romântico — a não ser que se considere Hölderlin um representante do romantismo. Se os românticos mantiveram estreita relação com as filosofias de Fichte e Schelling, se eles conheciam muito bem as criações poéticas e as reflexões estéticas de Goethe e Schiller, como teriam negligenciado essa ampla investigação que hoje denominamos “estética do trágico”? Uma hipótese que me parece interessante é aquela que enunciei no início do texto: o cômico torna-se o meio de expressão do trágico, a comédia torna-se um modo de expressão da tragédia da arte moderna, dilacerada entre a fragmentação do presente e os seus sonhos de unidade (prospectivos e retrospectivos). Dito de outra forma: devido à desarticulação da teoria clássica dos gêneros, que o romantismo experimenta com uma radicalidade inexistente no pré-romantismo e no classicismo weimariano, é a comédia reflexiva (ao lado do romance e da ironia filosófica) que exprime, em sua forma híbrida (cômica e trágica), o que seria o “objeto trágico” para a estética romântica.

Notas

¹ Poética, 1448a, 1448a16, 1448b33, 1449a32.

² República, 337a.

³ Poética, 1449a32.

⁴ “O romantismo alemão [...] não produziu uma dramaturgia de grande relevo. Os românticos são excessivamente subjetivos e procuram demasiadamente a auto-expressão individual para que pudessem criar personagens autônomas, objetivas, de vida própria. Suas maiores obras pertencem ao domínio da poesia lírica e da

narração” (ROSENFELD, 1993, p. 237).

⁵ Veja-se, sobretudo, os fragmentos 46, 48 e 96.

⁶ É nesse sentido que Manfred Frank distingue “romantismo” e “idealismo alemão”: enquanto o idealismo procura elaborar um conhecimento sistemático, partindo da descoberta dos “primeiros princípios”, o romantismo tende a propor uma filosofia a-sistemática e cética, uma espécie de “ceticismo originário” (FRANK, 2007).

⁷ Veja-se, por exemplo, o fragmento *Lyceum* 93: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se presente o espírito em devir” (SCHLEGEL, 1967, p. 158; 1997, p. 34).

⁸ A questão é controversa. A historiografia tradicional costuma excluí-lo do romantismo, pelo fato de que ele teve pouco contato com o grupo de Iena. Hölderlin seria um autor inclassificável, à margem dos dois principais movimentos literários da época: o classicismo de Weimar e romantismo de Iena. Manfred Frank, no entanto, prefere incluí-lo no romantismo, devido às suas afinidades temáticas e a sua posição cronológica em relação ao grupo de Iena (FRANK, 2007).

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles II**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Os Pensadores).

BARBOSA, Ricardo. Kant trágico. In: ALVES JR, Douglas (Org.). **Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica/Fumec, 2007.

BEHLER, Ernst. **Frühromantik**. Berlin: Walter de Gruyter, 1992.

FRANK, Manfred. Philosophy as ‘Infinite Approximation’. Thoughts arising out of the ‘Constellation’ of Early German Romanticism. In: HAMMER, Espen. **German idealism – Contemporary perspectives**. London: Routledge, 2007.

GEBHARDT, Armin. **Leben und gesamtwerk des “königs der romantik”**. Marburg: Tectum Verlag, 1997.

HARTMANN, Nicolai. **Filosofia do idealismo alemão**. Tradução de José Gonçalves Belo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MAAS, Wilma. Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Denis. **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Filosofia Política III/1).

MUNIZ, Fernando. Dialética socrática entre a *ironia* e a *parrhesia*. **Boletim do CPA**, Campinas, SP, v. 3, n. 13/14, p. 97-108, out./nov. 2002: dez./jan. 2002/2003.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHILLER, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Müncher: Ferdinand Schöningh, 1967a. v. II.

SCHLEGEL, Friedrich. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Müncher: Ferdinand Schöningh, 1967b. v. XVIII.

_____. Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: _____. **Schillers Werke in Zwei Bände**. Salzburgo: Verlag Das Bergland-Buch, 1952.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico – Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. v. II.

TIECK, Ludwig. **Schriften**. Berlin: [s.n.], 1828-1846. v. XIII.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

VLASTOS, Gregory. **Socrate: ironist and moral philosopher**. New York: Cornell, 1991.

Recebido em: 14 de agosto de 2007.

Aprovado em: 27 de agosto de 2007.

8

O helenismo de Goethe

Pedro Süssekind

A orientação de Goethe para o classicismo define o rumo de toda uma fase da sua produção artística e de suas investigações estéticas, consolidando o distanciamento dos ideais do Sturm und Drang que marcaram a sua juventude. Esse rumo se evidencia nas peças em que ele trabalhou durante o período em torno da longa viagem que fez à Itália, de 1786 a 1788, como *Ifigênia em Táuris* e *Torquato Tasso*. E a teoria que fundamenta o interesse pela cultura clássica pode ser encontrada especialmente nos escritos sobre arte publicados após a viagem, entre os quais se destacam a *Imitação simples da natureza, maneira, estilo*, a introdução da revista *Propileus*, *Sobre Laocoonte* e o *Antigo e moderno*.

A revista *Propileus*, dirigida por Goethe, Schiller e Meyer, tinha o objetivo de apresentar as concepções estéticas do grupo de Weimar, ligadas à defesa do modelo clássico, justamente no mesmo período em que nascia, na vizinha Iena, o movimento romântico. Na “introdução” incluída em 1798, no primeiro número de *Propileus*, o sentido do título é explicado com a sequência de termos afins: “o portão, a entrada, a ante-sala, o espaço entre o interior e o exterior, entre o sagrado e o mundano” (GOETHE, 2005, p. 93). Evocando também as construções que levavam à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, o termo escolhido indica que o mundo sagrado ao qual o leitor terá acesso é o mundo do povo que possuía por natureza uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e no seio do qual a cultura se desenvolveu segundo uma bela e contínua evolução. Como tinha ensinado

Winckelmann quatro décadas antes, o modelo dos gregos antigos era assumido como tema de reflexão, visando à formação dos artistas alemães modernos e ao conhecimento teórico da arte.

O helenismo constitui, assim, um traço fundamental do projeto formulado pelos escritores de Weimar, que pretendiam divulgar na revista os resultados de seus estudos, como uma proposta voltada para o aprendizado e a crítica. Anunciando claramente o projeto, Goethe, o autor da introdução, pergunta: “qual a nação moderna que não deve aos gregos sua cultura artística?” e, em seguida, “e, em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?” (GOETHE, 2005, p. 94). Fica evidente, por trás dessas perguntas, a retomada do “lema” winckelmanniano, formulado nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na escultura e na pintura*: “É preciso imitar os gregos para nos tornarmos inimitáveis” (WINCKELMANN, 1990, p. 94). Ainda mais quando Goethe da introdução ressalta, com ponto de exclamação, o objetivo de se afastar o menos possível da “terra clássica”, um propósito a ser recordado sempre pelo próprio título da revista.

Nessa introdução, o autor não só explicita como também justifica o caráter coletivo do projeto classicista. Ele fala em nome do grupo de Weimar:

A ocasião para o título simbólico – a obra deve propriamente conter observações e considerações, por amigos unidos harmoniosamente, sobre natureza e arte – atenção dos artistas aos objetos – observações – emprego prático [...] (GOETHE, 2005, p. 91).

É justamente essa “harmonia” existente entre os autores que evidencia o fato de não se tratar de uma experiência isolada, mas de um projeto em conjunto, baseado no interesse comum de uma contínua formação espiritual. O autor defende a vantagem dessa formação conjunta como a posse de princípios que uma longa experiência consolidou e, por isso, não pode ser enfraquecida,

pela dúvida e pela inquietude, no confronto com opiniões contrárias. Reunindo ensaios do grupo que compartilha dos mesmos princípios, a intenção mais direta da revista era apresentar a troca de ideias entre “amigos” que possuem um mesmo interesse e que procuram adquirir uma formação nos domínios da arte e da ciência, tendo em vista a divulgação mais ampla dessa troca, a abertura do diálogo para o público.

Quanto a essa intenção de divulgar as ideias do grupo de Weimar, há duas questões a ressaltar: a defesa de uma reflexão dialógica e a integração entre arte e ciência. A primeira questão diz respeito à justificativa de uma reflexão conjunta, em diálogo com outros escritores, numa proposta que pode ser vista como uma característica da teoria goethiana e uma faceta de sua crítica da subjetividade e do individualismo dominantes em sua época. O teórico da literatura Tzvetan Todorov chama a atenção para esse aspecto, indicando que se trata de uma lição apresentada no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), cujo protagonista segue um longo caminho de formação e encontra, na convivência e no diálogo com outros indivíduos “formados”, uma via para superar o seu isolamento e o caráter fragmentário de seu pensamento. Tal lição é formulada por Todorov nos seguintes termos: “apenas a humanidade pode ser plena, inteligente, perfeita; o homem isolado está condenado à incompletude” (TODOROV, 1996, p. 54). Para expor a concepção de Goethe a esse respeito, ele cita uma afirmação feita em carta a Schiller, de 1798:

Se a natureza é insondável, é porque um homem singular é incapaz de abarcá-la por inteiro sozinho, mas a humanidade considerada como um todo é perfeitamente capaz (TODOROV, 1996, p. 54).

A relação entre a arte e a ciência também constitui, para Todorov, um aspecto marcante da teoria da arte de Goethe. A princípio, a dedicação do escritor às investigações científicas pode parecer

contrastante, ou, no mínimo inteiramente distinta de sua atividade poética. Tradicionalmente, ciência e arte não se associam, seja porque se relega esta ao campo subjetivo, como expressão dos sentimentos, enquanto aquela expressa verdades objetivas, seja pela oposição de forma e conteúdo, de aparência e essência, que se consagrou na teoria do conhecimento. Nesse caso, é de se estranhar não só a capacidade de conjugar as duas ocupações por longos períodos, sem que uma delas provoque a interrupção da outra, como também a grande importância que um poeta e escritor consagrado dava a seus estudos científicos, a ponto de considerá-los, às vezes, mais relevantes do que suas obras literárias.

Seria possível questionar os propósitos e os méritos de Goethe no campo da ciência, com base no desenvolvimento dos diversos ramos científicos que ele estudou, uma vez que disciplinas como a botânica e a ótica seguiram rumos divergentes daqueles que ele defendia. Com isso, talvez se revelasse uma interferência, de sua concepção poética na pesquisa naturalista, como algo que o teria impedido de ser um cientista nos moldes convencionais. Mas há também outro caminho para explicar a conjugação de arte e ciência, a partir não das teorias científicas do autor, mas de sua concepção teórica da arte, apresentadas em ensaios como “imitação simples da natureza, maneira, estilo” (GOETHE, 2005, p. 63). É segundo a perspectiva de um defensor do conhecimento objetivo e um crítico do subjetivismo, tanto na filosofia quanto na poesia, que Goethe reflete sobre a criação artística. Isso indica, no lugar de uma ruptura entre poesia e ciência, uma afinidade mais profunda que é identificada tanto no processo de criação artística, quanto em seu aprendizado no campo da arte a que se dedica. No entanto, essa afinidade não pode ser confundida com uma semelhança da arte com a natureza, caso contrário ela cairia na simples imitação, apontada pelo autor como uma etapa inicial no caminho que leva ao nível mais elevado do estilo. Em outras palavras, a afinidade com o conhecimento científico da

natureza não pode negar a autonomia da arte, no sentido de uma subordinação das suas regras às leis naturais exteriores a ela.

Assim, quando analisa uma obra de arte, como, por exemplo, no texto sobre o Laocoonte, publicado também no primeiro número da revista *Propileus*, Goethe faz uma referência à natureza em três níveis (GOETHE, 2005). A simples imitação do aspecto externo aparece como uma primeira relação que, sob uma ótica crítica, precisa ser aprofundada; no segundo nível, trata-se da importância do conhecimento “científico” do objeto natural (no caso, o conhecimento anatômico do corpo humano), a partir da observação e do estudo, para a criação artística; no terceiro, o que se descreve é a composição da obra de arte como um todo “orgânico”, ou seja, um conjunto no qual as partes se integram de modo harmonioso, assim como nos organismos naturais. O conhecimento objetivo aparece como uma condição para que o artista supere o nível da simples imitação, sem abandonar a objetividade, a fim de produzir uma obra que não só ressalta os traços essenciais do objeto imitado, produzindo um conhecimento a seu respeito, como também é composta organicamente, da mesma maneira que os seres naturais.

Embora não haja uma referência direta neste sentido, a constatação de uma afinidade “orgânica” no terceiro nível da relação da arte com a natureza pode remeter a uma comparação clássica, feita por Aristóteles em pelo menos duas passagens da *Poética*, cuja leitura é mencionada por Goethe diversas vezes. Uma das passagens do filósofo diz respeito à definição do belo, no contexto de uma justificativa de que a tragédia deve constituir um todo e ter uma extensão determinada:

O belo, ser vivente ou o que quer que se componha de partes, não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza [...]. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...] (ARISTÓTELES, 1992, p. 47).

A segunda passagem retoma o mesmo argumento, ao tratar da imitação narrativa e em verso: “una e completa, qual organismo vivente” (ARISTÓTELES, 1992, p. 121). Para Goethe, que aprofunda essa comparação e lhe dá um sentido novo ao estabelecer relação com o conhecimento científico, a beleza de uma obra de arte perfeita, como o Laocoonte, está ligada à sua composição orgânica, na qual as diversas partes se encontram em harmonia segundo o ordenamento que o artista lhes dá.

A tripla referência à natureza pode ser esclarecida a partir da teoria do estilo, caso se considere que o conhecimento objetivo aparece como um ponto de partida para a atividade criadora e que, ao aprofundar sua concepção inicialmente restrita à aparência exterior, entendendo o processo de criação que resulta no objeto a ser imitado, o artista pode revelar algo de mais essencial, algo que não se manifesta no aspecto visível. Mas essa expressão depende também de um domínio da linguagem própria da arte, ou seja, depende da capacidade de criar um todo orgânico e harmonioso com os recursos à disposição em cada domínio específico da criação artística. Nos termos da teoria do estilo: a simples imitação, fiel ao aspecto visível dos objetos naturais, só pode expressar com maior ou menor perfeição a beleza natural desses objetos; a maneira, desenvolvendo uma linguagem própria, revela o sentimento sem dar a conhecer o lado objetivo; apenas o estilo sintetiza objetividade e subjetividade, constituindo a formulação única, na linguagem artística, de um conhecimento da essência do objeto. A obra de arte possui, assim, uma beleza própria, que é definida como um todo unificado e harmonizado pelo ordenamento das partes, possuindo assim uma afinidade com o belo natural. Mas essa beleza é obtida por meio de uma composição artística que não reproduz fielmente o objeto imitado, justamente para expressar a sua essência de modo pleno, com uma perfeição ideal. Assim, a afinidade só aparece quando se abandona o nível da semelhança.

Na introdução da publicação *Propileus*, Goethe retoma os argumentos de seu texto “*Imitação simples da natureza, maneira, estilo*”, ao descrever a relação que o escultor deve ter com a figura humana, objeto que não pode ser totalmente compreendido apenas pela observação de seu exterior. Nesse contexto, o autor afirma:

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. Também é necessário que estejamos imbuídos do que é oculto, do que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e imitar o que se move em ondas vivas diante da nossa visão como um todo belo e inseparado (GOETHE, 2005, p. 99).

O objeto não se oferece ao artista como mera aparência exterior, mas como uma bela totalidade unificada, um todo orgânico que precisa ser estudado e conhecido a partir da relação e das diferenças entre suas partes. Sem tal conhecimento, a arte se restringe ao nível da simples imitação da natureza, portanto a uma visão limitada ao aspecto exterior, na qual não se revela nada de essencial. Neste sentido, a afirmação do autor de que “somente se sabe o que se viu antes” (GOETHE, 2005, p. 99), define a atividade do artista, mas este precisa conhecer o objeto para ver o que constitui sua essência, ou seja, para realmente vê-lo, porque a perfeição da contemplação se baseia no conhecimento. A compreensão do objeto como um todo orgânico possibilita que o artista, em vez de simplesmente imitar, componha uma obra igualmente orgânica, concebida como um todo cujas partes se encontram em harmonia. É exatamente assim que Goethe descreverá e analisará o Laocoonte, no ensaio incluído na revista, após a introdução na qual ele conclui: “É admirável como um conhecedor da história natural, que é ao mesmo tempo desenhista copia bem os objetos, na medida em que reconhece o que é mais importante [...]” (GOETHE, 2005, p. 99).

Em vez de tratar especificamente do corpo humano, o autor se refere à história natural, já que sua conclusão não se restringe ao caso específico da escultura, embora esse domínio artístico seja tomado como exemplo para a reflexão. A descrição do processo de criação da escultura pode ser considerada, em linhas gerais, uma apropriação da teoria de Winckelmann. Assim como seu precursor, Goethe fala de uma visão de conjunto que constitui a condição para se elevar às idéias e apreender o parentesco entre os objetos aparentemente desvinculados. A “anatomia comparada prepara o terreno para um conceito geral das naturezas orgânicas” (GOETHE, 2005, p. 100). Nas *Reflexões*, o mesmo raciocínio está ligado a outros termos, pois se refere exclusivamente aos artistas gregos, que partiam da observação e da comparação das partes do corpo humano para formar conceitos gerais da beleza, com base em um modelo de natureza espiritual. Na introdução a *Propileus*, há uma apropriação e um deslocamento da reflexão de Winckelmann, já que, por um lado, não se trata dos artistas gregos, mas daqueles artistas de qualquer época que chegam ao nível do estilo; por outro lado, o conceito geral da beleza se refere ao caráter orgânico das obras e se baseia no conhecimento objetivo.

A “anatomia comparada”, denominação mais científica da comparação entre os corpos observados, preconizada nas *Reflexões*, também conduz de uma forma a outra, para que a contemplação de naturezas mais ou menos aparentadas possibilite uma elevação acima de todas as formas “a fim de ver suas características em uma imagem ideal”. O processo de elevação a partir da observação das formas particulares até a formulação do ideal é idêntico ao descrito por Winckelmann. Ainda na primeira pessoa do plural, que pode caracterizar tanto o grupo de Weimar, especificamente, quanto os artistas modernos em geral, o autor da introdução afirma que só podemos “disputar com a natureza” (GOETHE, 2005, p. 100) em nossas atividades artísticas caso saibamos apreender o modo como ela produz suas obras.

Assim, ele recomenda, por exemplo, o estudo da mineralogia, tanto para o pintor e para o escultor, quanto para o arquiteto. Ampliando o conselho, o que se propõe é ter um conhecimento aprofundado da natureza, especialmente dos objetos que serão imitados, para então ser capaz de “desvendar” tais objetos e enfatizar seus traços essenciais.

Essa proposta pode ser lida quase como uma descrição e uma justificativa da formação do próprio Goethe, que procura explicitar sua concepção da afinidade existente entre a atividade artística e a científica. Mas, no contexto da teoria da arte, a justificativa implica acima de tudo uma reflexão sobre a mímese, ou seja, sobre a relação entre arte e natureza, tanto no nível da semelhança quanto no nível da afinidade baseada na noção de orgânico.

A comparação entre a arte e a natureza é muito significativa, porque ressalta a questão da relação entre o belo artístico e o belo natural, um problema decisivo na estética do século XIX, como indicaria Hegel, nos *Cursos de Estética*, para contestar a concepção tradicional de uma superioridade do belo na natureza (HEGEL, 2001, p. 28). Quanto a essa questão estética específica, Winckelmann pode ser considerado como um dos primeiros defensores da superioridade do belo artístico, quando fala de uma perfeição ideal obtida nas esculturas gregas das divindades e impossível de encontrar na natureza. Goethe segue essa indicação, embora não aborde o problema diretamente, revelando uma posição diferente da de seu precursor ao tratar de uma rivalidade da criação artística com a natureza. Ele procura ressaltar a autonomia da arte, que precisa deixar de ser fiel (simples imitação) aos objetos visíveis, e identifica ao mesmo tempo uma afinidade de outro nível, com base no conhecimento da totalidade orgânica. A obra de arte vai além da forma natural bela, para ter uma beleza mais essencial que só pode ser aprendida pelo conhecimento dos processos naturais de formação. Assim, o que ele defende é o equilíbrio entre o belo natural e o artístico.

O ideal clássico de Goethe, que fala em nome do grupo de Weimar no qual se incluem também Schiller e Meyer, baseia-se, sobretudo nas ideias de Winckelmann. Mas as considerações feitas na introdução da divulgação *Propileus* se afastam das que foram formuladas nas *Reflexões* sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, principalmente pela valorização do conhecimento científico da natureza. Se, no livro de 1755, a beleza exemplar da arte antiga era definida segundo o duplo caráter de “nobre simplicidade e calma grandeza” (WINCKELMANN, 1990, p. 142) dos gregos, na introdução da revista de 1798 a arte mais elevada é considerada como conhecimento, como síntese da autonomia e da objetividade, de modo que a questão da beleza fica submetida à noção “científica” do organismo. É o que Todorov denomina uma “estética orgânica” em sua introdução aos *Escritos sobre a arte* (TODOROV, 1996, p. 38).

Na introdução a *Propileus*, a relação entre arte e natureza é abordada a partir de duas perspectivas distintas. Na primeira, trata-se propriamente da imitação da natureza, no sentido de uma reivindicação do conhecimento objetivo mesmo quando se abandona o nível da simples imitação. Já a segunda perspectiva diz respeito à questão da autonomia e da superioridade da arte em relação ao aspecto externo do objeto imitado, quando o artista ressalta o que esse objeto tem de significativo e “instila” nele o seu valor mais elevado. Assim, a obra de arte pode ter proporções mais harmoniosas e formas mais nobres do que as do corpo humano, pode ter uma regularidade, um caráter significativo, uma perfeição que o objeto natural não tem, características que dão à arte uma beleza superior, na qual se descobre por fim uma afinidade mais profunda com o mundo orgânico. Essa possibilidade que o artista tem de ir além da forma natural está ligada tanto à escolha das matérias apropriadas, fornecidas pela natureza, quanto ao tratamento dado a essas matérias.

Mas a relação entre arte e natureza não constitui o único tema

elaborado na introdução de Goethe para a revista. Outro problema discutido no texto é a relação entre antigos e modernos, em uma retomada da crítica às tendências artísticas contemporâneas em nome de um modelo superior, procedimento que caracterizava o Classicismo desde Winckelmann. A defesa do modelo dos gregos (considerados, na introdução da revista *Propileus*, como um povo que possuía por natureza a perfeição) esteve sempre ligada a uma identificação da decadência da arte moderna e da necessidade de seguir um outro caminho, melhor e mais verdadeiro. Goethe retomaria a mesma questão vários anos depois, em *Antigo e moderno* (1818), ensaio publicado em *Sobre arte e Antigüidade*, um novo veículo de divulgação do projeto classicista de Weimar. Ao contrário do que o título desse ensaio sugere, seu tema não é propriamente uma comparação de épocas históricas, mas uma reflexão sobre as condições favoráveis ou desfavoráveis para a criação artística. Assim, é retomada a questão do condicionamento histórico, da vinculação da arte à sua época e à sua nacionalidade – que pode ser considerada uma herança de Herder –, no entanto essa retomada se volta para a formação artística e o domínio particular da vida dos grandes artistas.

O ensaio *Antigo e moderno* tem um caráter dialógico, já que o autor toma como ponto de partida duas afirmações escritas por Karl Ernst Schubart (1796-1861) a seu respeito, uma delas discordando da posição dos “admiradores dos antigos”, entre os quais o próprio Goethe é incluído, outra que o compara a Shakespeare, dando preferência ao escritor inglês. A intenção anunciada no início do ensaio é esclarecer o seu elogio aos antigos, mostrando-os não como uma oposição aos modernos, mas como uma via de conciliação. Em sua resposta ao “jovem amigo”, Goethe faz uma reflexão autoral, tanto no sentido dessa referência à sua própria obra, quanto no sentido de valorizar a situação pessoal dos artistas como uma condição para a criação. Ao comparar as duas afirmações citadas, a que se opõe aos admiradores dos

antigos e a que prefere Shakespeare, ele procura solucionar a divergência em relação à postura classicista da primeira com base na comparação de seu talento com o do poeta que o influenciou. A solução é entender a comparação entre as épocas com base na comparação entre os poetas: “[...] justamente onde ele vê minha desvantagem diante de Shakespeare nós encontramos desvantagem diante dos antigos” (GOETHE, 2005, p. 232).

O ponto em questão é o elogio do talento “inconsciente de si mesmo”, identificado no dramaturgo inglês, capaz de revelar com naturalidade a verdade e os erros humanos “sem recorrer ao raciocínio, à reflexão, às sutilezas, à classificação”, enquanto Goethe teria a mesma intenção, mas sempre lutando com a tendência oposta. Trata-se, portanto, de um elogio do gênio e de uma crítica da interferência da reflexão abstrata na criação artística, noções com as quais o próprio Goethe concorda inteiramente. Sua justificativa da desvantagem que ele mesmo tem diz respeito à contradição entre o desenvolvimento do artista e sua época, cujas circunstâncias não lhe são favoráveis e impõem diversos obstáculos. Haveria épocas, como a de Shakespeare (retomando assim um argumento do texto de Herder do período pré-romântico), que permitem ao artista se formar com facilidade e criar sem resistências e obstáculos. No entanto, apesar de sua referência à questão histórica e à diferença entre antigos e modernos, o autor está mais interessado em pensar as condições particulares e pessoais que influenciam a criação artística em qualquer época. Ele explicita essa intenção:

Deixemos, portanto, de lado o antigo e o novo, o passado e o presente, e digamos de modo geral: tudo o que é produzido artisticamente nos coloca num estado de ânimo no qual se encontrava o autor. Se o estado de ânimo é alegre e leve, nos sentiremos livres [...] (GOETHE, 2005, p. 233).

Trata-se, aqui, não da matéria ou do conteúdo, mas do tratamento artístico, do desenvolvimento próprio de cada artista em sua relação com as circunstâncias em torno dele. Essa questão é esclarecida por meio de uma comparação exemplar entre os grandes artistas do Renascimento: Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci. O primeiro desenvolveu seu gênio no contato com os outros dois, que por sua vez não tinham chegado realmente, “durante suas longas vidas”, a alcançar a verdadeira satisfação da atividade artística, “a despeito do supremo desenvolvimento de seus talentos” (GOETHE, 2005, p. 234). Segundo Goethe, Leonardo da Vinci ficava extenuado pela reflexão e sofria diante das dificuldades técnicas, enquanto Michelangelo se torturava durante seus melhores anos em busca dos blocos de mármore, em vez de trabalhar para nos deixar um número muito maior de obras-primas. Em contrapartida, Rafael tinha condições favoráveis para o desenvolvimento de sua arte, por isso a exerceu durante a vida toda com facilidade, alcançando um equilíbrio entre sua atividade e sua situação de vida.

O exemplo de Rafael é um exemplo do Classicismo, em seu sentido mais pleno, como o autor define claramente:

Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego. Nós vemos aqui o mais belo talento, desenvolvido num período igualmente feliz como o que ocorreu, sob condições e circunstâncias análogas, na época de Péricles (GOETHE, 2005, p. 235).

Assim, o que Goethe pretende definir em seu ensaio de 1818 é o equilíbrio entre natureza e arte, entre as condições históricas ou pessoais e o desenvolvimento do artista talentoso. Em tal consideração, a Grécia clássica aparece, assim como a Itália renascentista, como uma condição especialmente favorável para a formação e a criação artísticas, o que possibilita o desenvolvimento dos maiores gênios. A arte desses períodos possuiria uma clareza na maneira de ver, uma serenidade na percepção, uma facilidade de

comunicação que se revelam como ideais para a criação artística de qualquer época. Ao identificar a arte grega como a fonte original e mais rica desse equilíbrio entre o desenvolvimento artístico e as condições naturais e históricas, Goethe reforça a noção de sua exemplaridade. Mas, nessa reflexão autoral, ele chama a atenção para o desenvolvimento único de cada artista em sua época, definindo o ideal na exortação que se encontra no texto sobre antigos e modernos: “Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que o seja!” (GOETHE, 2005, p. 236).

Comparativamente, a introdução da revista *Propileus* elabora uma reflexão mais abrangente sobre a questão dos antigos e modernos do que a do texto posterior, que relativiza a comparação histórica em nome de uma valorização do caráter autoral. Naquela introdução, o autor identifica um afastamento, por parte dos artistas modernos, nórdicos, alemães, em relação aos antigos. Como o texto está voltado para a formação artística, o que ele ressalta é a dificuldade que um artista do norte da Europa tem, em comparação, por exemplo, com um italiano, de apreciar e compreender as obras-primas da Antiguidade, por mais que as reconheça como modelos de perfeição. Assim, o afastamento do modelo em que a arte moderna se espelha levaria a uma decadência, provocada antes de tudo pela falta de conhecimento e de estudo, no caso dos artistas alemães em particular. A consideração crítica de Goethe, muito próxima daquela feita por Winckelmann, tem a intenção abrangente de definir em que consiste a decadência dos modernos, que estaria acentuada na Alemanha daquela época, a fim de mostrar o que esses artistas alemães precisam aprender dos gregos antigos.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BUTLER, E. M.. **The tyranny of Greece over Germany**. Cambridge: University Press, 1935.

GOETHE, Wolfgang. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa oficial, 2005.

_____. **Écrits sur l'art**. Paris: GF Flammarion, 1996.

_____. **Essays on art and literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

_____. **Vermischte schriften**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1965.

_____. **Viagem à Itália**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____; SCHILLER, F. **Der briefwechsel zwischen Goethe und Schiller**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.

GUINSBURG, J. (Org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HEGEL, G. W. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

TODOROV, Tzvetan. "Goethe sur l'art" (Préface). In : GOETHE, W. **Écrits sur l'art**. Paris: GF Flammarion, 1996.

WINCKELMANN. **Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture**. Alençon: Aubier, 1990. (Coleção Bilíngüe).

Recebido em: 21 de novembro de 2007.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2007.

9

Da *mimesis* antiga à imitação dos antigos*

Luisa Severo Buarque de Holanda

1 Introdução

A questão da *mimesis* sempre fez parte do repertório filosófico grego, desde os pensadores pré-socráticos, passando por Platão e Aristóteles, até os filósofos do período helenista. Como é largamente sabido, o substantivo *mimesis*, o verbo *miméomai* (do qual aquele deriva) e todas as outras palavras da mesma família começam a aparecer no vocabulário grego durante o século V a. C. Suas ocorrências mais antigas remontam tanto a poetas e historiadores, tais como Píndaro, Ésquilo, Aristófanes, Heródoto e Tucídides, como a filósofos, tais como Demócrito e os pensadores da escola pitagórica, o que mostra que o termo *mimesis* e seus correlatos foram utilizados pelo pensamento filosófico desde que começaram a surgir na língua grega. Além disso, o termo é elevado ao patamar de noção filosófica fundamental a partir de Platão e Aristóteles - autores que tematizaram explicitamente os problemas relativos à questão da *mimesis* em muitos dos âmbitos que investigaram - de modo que é possível afirmar que, na chamada Grécia Clássica, a *mimesis* chega ao auge de sua atuação filosófica¹. E permanece sendo um conceito central para a filosofia durante o período helenista, com autores tais como Proclo e Plotino, dentre outros. Consequentemente, se a *mimesis* continua sendo uma questão importante até os nossos dias, ela é sem dúvida uma herança da Antiguidade. É evidente que esse não é um privilégio dela, já que grande parte

do repertório de questões filosóficas tem em comum esse caráter de herança da filosofia grega. Contudo, queremos aqui ressaltar que ela tem especial relevância no tratamento da própria questão da herança histórica, e tem sido largamente utilizada como instrumento para a sua tematização. Em suma, o tema grego da *mimesis*, além de outras coisas, pode ser de grande auxílio no pensamento da historicidade e do relacionamento humano com o passado. Ora, o intuito do presente artigo é precisamente o de mostrar um possível modo de utilização da noção de *mimesis* para a tematização do problema do relacionamento com o passado, por meio do exemplo do classicismo alemão do século XVIII e do início do século XIX. Antes disso, porém, será preciso fazer ainda algumas observações relativas à *mimesis* antiga, para posteriormente compará-las com as interpretações da mesma realizadas por alguns autores da modernidade alemã.

Segundo Cláudio Veloso - em livro onde, com o intuito de analisar o papel do termo *mimesis* e de seus correlatos no pensamento de Aristóteles, realiza um estudo de suas primeiras ocorrências no mundo grego, comparando-as com as abordagens do período clássico - o conceito grego de *mimesis*, tomado de um modo geral, desdobra-se em pelo menos dois aspectos: 1) da rerepresentação de traços essenciais de algo ou de condições específicas a uma situação, que pode ser chamado de aspecto da simulação e 2) da reprodução de atitudes, quando alguém faz algo como o outro faz, que pode ser chamado de aspecto da emulação². Para o autor, há evidências de que ambos os aspectos estiveram ligados ao significado do termo *mimesis* desde seu surgimento, e é certo que ambos foram amplamente desenvolvidos tanto por Platão quanto por Aristóteles. Pois bem, essa separação em dois aspectos será utilizada aqui como instrumento para indicar um viés das mudanças sofridas pela tematização da questão da *mimesis* entre a Antiguidade grega e o classicismo alemão. Não obstante, o fato de essa separação ter

sido selecionada para pautar a distinção entre as duas épocas não significa que a noção antiga de *mimesis* possa ser simplificada ou reduzida a apenas dois sentidos. Pelo contrário, assim como se deve frisar que a *mimesis* grega não pode ser entendida meramente como reprodução ou imitação, deve-se também compreender que esses dois aspectos mais gerais da *mimesis*, a saber, simulação e emulação, subdividem-se e multiplicam-se em outros aspectos e significados mais específicos, o que faz com que as possibilidades de tradução do termo sejam múltiplas e os contextos determinantes. Finalmente, faz-se necessário ainda ressaltar que esses dois aspectos não necessariamente dizem respeito a dois empregos diferentes do termo, pois se encontram entrelaçados em muitos dos contextos nos quais se lança mão da idéia de *mimesis*. Assim, para partirmos de um dos exemplos mais célebres, a sentença da *Física* aristotélica que afirma que “a arte (*tékhne*), em certos casos, imita (*mimētai*) a natureza (*physis*), e em outros a completa” (ARISTÓTELES, 2000, p. 15, 199a) pode ser compreendida como incluindo simultaneamente ambos os aspectos supracitados, ou seja: como afirmando tanto que a *tékhne* simula e reproduz certos traços da *physis*, quanto que a *tékhne* faz como a *physis* - ou ainda, emula a *physis* - em sua capacidade de criar, sendo responsável pela geração de substâncias que, em outras condições, não existiriam.

Ora, o que é importante ressaltar, no que tange à sentença aristotélica, é que, embora ela sirva como um exemplo onde os dois sentidos gerais do termo aparecem simultaneamente, em grande parte das interpretações tradicionais das palavras do filósofo predomina a compreensão da *mimesis* como simulação. Isso em geral ocorre paralelamente a uma circunscrição da *mimesis* ao âmbito da estética, coisa que não ocorria de fato nos textos dos filósofos gregos. Para estes, assim como não havia uma separação nítida entre âmbitos de pensamento (que viriam a ser posteriormente separados em disciplinas filosóficas), da mesma forma a

noção de *mimesis* podia ser utilizada na abordagem de quaisquer assuntos filosóficos, e não apenas no momento da tematização de problemas que atualmente são considerados concernentes ao âmbito da estética. Mesmo para Aristóteles - autor que de certa forma iniciou a separação da filosofia em temas mais ou menos distintos - a *mimesis* era utilizada como meio de explicação para as mais diferentes situações, tais como as estudadas na *Física*, nos tratados biológicos etc. Correspondentemente, no que tange à referida sentença aristotélica, o termo *tékhnē*, como é largamente sabido, não se refere unicamente ao que atualmente chamamos de arte, mas, pelo contrário, se dirige muito mais a *tékhnai* tais como a medicina, a culinária, a marcenaria e a arquitetura, por exemplo, embora também incluía *tékhnai* tais como a poesia, a pintura, a escultura, a música e a dança.

Por outro lado, um fato fez com que a célebre sentença da *Física* fosse considerada por muitos autores como dizendo respeito ao âmbito dos estudos da arte, e como tendo o sentido restrito de simulação: o fato de que há indícios na *Poética* de Aristóteles de que o filósofo compreendesse esse subgrupo das *tékhnai* que corresponde às nossas artes atuais como *tékhnai mimetikai*, isto é, como artes miméticas, indicando que, embora toda arte mimetize, há artes que são mais miméticas, ou que mimetizam de um modo mais específico. Pois bem, esse tipo de *mimesis* das artes especificamente miméticas foi tradicionalmente compreendido como estando diretamente ligado a um dos mencionados aspectos da *mimesis*, a saber: o aspecto da simulação, já que teatro, poesia, dança, pintura e escultura são evidentemente artes simulativas. Em consequência disso, independentemente do que a sentença aristotélica seja capaz de exprimir se analisada mais detidamente, o fato é que a natureza foi tomada tradicionalmente, e por muitos séculos, como o modelo por excelência das artes miméticas. E a própria compreensão desse modelo se transformou, partindo da noção grega de *physis* - que constituía um processo não estanque

de geração de substâncias, ou ainda, uma incessante geração de causas e efeitos - para a noção latina de *natura* como um produto acabado, uma obra física cujos aspectos exteriores podiam ser reproduzidos pela habilidade artística humana.

Pois bem, o que pretendemos mostrar aqui é que, a partir do Renascimento, e progressivamente até o século XVIII, à medida que se constituía e ampliava a teoria da arte, o modelo das artes miméticas tornava-se, não mais a natureza diretamente³, mas a natureza indiretamente, mediada pela própria obra artística da Antiguidade. Destarte, é possível dizer que, na modernidade, o aspecto da emulação quase que substitui o aspecto da simulação em seu papel de tema central dos questionamentos sobre a arte. A própria relação entre arte e natureza, como era compreendida na Antiguidade, torna-se um ponto de referência para a criação artística moderna, de tal forma que o fazer artístico da Antiguidade torna-se o verdadeiro paradigma da arte na modernidade. Assim sendo, a natureza não deixa de ser amplamente mimetizada, mas a sua tematização é enfraquecida, se comparada com a tematização da imitação dos antigos, entendida não só como idealização da arte antiga e como reprodução de alguns de seus aspectos, mas também como emulação e como rivalidade artística. Por isso, o que se pretende mostrar a seguir é que os próprios modernos operaram um deslocamento de ênfase: ao analisarem a *mimesis* antiga e compreenderem-na como simulação da natureza, passam em seguida a tematizar, não mais a questão da imitação da natureza diretamente, e sim a questão da emulação da arte antiga. Com isso, utilizam o tema da *mimesis* como alavanca para pensar sua própria condição de modernos e sua relação simulativa e emulativa com a Antiguidade. O referido deslocamento de ênfase, portanto, será resumidamente descrito a partir da próxima seção.

2 Do Renascimento italiano ao Classicismo alemão

A questão da *mimesis* como emulação que, como já foi dito, sempre esteve presente nos contextos miméticos, é retomada de um modo bastante específico no Renascimento italiano e passa a exercer uma influência cada vez maior à medida que a modernidade vai desenvolvendo e ampliando não apenas o acesso às obras e aos textos gregos, como também as discussões em torno das questões antigas. Os primeiros contatos do Renascimento italiano com a Antiguidade grega foram intermediados pelos filósofos e artistas da Antiguidade romana, portanto foram indiretos. O classicismo francês do século XVII, que deu continuidade na França ao movimento italiano do século anterior, manteve uma relação indireta com a Grécia, mediada, desta vez, não apenas pela Antiguidade romana como também pelas próprias interpretações realizadas no período renascentista. Entretanto, muito acrescentou às discussões sobre o teatro, sobre a poesia dramática e sobre a possibilidade de sobrevivência da tragédia ática no período moderno.

Finalmente, foi de um modo geral na Alemanha do século XVIII que, por meio de um maior acesso aos textos gregos, se travou uma relação direta com a Antiguidade Clássica grega e, portanto, foi ali que a questão que aqui nos interessa ganhou mais força, desenvolvimento e profundidade. Nesse período, o tema da imitação emulativa dos gregos ou, dito de outra forma, o tema da relação da modernidade com a tradição clássica se desdobrou em múltiplas possibilidades, até tornar-se, segundo Lacoue-Labarthe (1986, p. 31), uma obsessão. Em poucas palavras, é possível afirmar que o processo de substituição de um aspecto da questão da *mimesis* na arte pelo outro - ou seja, a substituição do aspecto da simulação da natureza pelo aspecto da emulação da arte antiga, ou melhor: a priorização da tematização deste em detrimento daquele - se inicia com a redescoberta da cultura antiga no Renascimento italiano, passa pelo classicismo

francês do século XVII e culmina nas discussões alemãs do século XVIII, que aliaram um maior acesso às fontes gregas a uma enorme rivalidade com os intérpretes franceses, e resultaram em uma importante ampliação do tema da *mimesis* na modernidade, especialmente em seu aspecto de imitação dos antigos.

Essa problemática parece ter se manifestado por meio de um movimento crescente de valorização da cultura produzida pelo mundo helênico, passando por uma inevitável comparação com a produção artística alemã daquele período, especialmente no que tange às artes plásticas e à dramaturgia, e derivando em um sentimento de provocação para a futura criação de uma arte autenticamente alemã e autenticamente moderna. Torna-se, portanto, já de início, uma tarefa inevitavelmente paradoxal: como aliar a veneração pelo antigo com a possibilidade de criação do novo? Como é possível estabelecer uma relação com a autoridade da tradição que não se torne um fardo, uma escravidão e uma mera imposição de regras? Como interpretar o pensamento grego favoravelmente, e, ainda assim, ser capaz de contradizê-lo, criando um pensamento moderno? Como transformar a imitação servil em imitação da potência criativa do passado?

3 Fundamentos da imitação dos gregos na Alemanha

As indagações acima estão latentes em uma célebre sentença do historiador da arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), sentença que foi por muito tempo um lema para o helenismo alemão: “A única via a seguir para tornar-se grande, e se possível, inimitável, é, para nós, a imitação dos Antigos” (WINCKELMANN, 2005, p. 12). Essa afirmação foi formulada em seu estudo intitulado *Pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, obra que inaugura, na Alemanha, uma nova forma de interpretar as artes plásticas antigas e que, não apenas com a valorização da arte grega em detrimento da romana, mas também com sua indicação de um novo modo

de encarar a realização artística na Grécia, provocou inúmeros debates sobre o tema. O texto de Winckelmann e sua fundação de uma nova visão da Grécia exerceram grande influência, tanto sobre o pensamento dos teóricos da arte e dos filósofos quanto sobre as próprias produções artísticas de sua época. Além de dar continuidade à discussão que tematizou a *mimesis* na modernidade, eleva-a a alturas ainda não atingidas, tomando-a não apenas como exemplaridade do passado, mas também como provocação para o futuro, exortando os alemães a serem os herdeiros diretos do mundo helênico e exigindo-lhes a árdua tarefa de igualar-se aos gregos na grandeza da criação e do pensamento.

Havia, de um modo geral, nas discussões sobre a relação entre modernidade e Antiguidade travadas anteriormente - especialmente durante o período classicista francês, a propósito das obras de Corneille e da famosa querela entre antigos e modernos⁴ - uma enorme dificuldade em conciliar a veneração pelo pensamento antigo com a violação de suas conclusões. Havia, conseqüentemente, uma tendência a tomar a exemplaridade do passado como uma imposição de regras que amarram e restringem as possibilidades futuras. Nesse contexto, a exortação de Winckelmann aos alemães atinge, com sua aparente contradição, uma perfeita harmonia entre a imitação dos antigos - ou a tomada dos gregos como paradigmas da grandeza na arte - e a possibilidade de criação de novas formas artísticas - por meio da sugestão de que a Alemanha se torne um novo modelo, ou um novo paradigma criativo. Ele formula um pensamento que concilia a afirmação da modernidade com a afirmação da Antiguidade, ou ainda: a aceitação do tempo atual e de suas possibilidades criativas com a apreciação da arte antiga e de suas realizações. Ao propor a imitação da arte antiga, o autor, na realidade, está propondo um caminho de imitação que abandone a natureza crua, que a seu ver havia sido modelo para os gregos, e adote os próprios gregos como modelo. Em outras palavras, o autor

reformula a relação entre arte e natureza em novos termos, argumentando que, se os artistas da modernidade, por serem modernos e, portanto, por estarem distantes de tudo que é natural, não têm acesso direto ao modelo da natureza, como tinham os gregos, então deveriam imitar a própria relação helênica com a natureza, manifestada em sua arte:

Não se segue disso que a beleza das estátuas gregas é mais facilmente visível que a da natureza? A primeira não é mais comovente, menos esparsa, mais unificada que a segunda? Para atingir o conhecimento do belo perfeito, o estudo da natureza é um caminho necessariamente mais longo e mais enfadonho que o estudo dos gregos (WINCKELMANN, 2005, p. 27).

Logo, fica evidente que essa imitação proposta por Winckelmann não pode ser compreendida de modo restrito, caso contrário ela não seria capaz de tornar inimitáveis os alemães, que produziriam meras réplicas, cópias de obras ou cópias de estilos alheios. A imitação à qual Winckelmann exorta seus conterrâneos e contemporâneos parece consistir muito mais em igualar-se à arte grega como padrão de qualidade. Esse padrão representa um modelo ideal que estimula a criação de obras elevadas e que serve de parâmetro de comparação e de critério de grandeza; não representa, conseqüentemente, um modelo no sentido restrito de um produto a ser reproduzido ou copiado.

Assim sendo, Winckelmann parece propor, simplesmente, que se aprenda com os gregos a forjar uma arte tão alemã e tão moderna quanto foi grega e clássica a arte helênica antiga, pois acredita que, por esse caminho, e somente por ele, pode aquela arte chegar a ser tão universal e atemporal quanto esta. A proposta é simples, mas sua realização muito mais difícil do que seria a mera submissão a regras artísticas já estabelecidas em outras épocas. Além disso, Winckelmann propõe também que a Alemanha se aproprie da questão da *mimesis*, igualmente a exemplo dos gregos, para quem

tal tema era tão caro; propõe, portanto, que a investigação do conceito de *mimesis* possa ajudar na criação de uma autêntica arte alemã e na mimetização não tanto de obras positivas, mas do élan criativo, do gênio artístico e da grandeza da expressão, ou ainda, da perfeita realização mimética grega.

4 Desenvolvimentos da questão na Alemanha

Diversos teóricos, assim como diversos artistas, tiveram sua obra influenciada por Winckelmann, a começar por Lessing, que direcionou para o teatro e para a poesia trágica as considerações winckelmannianas sobre as artes plásticas, reiniciando na Alemanha de então um intenso debate sobre a *Poética* de Aristóteles, sobre sua interpretação e sua relevância para o mundo moderno. Inserindo-se no grupo de alemães que valorizavam enormemente a obra teatral de Shakespeare, e tomando de empréstimo de Diderot a idéia do gênio artístico, que seria posteriormente desenvolvida por Kant, Lessing complementou, com suas ideias por vezes polêmicas, a influência de Winckelmann sobre a obra de artistas tão importantes quanto Goethe, por exemplo. A caracterização de Shakespeare como um gênio artístico que, ainda que não conhecesse as considerações aristotélicas sobre a tragédia, era capaz de atingir o fim próprio deste gênero poético, criando novos formatos que, mesmo que em parte contradigam as regras aristotélicas (como a das três unidades, por exemplo), são inteiramente adequados à arte trágica, foi de enorme importância para a obra teórica e artística de Goethe em sua juventude.

Não obstante, entre as obras de Winckelmann e de Lessing e a intensa produção das gerações seguintes houve um acontecimento filosófico que desviou decisivamente a rota cultural alemã: as três críticas de Kant e, em especial para o tema aqui investigado, a *Crítica da faculdade do juízo*. Toda a intelectualidade alemã da época recebeu grande impacto da obra pela abordagem e pela sistematização de temas diretamente vinculados à era moderna, tais como o problema

da liberdade e as novas propostas ligadas à teoria do conhecimento. Talvez Kant tenha sido o primeiro alemão a realizar na prática, porém no campo filosófico, a exortação de Winckelmann, criando um pensamento tão absolutamente adequado a sua época que se tornou tão universal quanto o pensamento grego. Por conseguinte, é possível afirmar que a geração que dá continuidade ao pensamento da imitação dos antigos na Alemanha, na virada do século XVIII para o século XIX, é duplamente influenciada pelo helenismo de Winckelmann e de Lessing e pela revolução kantiana. De todas essas obras influenciadas por Winckelmann, por Lessing e por Kant na enorme rede cultural formada pela geração da virada do século, gostaríamos de ressaltar aqui, a título de exemplificação do espírito do qual estava imbuída a referida geração, alguns breves aspectos da obra de Schiller e sua relação com a obra de Goethe.

Dentro da obra schilleriana, o ensaio intitulado *Da poesia ingênua e sentimental*, onde Schiller aborda mais diretamente o tema que aqui nos propusemos desenvolver, a saber, a relação mimética entre modernos e antigos, é o que melhor representa a mencionada situação, em razão de ser diretamente influenciado pela obra de Winckelmann e incorporar, igualmente, importantes elementos da filosofia kantiana. Ora, para o autor de *Da poesia ingênua e sentimental*, a relação dos antigos com a natureza simplesmente não pode ser reproduzida na época moderna; dessa constatação se origina a distinção entre o gênero ingênuo e o gênero sentimental na poesia, que correspondem, respectivamente e grosso modo, à época antiga e à época moderna. Segundo Lacoue-Labarthe (1986), a distinção entre esses dois gêneros poéticos, ou melhor, entre esses dois modos de fazer poesia que correspondem a duas maneiras de se relacionar com a natureza, pode ser exemplificada ainda por uma série de oposições, tais como: antigos x modernos, ser de natureza x ser de cultura, objetivo x subjetivo, imediato x mediato, sensível x ideal, corporal x espiritual.

Pois bem, ao caracterizar tal distinção, Schiller (2002, p. 21) afirma:

No primeiro desses estados, o de simplicidade natural, onde o homem age ainda com todas as suas forças ao mesmo tempo enquanto unidade harmoniosa, e onde, por conseguinte, a totalidade da sua natureza se exprime completamente na realidade, é a imitação a mais completa possível do real que deve constituir o poeta; em revanche, no segundo, o da cultura, quando essa cooperação harmoniosa da sua natureza não passa de uma idéia, é a elevação da realidade ao ideal ou, o que dá no mesmo, é a representação do ideal que deve constituir o poeta.

Isso que Schiller chama de 'representação do ideal' é justamente o que substitui na modernidade a ideia de imitação direta da natureza⁵, ou de simulação da natureza, sem deixar de ser um tipo de *mimesis*, mas direcionando-se a um paradigma ideal, que é constituído pela arte grega e sua relação com a natureza. Todavia, para Schiller, conquanto a exemplaridade dos antigos diga respeito a sua relação com a natureza, essa relação nem se mantém nem pode se manter do mesmo modo na época moderna. Ainda que os antigos possam permanecer sendo os paradigmas, deve-se corresponder à sua exemplaridade de uma outra maneira. Trocando em miúdos, não era, para Schiller, a nostalgia do passado que abriria um caminho para a criação da arte moderna; apenas aceitando e incorporando a modernidade é que a arte moderna poderia chegar a ser tão elevada quanto a arte antiga. É essa, pelo menos, a conclusão a que chega o autor, e para a qual contribui com a exploração, em suas obras dramatúrgicas, do tema kantiano da liberdade, tão caro à modernidade.

Ainda no tocante ao assunto da comparação entre Modernidade e Antiguidade, há uma importante peculiaridade da obra de Schiller a ser ressaltada, que constitui a sua relação com a obra de Goethe; tal relação é descrita por Lacoue-Labarthe (1986) como sendo de forte rivalidade mimética. O autor de *Da poesia ingênua e sentimental* abre uma exceção para Goethe em seu esquema, caracterizando-o como um homem dotado de espírito grego; como um grego nascido entre

os modernos, ou ainda, como um ingênuo no seio do sentimental. Nesse sentido, faz um eloquente comentário acerca da Ifigênia em *Táuris*, de Goethe. Goethe baseia-se na Ifigênia de Eurípides para produzir a sua própria Ifigênia, mas modifica-a profundamente, não apenas transformando ações e acontecimentos, mas abordando, por meio dela, temas específicos à sua época. Por tais motivos, Schiller afirma ser a Ifigênia moderna mais clássica que a Ifigênia do próprio Eurípides, que a inspirara. Dizer que Goethe foi mais clássico que Eurípides talvez signifique afirmar que Goethe imitou tão bem um grego que foi ainda mais grego do que ele. Porém, essa afirmação só faz sentido se entendermos que, ao imitar um grego, Goethe não foi fiel às pretensas normas da tragédia grega, e também não deixou a obra intocada, mas foi capaz de adequá-la ao seu tempo e, assim, sendo mais grego do que um grego na modernidade foi, sobretudo, um moderno. Soube, a exemplo dos gregos, fundar um novo estilo, abordar questões próprias, e justamente por isso tornou-se um clássico, ou seja, tornou-se também atemporal. Dito de outro modo, é possível afirmar que, para Schiller, Goethe foi capaz de solucionar a questão há tanto tempo discutida entre os alemães, que consistia em saber como criar uma arte autenticamente alemã, nascida no período moderno e em língua alemã, que abordasse problemas precisos e pertinentes à época e a seu local de origem, mas que simultaneamente os ultrapassasse, tornando-se tão universal quanto a cultura grega.

É interessante notar também que, nesse período, a expressão que designa algo como 'grego' ganha um significado específico, que se refere cada vez menos a povo ou lugar e passa a significar grandeza e perfeição. É com esse espírito que Goethe, em um ensaio de 1818, intitulado *O antigo e o moderno*, afirma: "Que cada um seja um grego à sua maneira! Mas que o seja!" (1996). O termo, portanto, torna-se uma espécie de metonímia para significar o original, o autêntico e o superior. Nesse sentido, cada um só pode ser autêntico à sua maneira, o que, inicialmente, já impediria que se imitasse um estilo grego reproduzindo fielmente suas regras artís-

ticas. Correspondentemente, o termo “imitação” (*nachahmung*), no que se refere à imitação dos antigos, passa a ser compreendido por Goethe, não como uma reprodução ou simulação, mas como uma emulação de um tipo bastante peculiar, que pode ser explicitada pela seguinte expressão: “estar à altura de”. Ser grego, na Alemanha do final do século XVIII e do início do século XIX, era estar à altura de um ideal de perfeição na arte; é ser digno de pensar um pensamento autêntico, ou ainda, é poder corresponder da melhor maneira possível à herança da cultura ocidental.

5 Conclusão

Tomando como base as considerações anteriores, é possível observar que a imitação dos antigos na época moderna e a rivalidade entre arte moderna e arte antiga tornam-se, ao longo do tempo, não duas posições antagônicas, mas dois aspectos inseparáveis de um mesmo tema. Conseqüentemente, a questão da *mimesis*, do modo como foi reutilizada no período moderno, se destina a questionar simultaneamente a manutenção da herança artística e a ruptura com o passado, ou ainda, a quebra com regras pré-estabelecidas. Os intelectuais e artistas alemães do período moderno não apenas tomaram de empréstimo o conceito grego de *mimesis* como também o aplicaram às suas questões tão livremente que, a partir de então, foi este conceito que passou a pautar filosoficamente o pensamento sobre a inserção de um povo em sua tradição cultural.

Por conseguinte, se aparentemente o período moderno confinou o tema da *mimesis* à área da estética, um exame mais minucioso faz reconhecer que a questão decididamente não ficou restrita a essa área, tendo sido especialmente decisiva no que tange à tematização por parte da filosofia de seu passado histórico, abordando as questões da herança e da tradição do ponto de vista da retomada, da repetição e do recomeço e, portanto, sob o signo do pensamento mimético. Dito de outra forma, a análise

da relação entre transmissão histórica e superação da tradição, ou entre continuidade e rompimento com o passado - concernentes ao âmbito da história da filosofia e da filosofia da história - pode ser imensamente enriquecida quando se recorre ao conceito de *mimesis*, de modo que se possa enxergar, no momento da ruptura, uma repetição da própria criação. Como mostra o exemplo do classicismo alemão, a superação das regras já colocadas pode ser vista como uma retomada do ato de forjar novas regras. Pode ser considerada, portanto, no caso filosófico, como a continuidade do próprio ato de pensar, sendo simultaneamente emulação do pensamento mais antigo e simulação da sua inventividade.

Notas

- ¹ Cf., por exemplo, obras da importância de *A República* e *Sofista*, no caso de Platão, e *Física* e *Poética*, no caso de Aristóteles.
- ² Essa distinção é proposta e explorada pelo autor em seu livro intitulado *Aristóteles mimético*. Na p. 174 do livro, ele chega a falar de três sentidos: 'parecer fazer o mesmo', 'tentar fazer o mesmo' e 'fazer (efetivamente) o mesmo', que corresponderiam, respectivamente, à simulação, à emulação e à identidade. Como o terceiro caso é, segundo ele, um caso-limite, mencionamos, a título de simplificação, apenas os dois primeiros casos.
- ³ Vale lembrar que não pretendemos atribuir à *mimesis* grega o sentido simplista de uma imitação direta da natureza. Pelo contrário, não apenas a *mimesis*, para a filosofia grega de modo geral e para o pensamento aristotélico em particular, implica uma série de modificações, ordenações e aprimoramentos, como também pode ser interpretada de modos muito mais nuançados e distantes da idéia redutora de uma reprodução direta de entes naturais. Entretanto, estamos falando aqui da interpretação da *mimesis* grega que passou a predominar (ainda que não possa ser absolutamente generalizada, por não haver, evidentemente, posição homogênea a todo um período histórico) a partir do chamado período renascentista e até o início do século XIX. Para muitos dos intérpretes europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, a arte grega se caracterizava por uma imitação direta da natureza, enquanto que a arte contemporânea a eles se caracterizava por uma representação da natureza intermediada pela própria arte antiga.
- ⁴ Ou seja: entre os partidários da superioridade da arte antiga sobre a moderna e os partidários da visão oposta.
- ⁵ Nunca é demais lembrar: atribuída aos gregos antigos pela tradição de interpretação filosófica desde o helenismo e, especialmente, pelos próprios modernos a partir do Renascimento. Atualmente, essa idéia de imitação direta da natureza não mais seria considerada adequada para caracterizar a *mimesis* grega.

Referências

ARISTÓTELES. **Physique**. Introduction de Pierre Pellegrin. Paris: GF Flammarion, 2000.

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Écrits sur l'art**. Traduction de Jean-Marie Schaefer. Paris: GF Flammarion, 1996.

GONÇALVES, Márcia C. F. A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVIII e XIX e suas conseqüências. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **L'imitation des modernes**. Paris: Éditions Galilée, 1986.

_____. A vera semelhança. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico** - de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **De la poésie naïve et sentimentale**. Traduction de Sylvain Fort. Paris: L'Arche Éditeur, 2002.

VATTIMO, Gianni. **Il concetto di fare in Aristotele**. Torino: Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università di Torino, 1961.

VELOSO, Cláudio William. **Aristóteles mimético**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Pensées sur l'imitation des oeuvres Grecques en peinture et en sculpture**. Traduction de Laure Cahen-Maurel. Paris: Éditions Allia, 2005.

Recebido em: 21 de novembro de 2007.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2007.

10

Aporias do eu: experiência, negatividade e morte no romance de Proust

Graciela Deri de Codina

1 Introdução

Se entendermos por aporia tanto a dificuldade própria de se atingir um raciocínio conclusivo quanto o impasse instaurado por um paradoxo que aponta para uma contradição insolúvel, podemos considerar que, quando terminamos de ler a *Recherche*¹ de Proust, uma questão permanece aporética: o sentido que emerge do longo caminho da desilusão é um resultado que já estava lá desde seu começo.

Na *Recherche*, podemos enfatizar a dificuldade em abordar a circularidade vislumbrada na medida em que ela pressupõe um processo de totalização no qual a totalidade não se realiza. As sucessivas mortes carregadas pelo eu parecem ter um estatuto ambivalente, por um lado, constituem perdas que não se recuperam, por outro, e o movimento que as institui se repete indefinidamente em duas dimensões: como dialética que perfaz o mesmo percurso da desilusão e como irrupção da recuperação do perdido. Ora, esta última afirmação consiste numa aporia evidente, aporia que permanece em aberto, sem conclusão nem síntese possível.

O impasse somente pode ser colocado a partir da consideração do sobressumir dialético (*aufheben*), ou seja, o que o herói vivencia como morte é a negação dialética que conserva, de alguma forma, o perdido, e enriquece a experiência que a voz do narrador, mais presente no último volume, vai constatando

e compreendendo. Torna-se inevitável formular uma questão: poderíamos compreender melhor os diferentes eus como conflito permanente e não somente como eus em tempos diferentes?

A questão se torna extremamente complexa quando pensamos a presença, na totalidade da obra, de uma subjetividade oculta que se esfacela nas diferentes instâncias e vozes narrativas, o que inclui não só o escritor e o narrador, mas também o herói e as personagens. Neste sentido, a estrutura procura a unidade se multiplicando; a aspiração de identidade persegue, através da literatura, uma criação de si que se revela um fracasso, já que o esfacelamento em múltiplos eus pressupõe mortes de si não somente no tempo, mas também no espaço. Cada uma das facetas que a subjetividade assume nos pontos de vista possíveis produz uma pluralidade de significados irreconciliáveis: parece que todos os eus se transformam em seres de fuga, como a amada Albertine. Como compreender uma subjetividade que se duplica em direções diferentes e concomitantes?

Após a consideração da possibilidade de compreensão a partir do movimento dialético, o que se manifesta mais claramente é uma espécie de necessidade de sobressumir os momentos que nutrem a formação do todo, movimento para poder ser outro e continuar o mesmo, dado que o pressentimento da vocação já estava lá desde o início da obra e, concomitantemente, constitui a descoberta final. É preciso pensar a possibilidade de que a tensão conduza a aporias irresolúveis, que o movimento se renove indefinidamente em múltiplas dimensões como estatuto ontológico do eu. Neste sentido, o todo seria inatingível pelo fracasso de uma totalidade fechada, mas a própria obra atestaria a possibilidade de uma eterna renovação do processo de totalização no qual o mesmo-outro poderia permanecer aberto a novos desdobramentos do si.

Embora seja pertinente lembrar, com Ricoeur (1997), que é preciso renunciar à tentação hegeliana da mediação total, também é possível apontar o caráter trágico da experiência do eu na *Feno-*

fenomenologia do espírito. Nesse sentido, apesar da impossibilidade de transpor de maneira automática a experiência da autoconsciência em Hegel para a análise do eu na *Recherche*, pensamos que o movimento dialético da autoconsciência apresenta uma dimensão trágica na consideração da experiência como morte que ajuda a compreender o problema da subjetividade na obra de Proust.

O volume da *Recherche* intitulado *A fugitiva* se estrutura duplamente: como desconstrução da ilusão do si e como lento e complexo movimento do esquecimento em direção a um outro de si. No intuito de compreender melhor este duplo movimento na questão da morte dos eus, pode-se recorrer ao conceito de experiência na *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, para auxiliar na penetração reflexiva da ambiguidade que se apresenta na morte e no reencontro posterior desses eus. Pretendemos, num primeiro momento, fazer uma breve incursão pela *Fenomenologia*, para, posteriormente, analisar a questão da identidade em *A fugitiva*.

2 Experiência e negatividade

Na introdução da *Fenomenologia do espírito*, Hegel descreve o desenvolvimento da experiência como um movimento específico que denomina dialética. A descrição da experiência da consciência mostra como sua relação com o mundo, com a vida, é um caminho que conduz ao saber, mas que, no entanto, para atingir esse saber, a consciência terá de negar cada uma das certezas e verdades em cada um dos seus desdobramentos.

O caminho percorrido pela consciência natural em direção ao saber verdadeiro é uma experiência que poderíamos aproximar do sentimento de luto, porque decorre da desilusão perante o objeto e a medida. Com efeito, o sentimento de perda permeia tanto o objeto do saber como a medida encarregada de fornecer critérios para a validade do conhecimento. Luto, neste contexto, significaria a necessidade de uma elaboração que permita a superação do

sentimento de perda, incorporando os momentos da vivência.

O conceito inicial e imediato que a consciência natural forma mostrar-se-á não verdadeiro porque ele é igualdade imediata (HEGEL, 1988). Segundo Hegel (1988), o conceito realmente efetivo é a identidade de ser ele mesmo no seu ser outro, portanto, ele pressupõe cisão e desigualdade no seu próprio devir. Para nós, esta cisão faz parte de seu caminho, para ela, é vivência de perda. É neste sentido que Hegel se refere a esta experiência da consciência como sendo a da perda de si mesma, do desespero e da dúvida. O saber da consciência é um saber provisório, que vai perdendo suas certezas e verdades a cada nova figura; o objeto lhe escapa e cada novo objeto que seu desejo de saber coloca é percebido como ilusão. O fim de cada estágio é uma volta ao início porque a consciência fica insatisfeita com o resultado e experimenta a angústia da desigualdade entre ela própria e o conceito atingido por esta experiência. Então, se produz o ceticismo a respeito do resultado que se apresenta, para este ceticismo, como um puro nada. No entanto, este nada é um algo na medida em que é o resultado daquilo de que provém; neste sentido, é um nada que tem um conteúdo. Esta negação determinada é o que salva a consciência de sua própria morte porque, para sobreviver, ela precisa transcender esse nada, procurar um outro de si mesma.

A consciência deve passar pelo sofrimento de negar o limitado, depois experimenta a angústia da ameaça de morte que só é superada pela inquietude do pensamento. Esta morte não deixará de estar nela no decorrer de todas as figuras que se sucederão, já que faz parte de sua constituição e se renova a cada momento de perda de seu objeto, pois cada perda é o surgimento de um novo objeto e, por conseguinte, de uma nova experiência. Por isso, a angústia perpassa todo o desenvolvimento da consciência e determina cada um dos seus desdobramentos.

É necessário distinguir dois tipos de morte possíveis: a primeira seria uma morte abstrata ou um negar sem conservar; a segunda

é aquela que enfrenta o vazio de negar face a face o real dado, conserva essa negação e a sobressume (*aufheben*). Com efeito, é no pensar que ela sobressume o que poderíamos denominar seu existir natural, é esta inquietação de ir além de si mesma que a impulsiona para fora de uma existência inconsciente ou meramente natural. O processo de formação (*Bildung*) da consciência é um autofazer, um experimentar-se, precisa desenvolver uma experiência total dela com ela mesma, por-se a prova a cada nova desilusão.

A desilusão perante o resultado deve propiciar o sobressumir, um suprimir que, concomitantemente, conserva. Portanto, as perdas se conservam como parte de um processo, o que a consciência experimenta como morte e posteriormente como negação é, na verdade, uma forma unilateral de ver o processo. O nós que acompanha este desenvolvimento pode compreender como a consciência se enriquece a cada perda; ela apenas experimenta a mudança. O filósofo a vê como movimento dialético.

O movimento de transformação é um processo que pode ser interpretado como análogo à elaboração do luto porque a consciência interioriza e incorpora a perda para poder conservá-la de alguma maneira e assim possibilitar o caminho de sua formação. Mas esse luto não é necessariamente produto de uma morte do objeto, na verdade, há uma transformação do objeto e do próprio critério que utilizamos para seu saber, que nos desiludiu e, portanto, precisamos abandoná-lo. Considerando que esse abandono não pode ser total porque o novo critério e o novo objeto se formaram a partir dele, a consciência passa pelo período que poderíamos aproximar da elaboração do luto, uma vez que na necessidade de abandonar o objeto ocorre a transformação da consciência que parte para uma nova medida ou critério, ou seja, outra estruturação de seu si.

Em outras palavras, o exame de seu próprio critério para conhecer o real e a desilusão que ocorre quando o real é inadequado à medida estabelecida para saber sobre ele, propicia uma volta para dentro de si mesma que a consciência precisa tentar para

superar essa inadequação. Este é o caminho de dúvida, desespero e violência sobre si mesma que a consciência deve percorrer com o objetivo de atingir a si mesma e seu saber. Esta experiência forma a consciência, permite que ela incorpore camadas cada vez mais amplas de experiências que vão possibilitar a criação de si e de seu mundo como seu.

Podemos interpretar este movimento como uma maneira de sobressumir os modelos que nós mesmos criamos a partir de nosso contato inicial com o mundo, tanto natural quanto social. Com efeito, pensamos que o caminho de formação da consciência está permeado de desilusões porque ela produz algo que denominamos modelo, mas que poderíamos pensar como visão primeira do mundo e de si mesma que, na interação com a realidade efetiva, se vê obrigada a abandonar. Neste sentido, podemos compreender que, como cada resultado não confirma uma proposta inicial, a unidade consigo mesma acaba não se configurando na própria experiência. Os fracassos sucessivos da consciência se dão porque ela atinge em cada estação uma verdade que se tornará ilusória dentro do seu próprio saber, e, assim, o indivíduo nunca consegue ser a unidade pretendida. Como indivíduo, a consciência é sempre insuficiente e cindida, portanto, sentirá unilateralmente o fracasso.

A “fenomenologia” atesta uma insuficiência do eu individual através do que denominamos seus fracassos enriquecedores, insuficiência e fracassos que nos mostram um sujeito percorrendo um caminho de dúvida e desespero constante, provocado por uma espécie de necessidade de superar seu limite na procura de algo que preencha um vazio ávido de conteúdo, conteúdo sempre proposto, mas inatingível, aspiração de unidade impossível, desigualdade entre si e um mundo intransponível dentro do próprio eu, cisão permanentemente renovada a cada tentativa de superação, mal-estar que perpassa todas as dimensões do humano. O que é a autoconsciência? A história de sua formação

nos mostra um eu permeado de uma carência essencial, marcado por sucessivas perdas de objetos, certezas e verdades.

3 A experiência na *recherche*

A compreensão da obra como maturação no último volume (*O tempo recuperado*) se dá no contexto do comentário a respeito da necessidade da dor como modo de conhecimento de nós mesmos, a qual é apresentada em oposição à alegria da descoberta do narrador, que carrega verdades gerais relativas aos caracteres e às paixões, verdades que emergem a partir do sofrimento, após a aproximação dos sentimentos pela inteligência (PROUST, 2002). Essa oposição conduz a outra, a descoberta de que tudo aquilo que tinha considerado vão, sem sentido (como a frivolidade, a preguiça, a dor), constituiria, na verdade, todo o material armazenado para a obra, portanto, o que pensava ser desperdício se torna extremamente profícuo.

O desconhecimento de ter vivido para a sua vocação se transforma em conhecimento que permitirá o resultado, por isso, sua vida poderia e não poderia se resumir na vocação, o que pensava ser nada revela o sentido de toda uma vida. No entanto, essa vida pressupõe morte. Para explicitar esta pressuposição é preciso voltar ao volume anterior e compreender a necessidade da dor e a morte do esquecimento.

O mesmo movimento que torna manifesta a ilusão de que o que pensava ser nada é tudo ocorre no volume *A fugitiva*, que se estrutura duplamente: como desconstrução da ilusão de si e como lento e complexo movimento do esquecimento em direção a um outro de si:

Mas estas palavras: 'A Senhorita Albertine foi-se embora' acabavam de provocar no meu peito uma dor tal que eu sentia não poder suportá-la por muito tempo. Assim, o que pensava não ser nada para mim era simples-

mente toda a minha vida. Como a gente se desconhece (PROUST, 2002, p. 317).

A perda de Albertine provoca a necessidade de reestruturar o si mesmo para compreender o verdadeiro sentido dado ao que se pensou ter vivido. Assim, a fuga de sua amada desencadeia sentimentos novos, o objeto de seu desejo muda porque a prisioneira se torna fugitiva, então, será preciso modificar a interpretação da imagem que tinha do outro, o que gerará a mudança de critérios para julgar a si mesmo.

Neste complexo processo de conscientização dos sentimentos e de mudanças de imagens e modelos em relação a sua amada e a si mesmo, encontramos a retificação até mesmo das lembranças que, retrospectivamente, adquirem novos sentidos a partir do novo acontecimento. Por esse motivo, a dor e o processo de esquecimento reúnem, ao mesmo tempo, sentimentos novos cujos sentidos são descobertos em analogia com os antigos, instaurando a circularidade que faz emergir os antigos eus nos novos.

A composição formal deste volume é um enorme trabalho do negativo, “esquecimento involuntário” (TADIÉ, 1995, p. 404), e a perda do outro gera uma luta dentro do si mesmo em vários níveis. Inicialmente, desconstruir a ilusão de que o outro era nada, a negação abstrata de Albertine que poderia acontecer quando ela estava presente, torna-se ineficaz quando ela foge; posteriormente, como o ponto de chegada ao eu atual se constituiu pela vivência desse amor, é preciso negar dialeticamente, ou seja, incorporar essa história e fazer a experiência de luto através da dor profunda. Contudo, nessa luta, o que se descobre é que esta dor é análoga a outras dores já vividas, propiciando o desvelamento de outros eus que, concomitantemente, são os mesmos. Há várias passagens em que este movimento se repete, não só no amor, mas também no mundo mundano, na viagem a Veneza e no retorno a Combray.

Inicialmente, apresenta-se a constatação de que a dor produz o pensamento como violência sobre si mesmo, que deverá reconhecer seus momentos, o que conduzirá a um re-arranjo das camadas de experiência segundo sua última configuração, rearranjo que se repete a cada nova compreensão e renova o processo da morte e do luto:

É a vida que, aos poucos, caso a caso, nos permite assinalar que o mais importante para o nosso coração, ou para nosso espírito, não nos é ensinado através do raciocínio, mas por outras forças. E então é a própria inteligência que, percebendo a sua superioridade, abdica pelo raciocínio diante deles, aceitando tornar-se sua colaboradora e serva. É a fé experimental. A desgraça imprevista que me abatera, parecia-me já tê-la conhecido igualmente [...] (PROUST, 2002, p. 320, tradução nossa, modificada).

Logo a seguir, a dor física que o corpo registra: “[...] transforma a dor em algo contemporâneo a todas as épocas de nossa vida [...]” (PROUST, 2002, p. 321), faz surgir a lembrança do sofrimento modelar na espera pelo beijo da mãe que tornava todos os outros sonhos irrelevantes. A analogia com o sofrimento de então repõe a questão do desejo sob a forma da contradição entre ausência e presença; enquanto Albertine estava a seu lado, o devaneio de viajar a Veneza era uma aspiração importante, sua presença na vida tediosa o impedia de realizar esse desejo, entretanto, após sua partida, esse desejo perde sua significação, da mesma forma que o desejo de conhecer a Sra. de Guermantes se esvanecia com a proximidade da hora do beijo da mãe:

Como estava longe de mim, agora, o desejo de ir a Veneza! Como antigamente, em Combray, o desejo de conhecer a Sra. de Guermantes, ao chegar a hora em que eu só pensava numa coisa: ter mamãe no meu quarto. E, de fato, eram todas as inquietações experimentadas desde a infância que, ao apelo da angústia nova, tinham ocorrido para reforçá-la, amalgamar-se a ela numa massa homogê-

nea que me sufocava (PROUST, 2002, p. 321).

A aprendizagem de si através desta dor é a aprendizagem da impossibilidade de satisfazer o desejo numa nova dimensão, a compreensão do desconhecimento do mesmo desejo que, neste momento, se descobre na instância da perda do outro, que, por sua vez, produz a perda de si mesmo e de muitos outros eus de si e do outro. No entanto, percebe-se que há desejos cuja satisfação se revela ilusória, propiciando a morte de uma satisfação incompleta, não somente na desilusão, mas também na insignificância, o que promove a retomada de significados antigos no novo esquecimento. Podemos abordar estes dois aspectos a partir de dois episódios: a retomada da cena do beijo da mãe no amor por Albertine e a viagem a Veneza.

Mas, em troca do que a imaginação deixa esperar e que nós fazemos, inutilmente, tanto esforço para tentar descobrir, a vida nos oferece algo que estávamos bem longe de supor. [...] Sim, é pelo boa-noite, pelo beijo dessa tal estranha que, ao fim de alguns anos, eu deveria sofrer tanto como em criança, quando mamãe não podia ir verme (PROUST, 2002, p. 377).

Lendo atentamente o contexto deste trecho, percebemos que o desenlace desta história de amor, a morte de Albertine, que provoca uma reflexão sobre a luta pelo domínio do objeto que era mantido prisioneiro, o sentido deste amor tinha-se estruturado como relação que garantia uma falsa posse. No volume *A prisioneira*, o mistério deste outro objeto do amor era insondável. A novidade desta dor da perda permite o descobrimento de que o próprio eu também contém caminhos enigmáticos insuspeitados, assim como os caminhos da vida e do mundo se manifestam ao acaso de circunstâncias que não dependem do desejo dos seres e muito menos de sua intervenção e influência consciente. Pensando a respeito das ações e reações recíprocas e suas interpretações, as circunstâncias nas quais se desenvolveu o desejo e a posse de

Albertine provocam sofrimentos que direcionam para a autor-reflexão, percebendo que o outro existe em relação a si, mas que o si se descobre pelo outro (PROUST, 2002, p. 376).

O eu, reduzindo os sentimentos do outro à sua própria vivência, afasta-se daquilo que quer possuir, como se as interpretações a respeito do ser do outro destruíssem as possibilidades de compreensão verdadeira e, portanto, da posse real; assim, as falsas leituras produzem novas circunstâncias imprevistas e indesejáveis. No entanto, o inverso também ocorre: assim como o eu projeta no outro seu interior, ele também é modificado pelas consequências dessa projeção, o outro reage, foge e morre.

As novas peripécias desse amor propiciam a gratuidade de um acontecimento que não pôde evitar e que provoca dor e culpa numa alma que só superficialmente parece estar dialogando consigo mesma. As reações recíprocas constroem uma nova situação, impõem desvios desconhecidos e incontroláveis, tanto no exterior quanto no interior. A prisão cada vez mais dura de Albertine, que resultara de seu trabalho mental, produzem:

[...] problemas novos e cada vez mais dolorosos para a minha psicologia, pois ela se evadira de minha prisão para ir matar-se sobre um cavalo que, sem mim, ela não teria possuído [...]. De forma que este longo queixume da alma que julga viver fechada em si mesma só em aparência é um monólogo, visto que os ecos da realidade a fazem desviar-se, e essa vida é como um ensaio de psicologia subjetiva espontaneamente desenvolvido, mas que, a todo momento, fornece sua ação ao romance puramente realista, de uma outra realidade, de uma outra existência, cujas peripécias, por seu turno, vêm infletir a curva e mudar a direção do ensaio psicológico (PROUST, 2002, p. 376-377).

O ensaio psicológico possui um movimento circular: ao mesmo tempo que modifica o real, essa transformação volta e influi no próprio ensaio. Em função da mútua influência entre as peripécias da vida e o pensamento do herói, podemos inferir

um eu que se procura a si mesmo espontaneamente, mas também, um sujeito que precisa dialogar com o mundo e se rever nessa interlocução, mudando seus critérios de interpretação e desenvolvendo sua experiência. A inflexão propiciada pelo outro da existência produz acontecimentos imprevistos que fogem ao controle, determinando a responsabilidade indireta pela morte de seu amor, gerando uma culpa que remete a outra culpa.

Notamos como este eu que está surgindo na dor da perda desenvolve uma retomada de outras perdas e de outras culpas em eus antigos aparentemente esquecidos, mas, na verdade, eus que retornam em períodos intermitentes, sempre por caminhos diferentes e, no entanto, percorrendo o mesmo movimento. Neste momento, a reconstituição da lembrança dos acontecimentos fortuitos que levaram a conhecer Albertine provoca uma espécie de lamento arrependido porque se o herói não houvesse entrado em sua vida, ela poderia ainda estar viva e ele poderia ter vivido sem esse martírio. A culpa se instaura: “E assim, parecia-me que, devido à minha ternura apenas egoísta, eu havia deixado que Albertine morresse, como havia assassinado a minha avó” (PROUST, 2002, p. 377).

Considerando o episódio da descoberta da morte da avó, no volume *Sodoma e Gomorra*, podemos entender o mesmo movimento de constituição da experiência por caminhos de diferentes vivências. Diferente da nova dor provocada imediatamente pela perda, a dor antiga ocorreu por meio da irrupção da memória involuntária. A morte da avó não foi sentida no momento em que aconteceu, só foi reconhecida como tal mais de um ano após a sua ocorrência, em função da repetição de circunstâncias que produziram a possibilidade de recuperar a memória. Um gesto do corpo, no contexto de um sentimento confuso de abandono, provoca a necessidade de uma presença que só agora se compreende perdida.

A duplicação do eu pressupõe o esquecimento que propicia

a lembrança, apontando para a ambivalência da posse da própria história que permanece em aberto porque as hipóteses são simultaneamente improváveis: não se carregam todos os sentimentos já vivenciados de modo que estejam à disposição da memória voluntária, mas também seria inexato dizer que tenham fugido e que possam retornar. Na verdade, permanecem ocultos num domínio desconhecido: “[...] como se houvesse no tempo séries diversas e paralelas [...]” (PROUST, 2002, p. 625).

Parece haver uma permanência oculta na transformação, uma concomitância que se desconhece, o herói comenta como o eu que acabou de renascer naturalmente esquece tudo o que tinha se passado, todos os eus que tinha sido desde que a avó morrera até este minuto que lhe permite sentir a dor autêntica, como se o eu pudesse conter também séries diferentes e paralelas. O resultado deste processo é a constatação da perda irreversível e a nova aprendizagem sobre o eu:

E agora que essa felicidade renascia, sabia que poderia esperar horas e horas, que ela nunca mais estaria a meu lado, [...] reencontrando-a enfim, acabava de saber que a perdera para sempre. Perdida para sempre; eu não podia compreender e me exercitava em sofrer a dor dessa contradição: de um lado, uma existência, uma ternura, sobreviventes em mim tais como as havia conhecido [...]; e de outro lado, logo que eu revivera essa felicidade como atual, senti-la atravessada pela certeza, que se lançava como uma dor física à repetição, de um nada que havia apagado minha imagem dessa ternura, que havia destruído essa existência [...] (PROUST, 2002, p.625).

A certeza da perda revela uma contradição do eu que se ocultava, a permanência e a transformação, a sobrevivência e o nada simultâneos possibilitam a dor da perda que é também uma perda de si, o que torna sua avó uma estranha para a qual agora ele é nada. No entanto, é preciso extrair alguma verdade da impressão dolorosa e da contradição incompreensível.

Empenhado no exercício do sofrimento, a suspeita dessa verdade consiste no reconhecimento de uma fissura do eu: “[...] mais que a própria morte, a brusca revelação da morte, como um raio, abriu em mim um duplo e misterioso sulco, segundo um gráfico sobrenatural, inumano” (PROUST, 2002, p. 627).

O esquecimento da avó durante o período anterior a esta descoberta é atribuído a uma negação que o preservava da dor, negação que tem uma tarefa muito útil, mas que se manifesta no enigma do sonho, como o pesadelo que o herói terá logo a seguir. Negação que é agora sobressumida pela descoberta da perda para sempre e que deverá constituir o novo eu onde a morte é interiorizada.

Pode-se compreender as diversas camadas superpostas das experiências comparando os dois tipos de perda: a da avó e a do amor. Ambas são semelhantes e diferentes ao mesmo tempo. Como já mencionamos, a dor nos torna contemporâneos de outras épocas da nossa vida, mas também há uma diferença qualitativa entre as duas perdas, o que determinará também outro modo de conhecimento e de esquecimento: o novo saber da morte da avó é um só, mas será preciso esquecer muitas Albertines; Albertine remete a muitos espaços e tempos diferentes enquanto que a avó pertence ao paraíso do universo infantil onde as primeiras vivências se formaram e, portanto, a uma realidade mais “inteira” do que as múltiplas faces de seu amor que é um ser em fuga.

A vivência da lembrança da avó (PROUST, 2002) é extremamente significativa porque reenvia a um si mesmo que fez o caminho de sua formação a partir de um outro que somente muito depois se reconhece como essencial, como universo perdido. A avó era uma parte dele mesmo, pertencia ao mundo que constituía o modelo do desejo sempre procurado e inatingível. Mas é o mesmo eu egoísta que se culpabiliza pela morte das duas, culpa que tem também significados distintos: deixou morrer Albertine, mas assassinou a avó pelos desgostos que lhe causou.

As duas perdas, no entanto, conduzem a uma reflexão sobre o desconhecimento de si, sobre a ilusão de uma negação abstrata que não permite tomar consciência da importância desse sentimento pelo outro; em ambos os movimentos é preciso que a violência do pensamento force uma revisão que coloque no lugar adequado a relevância de um sentir interpretado equivocadamente, gerando novas compreensões sobre o si mesmo, fazendo emergir a necessidade de uma negação que conserve e incorpore a perda.

Há uma passagem pelo outro que deve ser reconhecida para atingir o si, porque as perdas manifestam necessidades diferentes com significados distintos, duplicam e reduplicam o eu, multiplicando as interpretações de si. É um verdadeiro trabalho de luto que vemos aqui: a avó e Albertine são irrecuperáveis, mas provocarão a descoberta dos múltiplos eus, diversidade subjacente formada pela incorporação da perda que constitui a experiência do eu.

Nesse sentido, a lembrança da dor anterior pela perda da avó na dor por Albertine, assim como um pouco antes a lembrança da necessidade da mãe na de Albertine, acrescenta nova camada que aumenta o sofrimento, revelando que as séries paralelas podem se cruzar, ampliando as possibilidades de ser, disseminadas pelos inumeráveis seres que podem ter algum sentido para o herói. Esta ampliação é possível em relação ao presente e ao passado, na medida em que acontece tanto como irrupção da memória involuntária quanto na compreensão do presente através do passado, retificando retrospectivamente o significado do que aconteceu e do que se foi.

É significativo que após todo o exercício de sofrimento por Albertine, quando o esquecimento se instala e o herói consegue realizar o desejo de conhecer Veneza, ocorra nova lembrança do episódio da descoberta da morte da avó, não por acaso, no contexto do relato da viagem a Veneza no penúltimo capítulo

de *A fugitiva*, no qual o leitor fica impressionado pela constante lembrança da cidade de Combray (nas primeiras três páginas, Combray é citada nove vezes).

Parece mais uma viagem para dentro da lembrança da cidade da infância do que a realização de um desejo antigo como era o de conhecer Veneza. A cada descrição ou comentário sobre Veneza corresponde uma descrição e comentário sobre Combray. Não há nesta narração da viagem nenhuma desilusão explícita, mas a constante recordação de Combray revela uma nostalgia do passado, desta vez não necessariamente involuntária, mas igualmente profunda, o que não o impede de fruir Veneza, mesmo melancolicamente. O desejo de conhecer Veneza se tornou, de alguma maneira, insignificante, sua avó foi incorporada nas conversas com a mãe e na onipresente Combray, que será revisitada no último capítulo deste volume, mas sem nenhuma curiosidade de revê-la. A incorporação da perda e o luto propiciam a tristeza de saber que a visita à Combray “real” não recuperará o tempo perdido.

Em compensação, Albertinhe foi esquecida e, embora seja um esquecimento de qualidade diferente do da avó, o movimento da experiência que a relação com ela gerou propicia uma sobressunção mais vasta, até mesmo em relação aos universos dos eus anteriores como mortes incorporadas. Num ato falho de interpretação, a lembrança de Albertine se apresenta sem nenhuma exaltação de sentimento, o eu que a amava não existe mais: “Eu teria sido incapaz de ressuscitar Albertine porque era incapaz de ressuscitar a mim mesmo, de ressuscitar o meu eu de antigamente” (PROUST, 2002, p. 486).

4 A morte dos eus

A morte dos eus se relaciona com o que Tadié denomina esquecimento involuntário, na experiência como movimento que inclui uma subjetividade se diversificando como um eu que é,

simultaneamente, outros, fluindo como oposição e negação dos si mesmos. A dialética entre memória e esquecimento abre-se a partir da contradição que se instaura: embora morta, Albertine permanece viva de muitas maneiras, especialmente no longo trabalho de investigação sobre sua vida oculta; concomitante e furtivamente, vai se construindo a obra do esquecimento, o que poderíamos chamar de uma morte vivida. O esquecimento involuntário ocorre depois de cada compreensão; por meio de rotas diferentes, as camadas de vivências resgatadas pela dor da perda constituem o material que constrói a experiência como mortes sucessivas:

Não era apenas Albertine que não passava de uma sucessão de momentos, era também eu próprio. [...] A complexidade do meu amor, de minha pessoa, multiplicava e diversificava meus sofrimentos (PROUST, 2002, p. 369).

Neste contexto, podemos inferir que a memória coloca-se na instância da mesmidade, da unidade, da repetição e da sobrevivência, torna-nos semelhantes, dado o resgate dos sofrimentos anteriores, embora de maneiras diferentes. No entanto, a semelhança ocorre em função da consideração do reverso da memória, o esquecimento, que, por sua vez, torna-nos diferentes, outros, novos e nada. Todo o volume de *A fugitiva* pode também ser interpretado como o longo trabalho do negativo, percorrendo simultaneamente o caminho contrário ao da memória. Assim, a reconstituição do passado até a exaustão, tudo aquilo que conduz ao extremo sofrimento, vai tornando possível a aparição de um novo eu na descoberta, atual e também retrospectiva, da necessidade de morrer: “Nossa afeição pelos outros não diminui porque estão mortos, mas porque nós próprios morremos” (PROUST, 2002, p. 449).

Quanto maior é o avanço do herói na compreensão de que desconhecia a verdadeira Albertine, quanto mais vasculha o passado para conhecer a estrutura de seu amor, maior é a des-

coberta de si, mais eus são ressuscitados, mais eus é necessário esquecer. Configura-se um eu “partido em dois”, uma “criatura anfíbia” (PROUST, 2002, p. 400-401) que vive concomitantemente no passado e no presente, no começo sem poder acreditar na morte da amada, mas paulatinamente se surpreendendo de que ela estivesse ainda tão presente e viva em sua vida. Esse caminho constitui uma forma de aprendizagem da separação, simultâneo a uma desaprendizagem de si nas outras separações reencontradas. Desta perspectiva, se, por um lado, prefigura-se o esquecimento, por outro, é necessário reconstituir o movimento para compreendê-lo:

Logo que me apercebi disso, senti um terror pânico. Esta calma que eu acabara de desfrutar era a primeira aparição daquela grande força intermitente, que ia lutar em mim contra a dor, contra o amor, e acabaria por triunfar sobre eles. [...] E meu amor, que acabava de reconhecer o único inimigo pelo qual poderia ser derrotado, o esquecimento, pôs-se a tremer, como um leão que, na jaula onde o trancaram, avista de súbito a serpente píton que há de devorá-lo.

E, de fato, eu bem percebia agora que, antes de esquecê-la inteiramente, como um viajante que volta pela mesma estrada ao ponto de onde partiu, era-me preciso, antes de atingir a indiferença inicial, atravessar em sentido contrário todos os sentimentos pelos quais passara antes de chegar ao meu grande amor. Porém essas etapas, esses momentos do passado, não são imóveis [...] (PROUST, 2002, p. 338, 421).

É importante atentar para o contexto desta reflexão, no segundo capítulo de *A fugitiva*, no qual se descreverão as diversas etapas do esquecimento, mas também se revelará a transformação da personagem Gilberte, o primeiro amor. Esta duplicidade contém aspectos que remetem tanto à memória quanto ao esquecimento.

Em primeiro lugar, da mesma forma que o herói constata

com terror o início do desenvolvimento de um outro de si, outras personagens são mostradas de pontos de vista diferentes e até impensáveis se consideramos o enredo na construção anterior; no segundo e no terceiro capítulos ocorrem transformações significativas em várias dimensões e os caracteres adquirem novos contornos, como se os eus das personagens também morressem. As reviravoltas concernentes aos amores, às amizades, ao mundo mundano são apresentadas ironicamente surpreendentes e assustadoramente contraditórias, modificando substancialmente o rumo dos diversos fios da história, apresentando novas configurações inesperadas.

Em segundo lugar, ao percorrer o caminho contrário ao dos sentimentos, as mudanças também remetem a um esquecimento anterior, instrutivo a respeito do momento presente. Não é por acaso que, comentando duas tendências contrárias, a procura da felicidade e a antecipação da decepção, surja a lembrança do rompimento com o primeiro amor (PROUST, 2002), no qual aconteceu que a mentira se tornou verdade e o esquecimento que se temia virou real, como no atual. A retomada deste outro volume pode ser particularmente interessante porque nos mostra o que o herói denomina “suicídio do eu” (PROUST, 2002, p. 467), apresentando uma morte diferente, embora conduza a um mesmo resultado.

Ora, o resultado é o esquecimento. Apesar da diferença (a morte do eu que amou Gilberte é um suicídio enquanto que o eu que amou Albertine vai morrendo de uma forma quase inconsciente), ambos os esquecimentos se produzem em função do hábito da separação; o atual remete ao anterior naquilo que tem de semelhante e ambos se transformam numa verdade mais geral: a necessidade do luto e a conseqüente substituição do eu “no deslumbramento de nos termos transformado em outra criatura, uma criatura para a qual o sofrimento de sua predecessora não passa do sofrimento de outrem, do qual poderá falar com

piedade, porque não o sente” (PROUST, 2002, p. 449).

É relevante considerar que, embora a substituição do eu possa vir a constituir um sentimento de indiferença, o subsequente distanciamento provoca um outro tipo de lembrança, imagens belas e doces de um amor que, por não mais existir, pode ser olhado retrospectivamente de outra maneira, o que possibilita o surgimento de um outro do outro, a revelação daquilo que o sofrimento não permitia ver, propiciando um perdão também retrospectivo (PROUST, 2002).

Afugitiva culmina numa reflexão que reestabelece a circularidade, a descoberta de que o herói falhou em relação a seus amores. Os erros de sua primeira visão surgem na revelação inesperada de uma proximidade não compreendida, o que revela mais um eu que desconhecia. Assim, podemos concluir que o trabalho silencioso do esquecimento repõe a possibilidade da lembrança e de sua retificação em outras interpretações, passíveis de serem transformadas a cada novo eu. **Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos.** “Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à superfície, perpetuamente, camadas mais antigas” (PROUST, 2002, p. 409).

Neste sentido, os eus mortos se conservam, após o sepultamento. Eles podem ser ressuscitados pelos sofrimentos que certamente virão, constituem tanto motivo de aprendizagem como possibilidade de irrupções da memória involuntária. Assim, a conservação nos coloca no cerne de um eu cindido, que pode a qualquer momento mergulhar no presente e no passado concomitantemente, recuperando camadas sucessivas e multiplicando os sentidos possíveis. Um eu cuja identidade permance sem substrato ou síntese possível:

E como nos novos espaços [...], a minha vida, oferecendo uma sucessão de períodos nos quais, depois de um certo intervalo, já não subsistia no seguinte nada do que susten-

tava o precedente, apareceu-me como algo tão destituído do apoio de meu eu individual, idêntico e permanente, algo tão inútil no futuro, tão comprido no passado, algo que a morte bem poderia interromper aqui ou ali, sem de modo algum concluir [...] (PROUST, 2002, p. 448).

Se consideramos a solução apresentada pelo último volume, *O tempo recuperado*, retornamos à aporia inicial e seus desdobramentos ineludíveis: se, de um lado, o eu não tem suporte nem conclusão, de outro, a descoberta final do reencontro com o tempo, o “tempo incorporado” (PROUST, 2002), salva todos os eus através do trabalho da inteligência sobre a vida que ignorava carregar e que constitui o material do artista. Vislumbramos a circularidade porque os dias antigos podem ser reencontrados por meio do esforço no mergulho dentro de si, o que pressupõe a permanência na transformação, a continuidade na descontinuidade, que formará a obra. O tilintar da sineta em Combray, sinalizando a possível realização da expectativa da presença da mãe, após tantos anos, ainda é ouvido interiormente:

Portanto, era ali que esse tilintar permanecia sempre, e também, entre ele e o momento presente, todo esse passado a desenrolar-se indefinidamente, e que eu não sabia que carregava. Eu já existia quando soara, e desde então, para que ouvisse ainda esse tilintar, fora preciso que não houvesse descontinuidade, que nem por um momento, nunca deixasse de existir, de pensar, de ter consciência de mim, pois esse minuto antigo ainda me agarrava, eu podia então recuperá-lo, voltar a ele, para isso bastando apenas penetrar mais profundamente no meu íntimo (PROUST, 2002, p. 795).

Nas duas últimas citações podemos constatar a aporia fundamental; o eu não é idêntico nem permanente e, ao mesmo tempo, não houve descontinuidade, o eu que pensava ser outro é também o mesmo e vice-versa. A solução que pacifica essa contradição na descoberta da obra é problemática; no entanto, como se apresenta

no final da obra anunciando seu começo, podemos pensar que o espaço narrativo atesta a problemática do eu a partir de sua própria estruturação circular. A multiplicidade de eus apresenta o incessante esfacelamento e a incorporação da experiência como interpretação de si na criação literária. Nesse sentido, parece que tanto *A prisioneira* quanto *A fugitiva* constituem uma perda de si na passagem pelo outro, o retorno a si enriquecido por esta passagem e a conseqüente transformação da identidade na diferença indefinidamente retomada pela circulação de sentido no romance, portanto, infinitamente aberta a novos sentidos.

Nota

¹ Utilizamos *Recherche* como abreviação do título original *À la recherche du temps perdu*, em português: Em busca do tempo perdido.

Referências

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. v. 3.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Paris: Gall, [20--?].

Recebido em: 17 de outubro de 2007.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2007.

11

Contra a arte das obras de arte

Iracema Macedo

O título desse texto é tomado de empréstimo ou, no bom sentido, roubado do título do aforismo 174, do livro *Opiniões e sentenças diversas*, publicado pela primeira vez em 1879 e reeditado em 1886, como parte do segundo volume do *Humano, demasiado humano*. Todo o desenvolvimento de idéias que será feito nesse artigo se articula com as concepções artísticas do período 1878-1879. E é, nesse sentido, que perguntamos o que seria a noção nietzscheana de uma arte que não é necessariamente obra de arte.

A expressão “contra a arte das obras de arte” será abordada por mim em dois sentidos. Em um primeiro momento, a partir da crítica incisiva que Nietzsche passa a fazer aos poetas e à própria arte, quase com uma tonalidade que é muito parecida com a crítica de Platão apresentada em alguns trechos de *A República* e em um pequeno trecho do diálogo *A defesa de Sócrates*. A proximidade entre Nietzsche e Platão que, infelizmente, não é muito habitualmente investigada pelos amigos de Nietzsche, é então um ponto que eu gostaria de trazer à baila de forma convidativa e sedutora, pois acredito que é um excelente mote para um debate fértil e instigante.

O outro ponto mais forte dessa comunicação seria então a ideia de que, se Nietzsche está estrategicamente argumentando de várias maneiras, nesse período de seu pensamento, contra a arte, ele não está necessariamente caindo numa moldura científica ou até positivista como alguns comentadores registram. Um conceito de arte permanece vivo para ele e tratarei então de

expor como a arte aparece viva na tessitura de seu pensamento humano, demasiado humano.

Passemos ao primeiro momento da crítica à poesia rememorando uma argumentação socrática apresentada, como disse, no diálogo de Platão: *A defesa de Sócrates*. O réu começa falando em legítima defesa contra os acusadores que, segundo ele, nada dizem de verdadeiro. Lembro a vocês que um dos acusadores, Meleto, é reconhecido como um poeta de segunda ordem, um poeta menor, embora sua obra não tenha chegado até nós. Se os acusadores nada diziam de verdadeiro quando acusavam Sócrates de pesquisar indiscretamente o que há sob a terra e o céu, de fazer prevalecer a razão mais fraca e de ensinar aos outros esse comportamento, era preciso então que o acusado tentasse esclarecer sua ocupação, e essa ocupação é entendida como a dedicação a uma ciência, cuja fama ficou conhecida através do oráculo de Delfos em que Sócrates é apresentado como o mais sábio dos homens e este ironicamente vai ter com aqueles considerados mais sábios para desvendar que eles nada sabiam a respeito de suas próprias ocupações e seria esse o caso dos poetas, tanto os autores de tragédias como os de ditirambo. Depois de interrogar esses poetas, Sócrates nos diz em uma passagem que é bem conhecida de todos nós que todos os circunstantes poderiam falar melhor que eles próprios sobre as obras que eles compuseram. Assim, logo compreende que tampouco os poetas compunham suas obras por sabedoria, mas por dom natural, em estado de inspiração, como os adivinhos e profetas. Estes também dizem muitas belezas, sem nada saber do que dizem e o mesmo se dá com os poetas; ao mesmo tempo, que, por causa da poesia, supõem ser os mais sábios dos homens em outros campos, em que não o são.

Minha primeira ideia será então, com uma ampla licença de interpretação, fazer um pequena analogia entre essa crítica de Sócrates ao estado de inspiração do poeta que parece confundir poesia e ciência, e a crítica feita por Nietzsche no capítulo da alma dos escritores e artistas do primeiro volume do *Humano, demasiado humano*. Lá, no

aforismo 155, o filósofo escreve que é de muito interesse dos artistas fazer com que nós acreditemos em suas intuições repentinas, nas chamadas inspirações, como se uma obra de arte, um poema e até mesmo o pensamento fundamental de uma filosofia pudesse cair do céu como um raio de graça. A crença na inspiração é questionada não apenas na composição de uma obra poética, mas também na composição de uma obra filosófica. Nietzsche prossegue argumentando que artistas e pensadores, assim também como os músicos, produzem pela fantasia, a palavra em alemão usada é *Phantasie*, muitas coisas boas e também muitas coisas ruins e medíocres, mas será, sobretudo, o exercício de uma seleção, rejeição e combinação das produções da fantasia, isto é, a partir de múltiplos esboços que o artista configura sua obra. A ação de selecionar, rejeitar e combinar é atribuída por Nietzsche a um julgamento altamente aguçado. O termo alemão usado e grifado por ele é *Urtheilskraft*. E Beethoven, que tinha figurado em *O nascimento da tragédia* como porta-voz genial de uma realidade metafísica e musical, tendo sido entendido inclusive por Richard Wagner como a própria coisa em si a andar sob forma humana, perde essa aura e passa a ser entendido como um músico que faz muitas anotações e que só aos poucos foi juntando suas esplêndidas melodias para compor suas obras. Nietzsche pensa que a improvisação artística é muito inferior ao pensamento artístico selecionado com rigor e empenho. Os homens fecundos foram grandes trabalhadores, e não se cansavam de inventar, mas também de rejeitar, escolher, remodelar e ordenar

Assim a obra de arte passa a ser indicada não absolutamente como uma exclusão da fantasia e da capacidade inventiva, mas como uma conjugação entre essas e o julgamento aguçado que seleciona e dá ordem. E no caso da poesia, tratar-se-á então da defesa de uma obra extremamente bem configurada e inteligente; se desejássemos uma expressão brasileira para explicitar o que Nietzsche está dizendo, ele estaria mais ou menos de acordo com o poeta e diplomata pernambucano João Cabral de Melo Neto e sua educação pela pedra.

Na sequência de argumentos sobre a crença na inspiração, Nietzsche apresenta outra hipótese interessante. Nós temos a ilusão de uma eclosão súbita de uma energia produtiva que estava apenas represada e acumulada por algum obstáculo e que portanto estava impedida durante um certo tempo de fluir. O capital apenas se acumulou, não caiu do céu.

Mas os artistas têm interesse em manter a crença de que são inspirados e, nesse sentido, entendemos que Nietzsche está acusando justamente algo que Sócrates tinha dito muito bem; os poetas querem passar por sábios, por porta-vozes da verdade. No caso de Nietzsche, que está, nesse período, se desfazendo de seu vínculo com a metafísica de artista professada por ele na juventude, trata-se de enfatizar que não há mais uma atividade essencialmente metafísica do homem na arte, ou seja, os gênios não têm nenhum privilégio no que diz respeito a algum tipo de experiência do em-si do mundo.

Além da crença na inspiração, passa a ser agora a crença no gênio que começa a ser discutida e desmascarada. Uma das ideias é que os artistas gostam de fazer grandes alardes de seus sofrimentos e de suas dores que se vinculariam a toda a humanidade, à totalidade da existência que sofre. Nietzsche ironiza essas dores dos artistas como algo extremamente exagerado que só poderiam nos enganar porque possuem um lamento bastante intenso e uma voz muito eloquente, e parece apunhalar de modo insidioso e implícito o artista Richard Wagner dizendo que realmente tais gênios sofrem, às vezes, de uma dor grande e autêntica causada, não pela adesão à totalidade da existência sofredora, mas por sua inveja e ambição pessoais que desejam alcançar em seu tempo algum tipo de fama que é muitas vezes algo desesperadamente difícil. Os homens de saber, segundo Nietzsche, não se queixam tanto, e ele cita os casos de Kepler e Spinoza que parecem não ter feito muito alarde de seus sofrimentos pessoais, às vezes muito maiores do que os de alguns artistas.

Mas por que haveria tanta sedução na ideia do gênio? Nietzsche, já com grande habilidade psicológica, escreve que muitas vezes o culto ao gênio se dá por vaidade dos homens que não querem se subestimar em suas capacidades e atribuem então os grandes feitos somente a homens geniais, como Rafael e Shakespeare. A argumentação é de que são homens raros trazidos pelo acaso e que nós não podemos alcançar, são algo muito distante de nós. Com esse tipo de ideia, não ferimos nosso amor-próprio e diminuimos nossa inveja. Entendido como milagre, o gênio não fere. Nietzsche coloca entre parênteses a afirmação de que mesmo Goethe, o homem sem inveja, chamava Shakespeare de sua estrela mais longínqua e cita um verso do poeta alemão em que este diz que não desejamos as estrelas, apenas alegremo-nos com o seu esplendor.

Nietzsche entende que chamar alguém de “divino” significa dizer: “aqui não precisamos competir” (2000, p.124). Seria esse o motivo psicológico pelo qual muitos homens gostariam de acreditar que somente artistas, oradores e filósofos são geniais.

No traçado dessa argumentação, a ideia de um gênio mais humano e menos milagroso é alargada por analogia para vários tipos de atividades humanas: a invenção mecânica, a astronomia, a tática militar e a história. Em todas elas existiriam, segundo Nietzsche, o empenho, o pensamento atuando de modo direcionado, a utilização de muitas coisas como matéria-prima, a observação zelosa sobre o que acontece na interioridade de cada um e na vida dos outros. Em tudo há uma visão de estímulos e modelos, tudo está vindo a ser, não haveria nada completo e consumado, mas um exercício incansável de combinação de todos os meios disponíveis para a composição de qualquer obra. Lembrando ainda a expressão educação pela pedra, de João Cabral de Melo Neto, faço uma pequena ponte com as palavras de Nietzsche. Também o gênio não faz outra coisa senão aprender antes a assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando. Toda atividade humana é estranhamente complexa, não só a do gênio; mas nenhuma é um milagre.

Outra ideia a respeito da genialidade vale a pena ser mencionada antes de passarmos para o segundo momento desse texto. Nietzsche entende que, muitas vezes, é uma mutilação, uma falta, uma doença, um aprisionamento que faz com que algum indivíduo descubra um caminho inédito ainda não descoberto pelos homens ditos saudáveis ou normais, e então esse indivíduo é considerado genial, mas justamente porque estava em condições limitadas, tinha que encontrar uma saída e não há nisso nada de milagroso.

Feitas essas considerações, podemos mudar um pouco a direção do pensamento para a ideia de arte. Se for aceitável que Nietzsche abandona a partir do *Humano, demasiado humano* toda concepção de uma renovação cultural da civilização pautada no antigo modelo da arte trágica e de sua recuperação pela obra de Richard Wagner, o que restaria então da arte em seu pensamento particularmente nesse período de cisão notória com o movimento wagneriano?

Na forte crítica feita aos poetas e artistas românticos, Nietzsche nos mostra como esses não souberam fazer de si mesmos seres inteiros, como lhes falta medida, como são desenfreados, como não souberam fazer de si mesmos e de sua pessoa um bom poema e uma bela obra. Na sequência dessas ideias, ele nos diz que seria vergonhoso pedir a um poeta dessa florescência romântica do século XIX (mais particularmente Wagner e os românticos franceses), que servisse de educador e de exemplo, assim como na Antiguidade os poetas tiveram em suas mãos a formação dos homens gregos.

Acrescenta, ainda, que, por mais estranho que isso nos possa parecer, houve uma época em que artistas e poetas estiveram acima de suas paixões, de suas convulsões e seus êxtases e que, por isso, satisfaziam-se com assuntos claros e nítidos, com tipos de caráter digno, com intrigas e desenlaces delicados. Eram artistas que sabiam domar a vontade, metamorfosear o animal, ser criadores do homem. Eram, em suma, escultores trabalhando para aperfeiçoar e modificar as formas de vida. Tal é, então, nesse

momento de séria crítica ao romantismo francês e wagneriano, a nostalgia estética e pedagógica de Nietzsche em relação aos antigos. É como se tivesse se aliado, nesse aspecto, à fase clássica de Goethe, com seu ideal de autodisciplina, e às idéias de Winckelmann de que a arte grega deveria ser apreciada por sua serena grandeza e nobre simplicidade.

Aqui, estrategicamente, a argumentação em favor da poesia antiga é vista em uma perspectiva diferente daquela que apresentei no início do texto. O interesse de Nietzsche não é mais atacar os poetas como portadores da verdade, mas mostrar que puderam ser exemplo para a educação e formação dos homens.

Mas no caso da arte da segunda metade do século XIX, na visão nietzscheana, os artistas não pareceriam senão destroços de um templo muito atraente e bonito, mas também uma caverna de apetites recoberta, como uma ruína, por ervas venenosas, frequentada por serpentes, aranhas e morcegos. Tudo isso nos traz, segundo o filósofo, uma meditação melancólica e faz com que se pergunte por que os seres mais preciosos de sua época floresceram para não ser senão ruína, sem conhecer nem o passado nem o futuro da perfeição. A poesia cresceria, então, como um jardim sobre o esgoto, na vizinhança de miasmas. A poesia estaria cheirando mal e se quisermos a expressão francesa para isso que Nietzsche está criticando basta-nos lembrar o título do livro de um dos poetas que ele mais critica, tanto por sua obra em si como pelo vínculo apaixonado com Richard Wagner. Baudelaire e suas flores do mal. Os poemas dessa época de decadência não seriam senão flores do mal, e os artistas o próprio exemplo da putrefação.

Quanto aos excessos, Richard Wagner ganha então a honra de representante mais completo. Nietzsche havia escrito, em 1874, em notas que só foram publicadas postumamente, que o talento de Wagner é uma floresta exuberante, não uma árvore particular, suas principais características são o imensurável, a falta de limites. Não haveria domínio de si nessa arte, o equilíbrio teria

sido perdido, faltaria disciplina, haveria ênfase demais.

É, então, diante do impacto dessa arte que não é lugar de orquestração e disciplina que Nietzsche começa a vislumbrar outra tarefa para a arte que não se encontra necessariamente nas obras de arte. E aí chegamos à expressão que deu título a esse texto. Contra a arte das obras de arte, aforismo 174 do livro *Miscelânea de opiniões e sentenças...* A passagem que citarei é um tanto extensa, mas será, por fim, o fecho da minha exposição:

A arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, portanto, fazer com que *nós* próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros: com essa tarefa em vista, ela nos modera e nos refreia, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de conveniência, de limpeza, de cortesia, de falar e calar a tempo certo. Em seguida a arte deve *esconder* ou *reinterpretar* tudo que é feio, aquele lado penoso, apavorante, repugnante que, a despeito de todo esforço, irrompe sempre de novo, de acordo com a condição da natureza humana: deve proceder desse modo especialmente em vista das paixões e das dores e angústias da alma e [sic] no inevitável ou insuperavelmente feio, fazer transparecer o *significativo*. Depois dessa grande e mesmo gigantesca tarefa da arte, a assim chamada arte propriamente dita, *a das obras de arte*, é somente um apêndice. Um homem que sente em si um excedente de tais forças para embelezar, esconder e reinterpretar procurará, por último, descarregar-se desse excedente também em obras de arte; do mesmo modo, em certas circunstâncias, um povo inteiro. Mas, de hábito, agora começam a arte pelo fim, penduram-se à sua cauda e pensam que a arte das obras de arte é a arte propriamente dita, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada corriqueiramente [sic] entende-se agora a arte por outro ângulo, nós a pegamos pela cauda e - tolos de nós! Se começamos a refeição pela sobremesa e degustamos doces e mais doces, o que há de admirar, se corrompermos o estômago e mesmo o apetite para a boa, forte, nutritiva refeição a que nos convida a arte [sic] (NIETZSCHE, 2000, p.115, grifos nossos).

Referências

NIETZSCHE, F. **Humano**, demasiado humano. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. _____. Tradução de Paulo César de Souza. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

_____. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores).

PLATÃO. **A república**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; XENOFONTE; ARISTÓFANES. **A defesa de Sócrates**. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates. As Nuvens. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Seleção de textos de José Américo Pessanha. (Coleção Os pensadores).

Recebido em: 3 de julho de 2007.

Aprovado em: 20 de julho de 2007.

12

Do plano transcendental para o plano histórico: críticas de Adorno à estética kantiana

Sara Juliana Pozzer da Silveira

O que desde o início motivou nosso trabalho¹ foi a tentativa de compreender uma passagem da *Teoria Estética*, de Adorno, que trata da crítica à estética kantiana. Nela, ele afirma: “a separação da esfera estética em relação à empiria constitui a arte. No entanto, Kant fixou transcendentalmente esta constituição, em si mesma algo de histórico” (ADORNNO, 1988, p. 22).

Para Adorno, tal como ele, Kant também pensa que a separação entre arte e realidade constitui a arte. É assim que Adorno interpreta a doutrina da satisfação desinteressada da estética kantiana, segundo a qual o prazer estético é desinteressado porque está fundado no jogo livre entre as faculdades da imaginação e do entendimento. É considerado, por isto, independente da faculdade de desejar, à qual estão ligadas as satisfações que visam ao agrado e à utilidade, pertencentes à esfera da autoconservação. Segundo Adorno, por ter concebido a esfera da arte com independência da faculdade de desejar, Kant a opôs à empiria ou realidade na qual os fins da autoconservação são os motores determinantes.

A noção de satisfação desinteressada e a independência da arte em relação à esfera da realidade, entretanto, são pensadas somente no plano transcendental. Em Kant, tem de ser assim, porque o prazer estético somente possui universalidade subjetiva porque resulta de um jogo entre as faculdades. O fato de este jogo se realizar com independência dos desejos

não implica que ele seja pensado como resultado de um processo histórico, pois, se assim ocorresse, a reflexão estaria no terreno empírico e não no transcendental. Assim, também a fundamentação do prazer estético não teria sido realizada. Mais que isto, o histórico (como objeto de uma experiência possível) requer fundamentação, que é realizada no terreno transcendental. Ou seja, em Kant o sujeito transcendental (e o conjunto de formas a priori que o constituem) é a instância que fundamenta todos os discursos, sendo que ele mesmo não pode ser fundamentado. Permanece

como coisa em si, o que seria o supra-sensível, cuja idéia na verdade se tem que colocar na base de todos aqueles objetos da experiência, não se podendo todavia nunca elevá-la e alargá-la a um conhecimento (KANT, 1993, p. 19, grifo nosso).

Para compreendermos melhor a distinção entre os planos transcendental e histórico, e com isto determinar o alcance das críticas de Adorno à estética kantiana, retornemos à *Crítica da razão pura*. Nessa, Kant define transcendental como “todo conhecimento que em geral se ocupa não tanto com objetos, mas com o nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*” (KANT, 1996, p. 65).

Diz respeito àquele conhecimento “pelo qual conhecemos que é como certas representações (intuições ou conceitos) são aplicadas ou possíveis unicamente a priori” (KANT, 1996, p.94). Transcendental não é sinônimo de *a priori*, a lógica clássica e a matemática, por exemplo, são *a priori*; mas não são transcendentais (KANT, 1996). O âmbito do transcendental na filosofia kantiana diz respeito àqueles pressupostos que possibilitam um conhecimento verdadeiro sem aumentar em nada o conhecimento das ciências. Por conseguinte, o papel da filosofia enquanto crítica é apenas negativo, ela

não pretende estabelecer uma doutrina, pois investiga a possibilidade dessa.

A crítica das faculdades de conhecimento a respeito daquilo que elas podem realizar a priori não possui no fundo qualquer domínio relativamente a objetos. A razão é que ela não é uma doutrina <Doctrin>, mas somente tem que investigar se e como é possível uma doutrina, em função das condições de nossas faculdades e através delas. O seu campo estende-se a todas as pretensões daquelas para colocá-las nos limites de sua correta medida (KANT, 1993, p. 20)².

Adorno, portanto, ao considerar que a separação entre arte e realidade foi realizada no plano histórico e não no transcendental, propõe uma oposição de princípio em relação à estética kantiana, pois a fundamentação desta está sendo colocada em xeque. Ora, se para Kant, o transcendental corresponde ao domínio da razão enquanto essa se ocupa “somente com princípios e com as limitações do seu uso determinadas por aqueles mesmos princípios” (Kant, 1996, p. 30), então, a experiência histórica aqui não possui um “papel fundamentacional”, ou seja, a fundamentação é realizada no âmbito do transcendental. Frente a isso, podemos afirmar que Adorno terá que recorrer a outro modelo teórico, que não o transcendental kantiano, para fundamentar a objetividade de sua estética.

Assim, a compreensão do conceito de arte em Adorno implica em considerar que a arte se define em relação à realidade histórica. Na obra *Dialética do esclarecimento*, ele mostra esta ideia analisando a oposição histórica entre dois tipos de práxis: uma que visava influenciar a natureza através da magia e outra que visava dominar a natureza pelo trabalho. Ele percebe que a imposição crescente, através do processo civilizatório, deste último modelo de práxis sobrepõe-se à primeira definitivamente. Somente na arte sobrevive algo da herança mágica. A arte permanece como uma esfera oposta à totalidade social fundada na dominação do trabalho. Com isto,

Adorno pretende ter mostrado, contra Kant, que a separação entre as duas esferas (arte e realidade) se deu historicamente, no início do processo civilizatório ocidental. O próprio sujeito transcendental é parte deste processo na medida em que ele é o resultado do surgimento do eu e da progressiva abstração do pensamento quando a práxis fundada na dominação se impõe aos homens.

Somente considerando a satisfação estética como independente da história e fundada no plano transcendental é que ela pode ser tratada como desinteressada, ou seja, como independente da faculdade de desejar e, por isto, independente do interesse próprio do âmbito da autoconservação, isto é, da realidade, nas palavras de Adorno. Ao contrário de Kant, por considerar a arte como uma forma da práxis, como a “antítese social da sociedade”, Adorno a considera como práxis que resiste e, enquanto tal revela, a seu modo, um interesse “por uma organização adequada da totalidade” (ADORNO, 1988, p.23). Neste contexto, o próprio sujeito transcendental passa a ser visto como um momento da práxis e não mais como o *prius* do discurso.

A posição de Adorno, entretanto, torna-se “dramática” na medida em que questiona o núcleo que possibilita a objetividade não só da estética, mas da filosofia em geral, para Kant. Com efeito, sabemos que a filosofia kantiana representa o ápice da modernidade na medida em que ela pretendeu fundamentar definitivamente a distinção entre uma esfera de validade e a objetividade de uma esfera cuja validação da argumentação dependa do poder. Assim, tanto a religião quanto a metafísica dogmática perdem suas pretensões de verdade e objetividade. Pode-se dizer que no quadro das críticas à ideologia, a filosofia kantiana situa-se num lugar privilegiado, pois não recorre a nenhuma instância exterior para realizar a crítica, mas é a razão que se volta sobre si mesma para refletir sobre seu modo de proceder no conhecimento. Quer dizer, para que a razão criticasse seus próprios produtos, ela precisava de um fundamento sólido que não poderia vir de outra instância que não ela mesma, caso contrário permaneceria a confusão entre

validade e poder. O sujeito transcendental é esse fundamento, sendo que ele mesmo não é passível de objetivação porque é o fundamento de toda objetividade, como já foi referido acima.

Enquanto fundamento, ele é metodologicamente anterior a toda experiência, diz respeito àquilo que é pressuposto em toda e qualquer consciência com exclusão dos conteúdos e vivências singulares. Por exemplo, na doutrina do esquematismo transcendental, o esquema de um cão não é uma imagem. Essa mostra, tanto um cão particular conhecido como todas as raças e misturas (HÖFFE, 2005), ou seja, o esquema não é nem o conceito isolado, nem o conteúdo singular da intuição, embora precise de ambos para ter sentido. Este exemplo é elucidativo para explicitar o que é pressuposto em toda e qualquer consciência sem levar em conta as vivências individuais. Da mesma forma, “o ‘eu’ da apercepção transcendental não é o eu pessoal de um indivíduo determinado” (HÖFFE, 2005, p.100). Enquanto o si particular pertence ao homem situado e datado, o eu transcendental é concebido metodologicamente como anterior à experiência. Ele “constitui a origem da unidade posta em todo juízo. A apercepção transcendental é o sujeito de consciência em geral e, portanto, o mesmo e idêntico em toda consciência e autoconsciência” (HÖFFE, 2005, p.100).

A idéia de que o sujeito transcendental não pode ser concebido independente da historicidade aparece em várias obras de Adorno. Neste trabalho, vamos referir-nos a esta ocorrência nas obras *Dialética do esclarecimento*, *Dialética negativa* e ao texto *Sobre sujeito e objeto*. Neste último, Adorno afirma a historicidade do sujeito transcendental na medida em que propõe que a dicotomia sujeito-objeto foi fruto de uma cisão real, e expressa a cisão da condição humana, “algo que surgiu pela força” (ADORNO, 1995, p. 182). Aqui, tal como na *Dialética do esclarecimento*, Adorno recorre à etnologia para explicar esta tese. Ele divisa um momento anterior à formação do sujeito onde em vez de unidade tem-se a indiferenciação que corresponde ao “estremecimento do cego nexos natural, o mito” (ADORNO, 1995,

p. 183). Retomando a dialética platônica, afirma que a unidade exige diversidade, ou seja, para que se forme a unidade do eu é preciso individuação, separação dos diferentes em relação ao todo ainda indiferenciado. Assim, somente com a formação do sujeito pode haver a superação do mito. “Destino, a submissão à natureza dos mitos procede de uma total menoridade social, de uma época em que a autoconsciência ainda não tinha aberto os olhos, em que ainda não existia o sujeito” (ADORNO, 1995, p. 184).

Na *Dialética do esclarecimento*, os autores³ identificam vestígios do que virá a ser o sujeito ainda no período da magia, quando da fixação do “mana”, antes, portanto, da conhecida análise da *Odisséia*, onde há a consolidação da subjetividade em oposição ao mito. Segundo os autores, quando os primitivos fixam e designam o “mana”, eles já separam virtualmente sujeito e objeto, conceito e realidade. Quando um objeto como uma árvore, por exemplo, é considerada sede do “mana”, a linguagem já exprime a contradição de que a coisa é ela e não é, ao mesmo tempo,

idêntica e não idêntica. “Eis aí a forma primitiva da determinação objetivadora na qual se separavam o conceito e a coisa, determinação essa que já está amplamente desenvolvida na epopéia homérica e que se acelera na ciência positiva moderna” (ADORNO, 1985, p. 29).

O “mana” significa tudo o que é desconhecido, difuso, a real supremacia da natureza sobre as almas “fracas” dos selvagens. A fixação numa palavra do objeto do terror primitivo é uma tentativa de lidar com ele, de dominá-lo. Neste momento, segundo os autores, a humanidade já se divide entre os que detêm a palavra mágica, os sacerdotes ou feiticeiros e os restantes.

Onde quer que a etnologia o encontre, o sentimento de horror que se origina o mana já tinha recebido a sanção pelo menos dos mais velhos da tribo. O ‘mana’ não idêntico e difuso é tornado consistente pelos homens e materializado à força (ADORNO, 1995, p. 33).

A fixação de uma imagem que materializa o horror frente ao desconhecido e que é evocada por alguns no ritual, “torna-se o sinal da dominação consolidada dos privilegiados” (ADORNO, 1995, p.34). Posteriormente os conceitos universais vão cumprir este papel, mesmo que já não tenham nenhum “aspecto figurativo” (ADORNO, 1995, p. 34).

Essa tese de longo alcance expressa a ideia de que a exigência de universalidade e necessidade, próprias da filosofia e das ciências, os conceitos universais como o próprio conceito de sujeito transcendental são frutos da dominação social. Melhor dizendo: Adorno vê na separação entre sujeito e objeto, conceito e realidade a expressão, ao mesmo tempo, do desejo de dominar a natureza para aplacar o medo que ela causa, e da separação entre os seres humanos, entre os dominadores e os dominados. Como vimos acima, a separação entre uma esfera profana e uma sagrada, a fixação do “mana” e a responsabilização do ritual por um grupo, já expressa a relação de obediência na tribo. A separação entre palavra e coisa precursora da futura universalização e ordenação dos conceitos foi produzida pelo medo e reflete uma divisão real da sociedade. Assim, a busca e fixação de um fundamento para o discurso que garanta a objetividade, uma das grandes tarefas que a tradição filosófica se colocou, é a fixação no plano das ideias do poder dominador, a reiteração da divisão da humanidade. Com isto, pode-se perceber já na *Dialética do esclarecimento*, e não apenas em obras tardias como a *Dialética negativa* e a *Teoria estética*, que Adorno pensa que é tarefa da filosofia, se esta não quiser apenas sancionar a dominação, expressar o não idêntico. Ele afirma que, historicamente, a filosofia percebeu o abismo que se formou com a separação entre conceito e realidade e tentou em vão fechá-lo, inclusive é por esta tentativa que ela é definida (ADORNO, 1995, p. 31). A tentativa é vã porque se o abismo se formou como expressão da dominação, seu fechamento não depende apenas de interesse teórico, ele não pode ocorrer idealmente apenas, mas na práxis. A filosofia só realizaria sua tarefa se a humanidade conse-

guisse a reconciliação. Toda vez que a filosofia identificou os dois momentos ela pagou tributo ao *status quo*⁴.

Embora com a doutrina da coisa em si, a filosofia de Kant, resolutamente, até o final, negou-se a identificar conceito e realidade; ele pensa a razão pura como algo que é em si, separado da práxis, enquanto que, para Adorno, ela é só um momento dessa, “um modo de comportamento” (ADORNO, 1995). Por isto, o conceito de sujeito transcendental é considerado abstrato, ele “pressupõe o que promete instituir: indivíduos viventes, indivíduos de fato” (ADORNO, 1995, p. 185). Com isto, Adorno toca na difícil questão da relação entre o sujeito transcendental e o homem empírico.

Pode-se dizer que este problema está resolvido em Kant, pois a anterioridade do “eu penso transcendental” a toda experiência é apenas de ordem metodológica, é um pressuposto necessário que constitui a unidade do juízo e que possibilita “falar” em autoconsciência singular, não podendo ser considerado como tendo qualquer conteúdo empírico porque é o fundamento de toda experiência.

O curioso é que Adorno não nega totalmente esta resolução, pois ele aceita que enquanto sujeitos cognoscentes dependemos de espaço, tempo, e formas de pensamento, mas acrescenta que isto mostra nossa dependência em relação à espécie. “Esta se sedimentou em tais constituintes; não por isso estes valem menos. O ‘*a priori*’ [sic] e a sociedade estão entrelaçados” (ADORNO, 1995, p. 191). Ele concorda que cada consciência particular é realmente constituída pelo sujeito transcendental. Entretanto, o que muda é que esta constituição é resultado do processo histórico e não uma verdade eterna, o sujeito transcendental é a forma reflexa da totalidade social, ou seja, a expressão no plano da linguagem filosófica das relações sociais.

Ele continua sendo constitutivo, porém apenas enquanto expressão da estrutura determinante da sociedade - cuja essência é a troca - a qual determina a atuação do indivíduo particular fazendo-o seguir o modelo do *homo economicus* (ADORNO, 1995).

Na doutrina do sujeito transcendental, expressa-se fielmente a primazia das relações abstratamente racionais desligadas dos indivíduos particulares e seus laços concretos, relações que têm seu modelo na troca (ADORNNO, 1995, p. 186).

Assim, “se a estrutura determinante da sociedade reside na forma da troca, então a racionalidade desta constitui os homens; o que estes são para si mesmos, o que pretendem ser é secundário” (ADORNNO, 1995, p. 186).

O que foi construído historicamente, embora seja falso porque produto da dominação, não é ficção, pois atua sobre nós como um poder imenso. Essas formas, a expressão da totalidade falsa inscrita em nós, é o que temos para pensar, inclusive para pensar o quanto elas são ideológicas. Isto confirma que, para Adorno, cada indivíduo particular possui em si internalizado o sujeito transcendental, pois utilizando-nos destas formas é que podemos denunciar a ilusão.

O cativeiro categorial da consciência individual reproduz o cativeiro de cada indivíduo. Mesmo o olhar da consciência que descobre aquele cativeiro é determinado pelas formas que ele lhe implantou (ADORNNO, 1995, p. 196).

Não deixar ver a relação entre o universal e a dominação sempre foi o papel central da ideologia.

No cativeiro em si, poderiam os homens perceber o cativeiro social: impedir tal coisa constituiu e constitui um interesse, capital da conservação do *status quo*. Por causa desse interesse a filosofia teria de perder seu rumo, com uma necessidade não menor que a daquelas mesmas formas (ADORNNO, 1995, p. 192).

Essa citação mostra que a exigência de universalidade e necessidade é mantida no mesmo nível que requer o criticismo kantiano. Adorno quer sustentar o paradoxo até o fim: o mesmo esclarecimento (com seu aparato transcendental) que é a forma

reflexa da totalidade falsa, produto da dominação, da divisão entre os homens, tem nele a possibilidade da crítica a si mesmo, de com ela apontar esse caráter ideológico usurpador.

Esta posição teórica retoma o mote central da *Crítica da razão pura*, o qual apresenta a razão criticando a si mesma sem o apoio de alguma instância exterior. Entretanto, ao pensar o sujeito transcendental como pressuposto metodológico, Kant o situa como um ponto fixo a priori, isto é, independente de toda experiência e que irá garantir a objetividade do discurso. Ao pensar a razão como momento da experiência histórica, Adorno fica sem este ponto fixo para fazer a crítica e, como ele não quer abrir mão da universalidade e da necessidade, seu pensamento recai na aporia. Muito já se falou que a crítica total conduz às aporias, mas o interessante de perceber aqui é porque o pensamento de Adorno tem que se manter aporético até o fim. Isso ocorre porque ele quer escapar, ao mesmo tempo, do idealismo e do realismo. Este último corresponde à metafísica dogmática que foi desbancada definitivamente pela *Crítica da razão pura*. Sua obra também trabalha contra a conciliação idealista entre espírito e natureza porque ela é falsa já que na realidade os homens continuam divididos. Em Kant, ele percebe o duplo movimento: por um lado, a preservação da negatividade na medida em que Kant se negou a identificar ser e pensar. Por outro, ele persevera no idealismo ao manter o sujeito transcendental como constituidor de tudo. Entretanto, se considerarmos que o sujeito é parte de um processo, é um algo, então ele faz parte da experiência, e, assim, precisaremos de um outro referencial para fundamentar a objetividade desta experiência.

Adorno quer resolver o problema a partir da ideia central de que a contraposição entre sujeito e objeto é historicamente mediada. Isto implica asseverar que o sujeito transcendental embora “como apercepção pura [...] quereria ser o pura e simplesmente outro de tudo que está aí” (ADORNO, 1995, p. 197), ele foi tomado da faticidade, pois para Adorno nenhum conceito

pode ser tratado com total independência desta.

Todos os conceitos, inclusive os filosóficos, possuem algo de não conceitual, pois são momentos da realidade, a qual - primariamente com a finalidade de dominar a natureza - necessita de sua formação (ADORNO, 2005, p. 22).

Apesar disto estar implícito na filosofia de Kant na medida em que para ele as formas puras só possuem sentido na sua interdependência em relação ao conteúdo, ou seja, apesar de o “primado do objeto” estar presente em Kant, ao manter um plano a priori do discurso, ao colocar o sujeito como o fundamento de determinação, toma algo que se formou a partir da dominação da natureza, “algo que veio a ser e que é completamente mediato em si” (ADORNO, 1995, p. 192) como se fosse o fundamento anterior a todo devir.

Assim, a separação entre as formas lógico-transcendentais e o conteúdo é mantida por Kant, daí a impossibilidade do terreno do inteligível ter algum conteúdo. Essa conclusão “tem um momento de verdade que consiste em prevenir contra a mitologia do conceito” (ADORNO, 2005, p. 356).

Adorno irá desdobrar a aporia⁵ de seu pensamento lendo a aporia que resulta da filosofia kantiana. Isto ocorre porque, de o mesmo tempo em que Kant desbanca a metafísica ao propor a incognoscibilidade do absoluto, do terreno do inteligível, na *Doutrina das ideias da crítica da razão pura*, afirma que sem metafísica não há teoria possível (em referência à necessidade das ideias e dos princípios para a possibilidade do conhecimento). Esta ambiguidade permanece até o fim (ADORNO, 2005).

Segundo Adorno, Kant nunca se calou acerca do que há de desespero na sua construção positiva da metafísica. Para corroborar esta ideia Adorno cita uma passagem da *Crítica da razão prática* onde Kant afirma: “nunca deixa de ser uma presunção audaz a de seguir admitindo fora do conjunto de todas as intuições possíveis um objeto que não pode dar-se em nenhuma percepção possível”

(ADORNO, 2005, p. 357). Para Adorno, “um pensamento que não pensa algo não é pensamento” (ADORNO, 2005, p. 358). Um conceito que não tem nenhum conteúdo referente, nem é apenas imaginário não pode ter nenhuma objetividade. Asseverando uma objetividade, embora problemática, ao inteligível, Kant o positivaria. A aporia está em objetivar o que não pode ser objetivado. A limitação do conhecimento com sua condução a esta aporia consiste no que Adorno designa como “bloqueio kantiano”.

O idealismo de Hegel é construído a partir da reflexão sobre este bloqueio. Segundo Adorno, a noção de espírito surge da constatação

por parte de Hegel de que o veredicto da razão sobre si transgride os limites da possibilidade da experiência e sobre se podia fazê-lo pressupõe já uma posição mais além dos âmbitos separados do mapa kantiano, por assim dizer uma 3ª instância” (ADORNO, 2005, p. 350).

Adorno cita o famoso argumento de Hegel contra Kant segundo o qual a insistência nos limites da razão, de que não se pode ultrapassá-los é absurda na medida em que quando já se determinou algo como limite já se ultrapassou. Um limite só é determinado como tal em função da existência de seu outro: o ilimitado (ADORNO, 2005).

A crítica de Adorno a Kant se dá em outros termos, pois Adorno não interpreta o bloqueio da mesma forma e, por isso, rejeita a solução hegeliana.

Kant supunha, sem se dar conta disto, como possibilidade da decisão, precisamente esta transcendência frente ao âmbito do entendimento sobre o qual proíbe julgar positivamente. Nesta instância se converteu para o idealismo alemão o sujeito absoluto, o espírito que seria o único em [sic] produzir a dicotomia sujeito-objeto e com ela o limite do conhecimento finito (ADORNO, 2005, p. 351).

A partir da crítica do limite, Hegel absolutiza a razão sem considerá-la como entidade transcendente já que o saber absoluto em que termina a *Fenomenologia do espírito* é o próprio curso do pensamento da mesma (ADORNO, 2005, p. 354).

Ao fazer com que o próprio espírito produza a dicotomia sujeito-objeto, Hegel ressuscita o argumento ontológico.

Desde o momento [sic] que Hegel [...] resolve o não idêntico na pura identidade, o conceito se converte em garantia do não conceitual, a transcendência é capturada pela imanência do espírito e convertida na totalidade deste tanto como abolida (ADORNO, 2005, p. 368).

Segundo Adorno (2005, p. 35), é porque Kant mantém a divisão forma conteúdo até o fim, que ele pode asseverar que ela “proíbe todo conteúdo que só proceda das formas, não material”. Ora, só se o momento material fosse intrínseco às formas, concluiríamos que o bloqueio foi criado pelo sujeito. Tal como o próprio sujeito, o bloqueio será visto como uma ilusão socialmente construída. “Se a doutrina do bloqueio era uma parte da aparência social, está, no entanto, fundamentada do mesmo modo em que de fato a aparência domina sobre os homens” (ADORNO, 2005, p. 356).

No texto *Sobre sujeito e objeto*, Adorno propõe que levar em conta a “coisa em si” pode significar não salvar um mundo inteligível decantado, e, entretanto, ela pode ser mais real que o mundo sensível. Na *Dialética negativa* afirma que:

O inteligível, com o espírito da delimitação kantiana não menos que do método hegeliano, teria que ir mais além destes, **pensar unicamente de modo negativo**. Paradoxalmente, a esfera inteligível a que Kant apontava voltaria a ser ‘fenômeno’: o que mostra ao espírito finito o oculto a este, o que este está obrigado a pensar e graças a sua própria finitude deforma. O conceito do inteligível é a autonegação do espírito finito (ADORNO, 2005, p. 359, grifo nosso).

A consciência, o cativo social internalizado, poderia se autonegar. Negar o cativo social é negar a si, seu modo de pensar. Se o sujeito transcendental é o reflexo da totalidade internalizada, então sua negação é uma autonegação. Essa é “a origem no espírito daquilo pelo que este se distingue do princípio que há nele de dominação da natureza” (ADORNO, 2005, p. 359). Recuperar o inteligível como fenômeno significa recuperar um outro uso da razão, não mais apenas como princípio de dominação da natureza, pois a razão, reduzida a seu aparato lógico-transcendental é “um modo de comportamento” que esconde o quanto ela tem de aparência.

O que já está em Kant, embora este não tenha desenvolvido tal ideia por ficar preso à “courage do método”, isto é, por se aferrar ao plano lógico-transcendental, é que “para ser espírito este tem que saber que não se esgota naquilo que alcança, não na finitude a que se assemelha. Por isso pensa o que lhe estaria subtraído” (ADORNO, 2005, p. 359).

A **autonomia** do espírito, para Adorno, consiste na possibilidade de este, com o aparato lógico-transcendental, vislumbrar o que fica encoberto por estas mesmas formas. Mesmo que não fosse essa a intenção de Kant, sua filosofia mantém aberta a possibilidade de autonomia do espírito porque, ao contrário de Hegel, que identifica forma e conteúdo, tragando tudo na identidade, ele mantém o abismo entre os dois polos. Com isto, o fato de ter demolido o argumento ontológico não significa que o âmbito do inteligível não possua necessidade. Só que essa, para Adorno, não é lógica, mas socialmente construída, é uma aparência que possui necessidade. Assim como o plano lógico transcendental é aparência essa, não o é menos.

O que a essência finita disse sobre a transcendência é a aparência desta, ainda que, como bem se preveniu Kant, uma aparência necessária. Daí a incomparável

relevância metafísica que tem a salvação da aparência, objeto da estética (ADORNO, 2005, p. 360).

Adorno quer manter a transcendência que deixa de significar a determinação de uma realidade para além dos limites da experiência possível da metafísica dogmática, e também não significa a busca de alívio ou a postergação infinita da felicidade na esperança em relação ao futuro, própria da religião, pois ambas são conformistas, apenas procuram “adequar” o indivíduo à totalidade falsa (ADORNO, 2005). Ao contrário, a transcendência, própria da arte, é resistência enquanto negação da imanência que nos oprime. É em relação a esta transcendência invertida permitida pela arte que tem sentido falar em solidariedade com a metafísica no instante de sua queda (ADORNO, 2005).

Somente levando em conta as obras de arte é que a filosofia escapa da coerção da identidade. “A verdade é dependente da capacidade que as obras têm de absorver na sua necessidade imanente o não idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade” (ADORNO, 1988, p. 120).

Aludindo à fórmula kantiana da finalidade sem fim em relação às obras, Adorno interpreta-a como significando que “o sem finalidade é a sua aconceptualidade, a sua diferença relativamente à linguagem significativa” (ADORNO, 1988, p. 161). Ao conceber a arte sem fim determinado, embora ainda como um todo ordenado e, por isto, com finalidade, Kant a emancipa do terreno da autoconservação, dos fins práticos. Entretanto, ele permanece preso ao conceito tradicional de transcendência⁶. A concepção kantiana da teleologia da arte, tal como a dos organismos, radicava na unidade da razão, em última análise, porém, na da razão divina, que reinava nas coisas em si (*Dingen an sich*). Tinha de fracassar (ADORNO, 1988).

A consequência deste modo de conceber a transcendência era

que, quando Kant tinha que explicar porque a razão humana insiste em atravessar os limites da experiência possível e extravasar em mundos inteligíveis dos quais nada pode saber, propunha a idéia de um “destino natural” da razão. Esse “é assim” desolador decorria da crença de que a razão recaía na metafísica dogmática por uma necessidade inerente a seu conceito.

Com sua noção de transcendência, Adorno quer mostrar que a necessidade da metafísica radica na emancipação da razão da esfera da identidade, ou seja, é a negação do uso da razão como domínio da natureza.

Este novo âmbito da transcendência não é carente de essência, pois as obras possuem universalidade, a qual não é conseguida às custas da ausência de ordem, de logicidade. Só que essas são usadas de modo diverso àquele referente à dominação da natureza e é por isso que resistem.

Se essas formas são na existência externa as formas determinantes da dominação natural, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza [...] Se uma música comprime o tempo, se um quadro redobra o espaço, concretiza-se a possibilidade de conseguir algo de diverso (ADORNHO, 1988, p. 159).

Compreender como se dará essa nova forma de objetividade que, na interdependência, mantém a autonomia da arte e da filosofia é um dos pontos centrais que motiva a continuação de nosso trabalho.

Notas

¹ Este texto foi apresentado no VII GT de Estética da ANPOF, em junho deste ano, em Ilhéus. É o desenvolvimento de uma parte de meu projeto de tese (Doutorado). Ele possui um caráter exploratório, não conclusivo, pois estamos no início da pesquisa.

² Ver também a esse respeito Kant, 1996, p. 65.

- ³ Como é sabido, a obra foi escrita conjuntamente com Max Horkheimer.
- ⁴ Este é um ponto importante para a defesa do materialismo em Adorno. Na realização da tese, procuraremos aprofundá-lo mostrando que a tese adorniana de que a identidade presente na linguagem encobre ou não faz jus à diferença, não por um defeito inerente a toda linguagem, mas porque essa expressa a dominação, ela não é considerada de forma abstrata, independente da totalidade social.
- ⁵ É nossa próxima tarefa investigar a separação teórico-prático como a saída para essa aporia no pensamento de Kant, ao mesmo tempo investigar a crítica de Adorno a tal separação.
- Como já dissemos, a utilidade da crítica é apenas negativa. Ao terreno do inteligível não pode corresponder “algo”, segundo Kant. Entretanto, no terreno da liberdade tem que corresponder, pois em relação aos conceitos de natureza o conceito de liberdade “comporta já em si mesmo somente um princípio negativo (de simples oposição) e todavia em contrapartida institui para a determinação da vontade princípios que lhe conferem uma maior extensão” (KANT, 1993, p. 15). Da afirmação de que o território a que a razão se refere ao legislar é “sempre só a globalidade dos objetos de toda experiência possível, na medida em que forem tomados simplesmente como simples fenômenos”, (KANT, 1993, p. 18-19) precisa decorrer a ideia de que, em relação a esse mesmo território, razão e entendimento legislam de formas distintas. Daí a necessidade de distinguir entre teórico e prático. A legislação teórica do entendimento refere-se ao terreno da experiência possível, sendo constitutiva, determinante; a legislação prática da razão relaciona-se a esse âmbito só de forma negativa. É reflexiva. Ao implodir a separação teórico-prático, Adorno rejeitará a opção: ou o conhecimento é reflexivo ou é constitutivo.
- ⁶ Com efeito, na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant propõe que entre as regras transcendentais e as leis empíricas há uma multiplicidade de formas da natureza que são deixadas indeterminadas, pois as “leis dadas a priori pelo entendimento puro [...] só dizem respeito à possibilidade de uma natureza em geral (como objeto dos sentidos)” (KANT, 1993, p. 24). Levando-se em conta a limitação imposta pelo entendimento, podemos supor que existe na natureza uma infinidade de leis contingentes as quais para serem consideradas leis “tem [sic] que ser consideradas necessariamente como provenientes de um princípio, ainda que desconhecido, da unidade do múltiplo” (KANT, 1993, p. 24). Este princípio tem que ser dado pela faculdade do juízo reflexivo, ele não pode ser empírico porque deve “fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si” (KANT, 1993, p. 24). Não para determinar, somente para refletir, podemos supor que a unidade das leis tivesse sido dada por um entendimento exterior ao nosso “em favor da nossa faculdade de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares. Não como se deste modo tivéssemos que admitir efetivamente tal entendimento (pois é somente à faculdade de juízo reflexiva que esta ideia serve de princípio, mas para refletir, não para determinar; pelo contrário, desse modo, esta faculdade dá uma lei somente a si mesma e não à natureza” (KANT, 1993, p. 24).

Referências

ADORNO, Theodor. **Dialéctica negativa**. La jerga de la autenticidade. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2005.

_____. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970-1986. (20 v.).

_____. **Kant's critique of pure reason**. Translation by Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2001.

_____. **Mínima moralia**. Reflexões a partir da vida danificada. Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Palavras e sinais**. Modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **Sociologia**. Textos escolhidos. São Paulo: Ática, 1986. Organização de Gabriel Cohn e Coordenação de Florestan Fernandes

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

_____. **Terminología filosófica**. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz. Madrid: Taurus, 1985. (2 v.).

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARENAS, Luis. **Metacrítica de la razón pura**. El Kant de Adorno. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, [2006?]. Disponível em: <<http://fs-morente.filos.ucm.es/publicaciones/revista/vol28n2/arenas.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2006.

BERNSTEIN, J.M. **The fate of art**. A esthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, [ca. 1992].

BRAUN, Carl. **Kritische theorie versus kritizismus**: zur Kant-kritik Theodor W. Adornos. Berlin: de Gruyter, 1983.

CHIARELLO, Maurício. **Natureza-morta**: finitude e negatividade em T. W. Adorno. São Paulo: Edusp, 2006.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. **Mímesis e racionalidade**. A concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. Expression as a philosophical attitude in Adorno. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, v. 40, n. 100, p.81-97, jul.–dez.1999.

HAGER, F.; PFÜTZE, H. (Org.). **Das unerhört moderne**: Berliner Adorno-Tagung. Lüneburg: Klampen Verlag, [20--?].

HAMM, Christian Viktor. O mistério do prazer estético e a possibilidade do belo: reflexões sobre a estética de Kant. In: STEIN, Ernildo; BONI, Luis de. (Org.). **Dialética e liberdade**. 1. ed. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Editora da UFRGS.1993. v. 1.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Menezes e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Tradução de Christian V. Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Ática, 1996.

LÖBIG, Michael; SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Org.). **Hamburger Adorno-Symposion**. Lüneburg: Zuklampen, 1984.

MAAR, Wolfgang Leo. Materialismo e primado do objeto em Adorno. **Revista Transformação**, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 133-154, 2006.

NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor Adorno**: a ontologia do Estado Falso. São Paulo: Iluminuras, 1998.

O'CONNOR, Brian. **Adorno's negative dialectic**: philosophy and the possibility of critical rationality. London: MIT Press, 2005.

SILVEIRA, Sara Juliana Pozzer da

RÊGO, Pedro Costa. **A improvável unanimidade do belo**. Sobre a estética de Kant. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

_____. Reflexão e fundamento: sobre a relação entre gosto e conhecimento na estética de Kant. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 214-229, jul./dez. 2005.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard; WISCHKE, Mirko (Org.). **Impuls und negativität**. Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hamburg: Argument-Verlag, 1995.

SILVA, Franklin Leopoldo E. Subjetividade e juízo. **Discurso**, São Paulo, v. 19, p. 24-29, 1992.

WELLMER, Albrecht. **Endspiele**: die unversöhnliche Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Recebido em: 8 de agosto de 2007.

Aprovado em: 18 de dezembro de 2007.

13

Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht

Luciano Gatti

No ensaio *Fatzer ± Keuner* (1979), Heiner Müller apresenta uma avaliação da pertinência histórica da função pedagógica da obra de Bertolt Brecht e, mais especificamente, da peça didática, por meio da retomada de uma discordância entre Walter Benjamin e Brecht a respeito do caráter de parábola das narrativas de Franz Kafka. A discussão ocorrera durante o exílio, no verão de 1934, quando da estadia de Benjamin na residência de Brecht em Svendborg, na Dinamarca, e foi documentada pelo próprio Benjamin na forma de diário¹. A fonte da divergência mencionada por Müller se encontra na resistência de Brecht a aceitar a interpretação da parábola kafkiana fornecida por Benjamin em seu ensaio *Franz Kafka. “A propósito do décimo aniversário de sua morte”* (1934) Benjamin afirma aí que as parábolas de Kafka apresentam uma subversão desta forma narrativa. Tradicionalmente, a parábola estava associada à transmissão de uma doutrina, apresentada na forma de um ensinamento dirigido à vida prática. Daí seu parentesco com o conselho, examinado por Benjamin dois anos depois em seu ensaio sobre *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936). O sucesso dessa forma como mediação entre a doutrina e a vida prática pressupõe, porém, a efetividade da autoridade cristalizada nessa doutrina, seja ela de origem religiosa ou tradicional. Benjamin lembra que, no judaísmo, esta relação se encontra no vínculo entre a *halacha* e

a *haggadah*, as quais se referem, respectivamente, à doutrina e ao conjunto infinito de comentários que a transmitem. As parábolas de Kafka, porém, apresentam uma outra relação entre a doutrina e sua transmissão.

Pense-se na parábola “Diante da Lei”. O leitor que a encontra no Médico Rural percebe os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O Processo*, por intermédio do padre, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola. Mas a palavra “desdobramento” tem dois sentidos. O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso, elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha* [sic]. Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela (BENJAMIN, 1972, p. 420; 1995-2000, p. 147-148).

A parábola tradicional comporta um sentido que dissolve o enigma na transmissão do ensinamento sedimentado na doutrina. Já a história literária, na ausência da anterioridade da doutrina, mantém sua irreduzibilidade a um sentido transcendente, podendo ser interpretada sempre, de novo, com a produção de novos sentidos. A especificidade da parábola kafkiana está em que seu texto

se abre à produção infinita de sentido por meio de uma referência negativa à doutrina, produzindo o paradoxo de uma parábola sem ensinamento. Mas, na medida em que ela é o comentário inesgotável a uma doutrina inexistente, ela também acaba por colocar em questão a possibilidade mesma da produção literária de sentido. Quatro anos depois, em 1938, numa carta a Gerschom Scholem, Benjamin define esta parábola como uma “doença da tradição”.

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como o aspecto narrativo da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência hagádica. É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a se defrontar com este fato. Muitos se adaptaram a ele aferindo-se à verdade ou àquilo que caso a caso consideravam como sendo ela; de coração pesado ou também mais leve renunciando à sua transmissibilidade. O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico. As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar mais que parábolas [sic]. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá aos pés da Halachá [sic]. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso. É por isso que em Kafka não se pode mais falar em sabedoria. Sobram os produtos da sua desintegração (BENJAMIN, 1992, p. 105-106).

A parábola de Kafka é aqui caracterizada pela renúncia à relação entre verdade e narração fundada na consciência da perda da verdade tradicionalmente fundada. A ausência da sabedoria que mediava narração e ensinamento resulta no caráter enigmático, indecifrável mesmo, destas parábolas. Sua interpretação é, portanto, incapaz de reverter o enigma em sentido. Mas as colocações de Benjamin também não permitem afirmar, na persistência de Kafka como narrador, o rompimento completo do vínculo entre

literatura e verdade. Kafka o estabelece de outra maneira: estas parábolas que não transmitem mais a verdade transformam-se num produto de sua desintegração. Elas ensinam a impossibilidade do ensinamento, questionando assim a interpretação como produção de sentido, ao mesmo tempo em que são, elas mesmas, a interpretação infundável desse sentido inexistente.

As objeções de Brecht ao ensaio de Benjamin sobre Kafka originam-se do apreço de Benjamin pela intraduzibilidade da parábola em ensinamento. Brecht, ao contrário, a interpreta como uma imperfeição que determina o fracasso de Kafka como escritor. “Essa parábola, diz Brecht a Benjamin, solapa a figuração. [...] Ela nunca foi inteiramente transparente” (BENJAMIN, 1972, p. 525). Sua valorização por Benjamin é, conseqüentemente, taxada por Brecht de obscurantismo, como se Benjamin tivesse cedido, em seu ensaio, à “estéril profundidade” que marcaria parte da obra de Kafka. Diante dela, Brecht propõe uma outra perspectiva para a leitura de Kafka, que ele apresenta, não por acaso, também na forma de parábola.

Numa floresta, há troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à confecção de vigas para a produção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada (BENJAMIN, 1972, p. 527-528).

Com esta parábola, Brecht afirma que a obra de Kafka, assim como a literatura de um modo geral, deveria servir à produção e à

transmissão de ensinamentos sobre a situação histórica presente. É assim que ele lê *O Processo*, como alegoria profética, seja das mediações invisíveis que determinam a vida dos homens nas grandes cidades, seja da ascensão do fascismo. Esta preocupação é extremamente forte numa época em que Brecht, segundo Benjamin, estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho junto ao público e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si [...] a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática” (BENJAMIN, 1972, p. 531). Neste contexto, é possível entender por que a tese benjaminiana da impossibilidade da transmissão da verdade é inapropriável para Brecht. Certamente Brecht não estava interessado em colocar sua produção a serviço do ensinamento de uma doutrina tradicional, mas da “autoridade do marxismo”, o qual ensinava a possibilidade de transformação social enquanto superação da sociedade de classes. O vínculo entre literatura e verdade se constituía então na orientação da produção artística pela possibilidade concreta da transformação social. No âmbito de sua produção teatral, este objetivo se traduzia na necessidade de refuncionalizar o teatro como um instrumento para o esclarecimento do público. Daí a impossibilidade de Brecht renunciar à concepção de verdade artística enquanto produção e transmissão de sentido.

Ao retomar este debate, no final da década de 1970, Müller aproveita a discussão a respeito da função didático-pedagógica da produção de Brecht para questionar a possibilidade histórica de um elemento específico desta produção: a peça didática. “Os desmoronamentos da história moderna causaram menos estragos ao modelo da Colônia Penal do que à construção dialética ideal da peça didática” (KOUDELA, 2003, p. 50; MÜLLER, 1998, p. 224). Müller não está questionando apenas a verdade da doutrina

que sustentava a peça didática – a “autoridade do marxismo” lembrada por Benjamin – diante do fracasso da revolução alemã, de sua destruição pelo fascismo e do isolamento do experimento socialista na União Soviética, mas também a possibilidade da peça didática sobreviver a esta doutrina.

Brecht chegou ao formato da peça didática em experimentos feitos por volta de 1929-1930, com o intuito de colocar o teatro a serviço do esclarecimento dos participantes na encenação. A peça didática não era assim uma forma voltada, a princípio, para o ensinamento do público, mas para o esclarecimento dos próprios atores a respeito da ação que desempenhavam. Com isso, Brecht pretendia transformar a prática teatral, vinculando-a a um movimento social de luta de classes, em que o esclarecimento a respeito das condições sociais seria um caminho para a superação dessas mesmas condições. Sua constituição como meio de produção e aprendizado da verdade dependia então da possibilidade real de superação das condições de dominação vigentes na sociedade capitalista, bem como da possibilidade de a instituição teatral ser colocada a serviço deste movimento. Na década de 1920, a estreita conexão do teatro com um público não comercial oriundo dos sindicatos e das escolas em algumas cidades alemãs oferecia as exigentes condições para o sucesso deste teatro didático. Para Brecht, isto implicava uma dupla estratégia: aproveitamento das conquistas recentes da ciência e da técnica para a transformação do aparelho teatral (a peça didática era uma realização técnica bastante sofisticada, que procurava apropriar-se, inclusive, de novas formas de produção e audição colocadas em circulação pelo rádio); e utilização deste aparelho com o objetivo de conscientizar os participantes da encenação e o público. O efetivo esclarecimento poderia ser interpretado então como sucesso da reorientação do aparelho num sentido socialmente progressivo, indicando a transformação recíproca da produção e da recepção artísticas.

O alinhamento de Müller à posição de Benjamin abre uma perspectiva interessante para a análise de sua crítica à “estrutura dialética ideal da peça didática”. Na medida em que a parábola de Kafka não se origina da pretensão de emancipação social, mas da perda de uma noção de verdade vinculada à tradição, ela não teria sido tão abalada pela história recente como o fora a peça didática. O interessante da posição de Müller, porém, é o fato de que ela não se explica somente pelo reconhecimento do processo de envelhecimento da peça didática, no sentido de que a história minou suas condições de possibilidade, tornando-a obsoleta. A seguinte passagem indica outros motivos:

Nas entrelinhas de Benjamin surge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla e capaz de compreender a realidade do que a parábola de Brecht. Aquela representaria gestos sem sistema referencial e não é orientada por uma práxis, irredutível a um significado, antes estranha que alienante, sem moral (MÜLLER, 1998, p. 224).

Müller também questiona se a parábola de Kafka já não seria capaz de dizer mais sobre a realidade do que a de Brecht, em virtude de sua ausência de referência explícita à realidade histórica. Nesse sentido, ele está perguntando pela autenticidade de uma literatura dependente da aproximação entre a obra artística e a consciência do público ou dos atores. Comparada ao enigma da parábola de Kafka, a exigência de clareza e veracidade da parábola brechtiana, com o intuito de provocar a reflexão sobre a situação exposta, implicaria a perda de verdade literária. A clareza e a racionalismo de Brecht diriam menos sobre a realidade que a cegueira dos gestos irredutíveis a um significado unívoco que povoam as narrativas de Kafka². “A cegueira da experiência de Kafka é a legitimação de sua autenticidade” (Müller, 1998, p. 224). Coloca-se então, aqui, uma questão sobre a relação entre literatura e história a partir da formação de um sentido literário.

A agilidade semântica é o barômetro da pressão da experiência [...]. A velocidade semântica institui o primado da metáfora, que serve de anteparo ao bombardeio das imagens. [...] O temor da metáfora é o medo do movimento autônomo do material” (KOUDELA, 1995, p. 50; MÜLLER, 1998, p. 224).

A resistência à fixação do sentido implica na maior permeabilidade histórica da literatura. A referencialidade direta à realidade, ao contrário, congela o movimento e prejudica, assim, a articulação entre literatura e verdade.

De acordo com o ensaio *Fatzer ± Keuner*, a crítica à peça didática aparece na forma de resistência à constituição e à transmissão do significado. Surge então a necessidade de investigar como esta forma de crítica é articulada na obra dramaturgica de Müller, ou seja, como ele rearticula a relação entre teatro, história e verdade sob o pano de fundo do progressivo hermetismo que marca sua produção a partir da década de 1970. A hipótese aqui é a de que esta rearticulação pode ser investigada a partir da posição seletiva de Müller perante o teatro brechtiano: por um lado, distanciamento em relação ao modelo estrito da peça didática, efetivado na peça *Mauser* (1970) e, por outro, apropriação da problematização da forma dramática feita pelo próprio Brecht nos fragmentos *Fatzer* (1926-1931), os quais desempenham, para Müller, a função de texto de autocompreensão e ponto de partida para o redirecionamento de seu teatro ao longo da década de 1970. Nesse sentido, abre-se uma perspectiva de investigação da relação entre teatro, história e verdade por meio do confronto de Müller com o teatro brechtiano em três momentos de sua produção: 1) no contraste de *Mauser* com *A Medida de Brecht*; 2) no trabalho intensivo de Müller com os fragmentos *Fatzer*, de Brecht, o qual resulta em sua versão do texto para a montagem de *O declínio do egoísta Johann Fatzer* (1978); 3) e em *Quarteto*, enquanto resultado desse trabalho com o *Fatzer*. A articulação

destes três momentos com a questão trabalhada por Müller em *Fatzer ± Keuner* pode ser esboçada numa rápida passagem por cada uma das peças escolhidas.

Mauser (1970) foi escrita na sequência de *Filocteto* (1964) e *O Horácio* (1968), como terceira e última peça de uma série que, nas palavras de Müller, “pressupõe e critica a teoria e a prática da peça didática de Brecht” (MÜLLER, 1993, p. 259). A série deve ser entendida como um confronto do próprio Müller com a herança do teatro brechtiano a partir da situação histórico-política da República Democrática Alemã e do socialismo no Leste Europeu na década de 1960³. Seu esforço é, nesse sentido, anterior ao ressurgimento do interesse pela peça didática na década de 1970, em particular graças aos estudos de Reiner Steinweg⁴. Müller escreveu *Mauser* como uma variação sobre *A Medida* (1930), de Brecht, retomando sua estrutura dramática de encenação de um processo judicial revolucionário. Na peça de Brecht, quatro agitadores, encarregados de fazer propaganda revolucionária, apresentam ao partido, na figura de um coro controlador, os motivos pelos quais decidiram aplicar a medida do assassinato a um jovem companheiro que, segundo eles, por imaturidade política (o compromisso com a revolução fundado nos sentimentos e não na razão), colocava em risco a existência do coletivo. Com o intuito de decidir se a medida tomada fora correta, a ponto de converter-se em modelo para a ação futura, realiza-se uma peça dentro da peça: os quatro agitadores encenam perante o coro o processo por meio do qual eles se decidiram pela morte do companheiro. Transformando-se em atores dos próprios papéis e do papel do companheiro assassinado, discutem e analisam o comportamento do grupo e a medida tomada.

O ensinamento propriamente dito constitui-se em dois momentos decisivos. O primeiro deles diz respeito à necessidade do acordo da vítima com a medida que lhe é aplicada.

O primeiro agitador para o jovem camarada – Se for capturado eles atirarão em você, e, como vão reconhecê-lo, nosso trabalho será descoberto. Portanto temos que atirar em você e jogá-lo na mina de cal para que a cal o queime. Mas perguntamos: você tem uma saída?

O jovem camarada – Não.

Os três agitadores – Então perguntamos: você está de acordo?

Pausa.

O jovem camarada – Sim (BRECHT, 1988, p. 124; 1992, p. 264-265)⁵.

O “sim” da vítima permite o acordo a respeito da ação realizada, conectando o teatro ao ensinamento prático, a encenação à ação: o conhecimento aprendido durante a encenação pode ser transportado para o contexto de ação (MENKE, 2005). E, segundo, a confirmação final pelo coro do comportamento correto dos quatro agitadores. Com isso, se ratifica a existência de uma instância superior de consciência e juízo, representativa da relação dialética entre indivíduo e coletivo, capaz de distinguir entre certo e errado, entre verdadeiro e falso, diante do imperativo da revolução. Numa estrutura formal – a peça dentro da peça – que supera a distinção essencial entre ator e espectador, criam-se condições para um exercício coletivo em que os participantes têm a oportunidade de investigar os pressupostos de sua integração à coletividade e avaliar a correção da ação realizada. Nas palavras de Brecht (1988, p. 96), o “objetivo da peça didática é mostrar o comportamento político incorreto e, por meio disso, ensinar o comportamento correto”.

O que chama a atenção de Müller para a peça didática, enquanto forma teatral, é esta estrutura clara e argumentativa, que realça a contradição de uma situação social como base para o aprendizado. Esta estrutura formal lhe permite colocar a questão a partir da qual avalia a pertinência histórica do modelo da peça didática: a possibilidade de transmissão de um ensinamento alcançado por meio do espetáculo teatral. A reserva de Müller em relação à peça didática,

expressa em *Fatzer ± Keuner*, não se deve, contudo, à convicção de que Brecht teria afirmado dogmaticamente a verdade incontestável da revolução, justificando o sacrifício do indivíduo desviante em prol da unidade da coletividade⁶. Müller se aproxima mais daquela idéia defendida por Hans-Thies Lehmann como a mais radical da peça didática: a consideração de “um teatro em que não é uma ou outra doutrina que é ensinada, mas que coloca a questão da possibilidade de um valor de verdade da ação política em geral no próprio processo de encenação cênico-corporal” (LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 252). Seu distanciamento em relação à concepção de *A Medida* se funda, assim, no questionamento da existência de condições sociais para a realização de um exercício coletivo em que se decide pela verdade ou pelo sentido da ação⁷.

Este questionamento aparece desde o início na estrutura dramática montada por Müller em *Mauser*: o processo revolucionário é encenado sem o expediente da peça dentro da peça, ou seja, sem o ponto de vista narrativo e distanciado, responsável pela produção e pela transmissão do ensinamento de *A Medida*. Müller reduz a peça ao diálogo do tribunal revolucionário (coro) com o carrasco (A) encarregado de matar os inimigos da revolução, permitindo ainda a manifestação de outro carrasco (B), que ocupou anteriormente a missão de A. A peça se desdobra numa justaposição de temporalidades em torno da hesitação do carrasco que, ao questionar o sentido de sua missão, de matar pela revolução, fracassa em sua tarefa, convertendo-se num inimigo da revolução que deve ser morto para que esta sobreviva. Diferenças centrais em relação à *Medida* podem ser notadas no seguinte trecho:

A (Coro)	Os meus iguais me levam, porém, agora até o muro E eu que compreendia não compreendo Por que.
Coro [...]	Você sabe o que sabemos, nós sabemos o que você sabe.

- A Eu sou um homem. O homem não é uma máquina.
Matar e matar, o mesmo após cada morte
- Coro Eu não consegui. Conceda-me o descanso da máquina.
[...] Não até que a revolução tenha finalmente vencido
Saberemos o que é isso, um homem.
- A Eu quero saber aqui e agora. [...] Eu pergunto à revolução a respeito do homem
- Coro Você pergunta cedo demais. Não podemos ajudá-lo.
E a sua questão não ajuda a revolução
(MÜLLER, 1998, p. 255-256).

Ao contrário do que ocorria em Brecht, o coro não é capaz de legitimar a ação realizada em nome da revolução. Transparece aí uma diferença essencial em relação à *Medida*: a ausência de uma instância superior de consciência e juízo, capaz de decidir pelo sentido da ação praticada. O partido não liberta o carrasco de sua missão, mas também não é capaz de lhe responder a pergunta pelo sentido histórico do sacrifício humano pela revolução. Em vista disso, o fracasso do carrasco não se explica pelo sentimento de compaixão pela vítima, mas pela perda de sentido do processo revolucionário. Numa situação em que se questiona a verdade da ação revolucionária, o sujeito se cinde entre instrumento mecânico (a pistola Mauser do título) de uma ordenação superior e lugar da diferença da consciência subjetiva que reclama a humanidade que o coletivo lhe nega. Neste contexto, *Mauser* contesta outro ponto de sustentação da peça didática: o acordo da vítima com a própria morte exigida pelo partido.

- A Eu não aceito a minha morte. Minha vida pertence a mim.
- Coro a revolução precisa do seu sim à sua morte [...] o pão de cada dia da revolução é a morte de seus inimigos
(MÜLLER 4, 1998, p. 257-8).

Sua recusa pode ser então entendida como a ruptura entre o sujeito isolado da ação histórica e o processo histórico automatizado. Com isso, Müller esvazia a peça didática de sua função de esclarecimento a respeito do sentido da ação correta. Ela é antes a exposição de uma aporia, identificada pela renúncia ao conhecimento seguro. Surge então, em *Mauser*, uma figura inexistente em *A Medida*: a dúvida, que aparece como impossibilidade de constituição e transmissão da verdade a respeito da ação revolucionária, como transformação da revolução em exercício de violência, como sustentáculo de uma utopia abstrata, e, por fim, como decreto de morte para o sujeito que duvida: “Contra a dúvida a respeito da revolução / não há outro meio que não a morte daquele que duvida” (MÜLLER, 1998, p. 249).

Dez anos depois de *Mauser*, Müller recoloca em *Quarteto* (1980) a questão anteriormente apresentada em *Mauser* para problematizar o modelo brechtiano da peça didática: a violência voltada para o coletivo como produto da perda do sentido histórico da ação revolucionária. Em *Quarteto*, tal questão aparece radicalizada como transformação da ação revolucionária em terrorismo. Ao contrário de *Mauser*, a questão não é tema explícito da peça, mas é apresentada a partir de um material oriundo da vida privada, retirado por Müller do romance epistolar *As relações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos. Em sua autobiografia, ele afirma:

Quarteto é um reflexo do problema do terrorismo, apresentado com uma matéria, com um material que, superficialmente, não tem nada a ver com ele¹⁸. Este material se encontra nas intrigas pessoais e sociais da Marquesa de Merteuil e do Visconde de Valmont, das quais Müller extrai o que ele considera seu esqueleto: o conluio de sexualidade e autodestruição, promovido pela utilização da racionalidade a serviço do exercício do cinismo, do masoquismo e da violência física. Com isso, ele pretendia apresentar o problema dos grupos terroristas como superação da diferença entre executor, vítima e instrumento de execução (LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 271).

Quarteto é, nesse sentido, um produto direto do trabalho de Müller com seu Brecht preferido, os fragmentos do *Fatzer*, o qual ele define como o único texto em que Brecht se permitiu a liberdade de experimentação, “um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão” (MÜLLER, 1998, p. 54)⁹. Na caracterização de Müller, o ponto de partida do enredo de Brecht está na deserção de quatro soldados da I Guerra Mundial que se escondem na casa de um deles à espera de uma revolução que não vem. Com isso, eles abandonam a sociedade e, como não encontram nenhuma possibilidade melhor para a satisfação de suas necessidades revolucionárias, iniciam um processo de radicalização e de negação de si mesmos, que se traduz na sentença de morte contra o membro desviante, o egoísta Fatzer. Müller encontrou aí a tragédia dos grupos militantes que não entram em ação: a disciplina do coletivo se exercita na violência voltada contra os próprios membros.

Confinamento, desunião e autodestruição são destacados por Müller no confronto entre o egoísmo anárquico de Fatzer e o leninismo de Koch/Keuner, ou seja, com o vínculo entre disciplina e terror a serviço da manutenção do coletivo.

Keuner, o pequeno-burguês com *look* de Mao, a máquina de calcular da revolução. [...] Aqui nasce, a partir da impaciência revolucionária em face da imaturidade das circunstâncias, a tendência de se substituir o proletariado que desemboca no paternalismo, que é a doença dos partidos comunistas (KOUDELA, 1995, p. 55; MÜLLER 8, 1998, p. 230).

A decisão de Koch/Keuner de eliminar Fatzer é uma atitude de purificação do coletivo que não se resolve em ensinamento coletivo a respeito da ação política, como em *A Medida*. Na subsistência do aprendizado como obrigação de matar, Brecht teria descoberto o núcleo do terrorismo que Müller reencontra no isolamento de grupos terroristas como a RAF (Facção do Exército Vermelho).

A fala final de Koch: ‘Não seja arrogante, Irmão / Mas

humilde e bata até matar / Não seja arrogante, mas desuma-
no'. Este vínculo entre humildade e assassinato é o núcleo
do texto do *Fatzer* e, originalmente, também da ideologia da
RAF. Pessoas que se devem obrigar a matar. Também se trata
disso no *Mauser* e em *A Medida* (MÜLLER, 1998, p. 244).

Müller vê na desunião do coletivo, que transforma a ação
revolucionária em terrorismo, um tema da história alemã – a
desunião das esquerdas desde as guerras camponesas – e chama
a atenção para o fato deste texto não ter atingido forma dramá-
tica acabada, permanecendo na forma de fragmento, como um
questionamento do que a literatura pode ser. Num ensaio sobre o
Fatzer, de Brecht, Lehmann afirma que, a partir de certo momento
do trabalho, Brecht não escreve mais confrontações.

A colisão dramática se desagrega em coro, vozes indivi-
duais e monólogos. O que se articula são posições-limite,
que, no entanto, se aproximam [...]. O niilismo é a sombra
ameaçadora de toda escrita não-tética, e ele penetra tanto
Koch quanto *Fatzer*. O desejo radical de ordem, correção e
práxis racional, de um lado, e o egoísmo radical, de outro,
se encontram no nada (LEHMANN, 2000, p. 254).

Falta assim, ao *Fatzer*, aquela moldura que permitia colocar
A Medida na forma dramática (ação duplicada pela peça dentro
da peça, coro como instância superior capaz de sustentar a narra-
ção distanciada da ação passada) e sustentar o desenvolvimento
teleológico do enredo em vista de sua resolução. Com o objetivo
de enfatizar esta irresolução, Müller conclui sua versão da peça
com a cena do quarto destruído, após os desertores serem en-
contrados e mortos. Não se trata, porém, como coloca Lehmann,
de uma resolução, mas de um *tableau*, comentado pela projeção
do poema *Fatzer Komm*, de Brecht¹⁰. Neste final, se apresenta a
densidade histórica e literária do *Fatzer*, ressaltada por Müller
especialmente na última fala de *Fatzer*, antes de ser assassinado
pelo grupo: “Daqui por diante e por muito tempo / não haverá

nesse mundo nenhum vencedor, somente vencidos” (MÜLLER, 1998, p. 242)¹¹. Para Müller, Brecht renunciou, nesta frase, a ascensão e a longa duração do fascismo num momento em que ainda se afirmava a certeza da revolução¹². Daí a profundidade da penetração histórica do *Fatzer*, sua autenticidade, a qual ele descreve em termos semelhantes aos usados para referir-se à parábola kafkiana.

Ele (o texto do *Fatzer*) tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem de massa, do novo animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na história moderna, perfuraram este esquema (KOUDELA, 1995, p. 54; MÜLLER, 1998, p. 230).

A caracterização de Müller permite, assim, a aproximação entre o *Fatzer* e a reflexão de Benjamin sobre a parábola kafkiana. Contrariamente à peça didática, estes fragmentos de Brecht transmitem um ensinamento negativo: a impossibilidade de formulação de um saber de ordem prática como subversão da forma de transmissão desse saber. Como diz Müller em sua *Despedida da peça didática* (1977), escrita no ano anterior à sua versão do *Fatzer*, o coro instruído não canta mais, o público tornou-se um desconhecido e o humanismo converteu-se em terrorismo. Diante de uma configuração em que restam apenas “textos que esperam pela história” (MÜLLER, 2005, p. 187), a peça didática perde sua inscrição histórica no presente.

A passagem do *Fatzer* ao *Quarteto* deve ser entendida como um ponto de inflexão na obra de Müller, como ele mesmo afirma em uma anotação a respeito de sua versão da peça de Brecht. “Uma fase se encerrou para mim, e o trabalho com o material do *Fatzer* pertence a esse fim. Tenho que encontrar agora um novo começo. A substância histórica está agora, do ponto de vista pelo qual tentei registrá-la, esgotada para mim” (MÜLLER, 1998, p.

201-202). Uma determinada relação entre substância história e forma de apresentá-la entra em crise. Não é de menor importância que essas colocações sejam antecedidas pela afirmação da impossibilidade de se continuar contando e escrevendo histórias, exigindo a transformação da forma de exposição teatral a fim de mantê-la conectada à história. Seria possível, então, levantar a hipótese de que Müller teria encontrado no *Fatzer* uma maneira de rearticular esta relação problemática entre teatro e história, a qual pode ser observada em sua produção posterior, particularmente em *Quarteto*:

Agora seria interessante descrever a história da relação entre duas ou três pessoas, mas no âmbito de suas relações privadas [ou assim chamadas]. Este renascimento de Ibsen, assim como o de Tchekhov, indica a necessidade e as possibilidades de intervir numa microestrutura. Não é mais possível intervir com a literatura nas macroestruturas. Trata-se agora da microestrutura. Para isso, Brecht só ofereceu técnicas e formas, instrumentários, em sua obra de juventude, não nas peças “clássicas”. Por isso elas são agora tão sacrossantas e entediantes (MÜLLER, 1998, p. 202).

Este texto permite sustentar a hipótese de que o vínculo entre *Quarteto* e *Fatzer* não está apenas na questão do terrorismo. O *Quarteto* corresponderia à rearticulação da relação entre história e exposição teatral pela transposição da questão do terrorismo para o domínio da vida privada, transposição essa aprendida com o “*Fatzer*”, notadamente com a relação entre o confinamento do grupo revolucionário no espaço privado e a tendência de dissolução da forma dramática. Nesse sentido, Müller encontra em *Quarteto* um acesso à questão histórica do terrorismo ao apresentá-la na forma da violência presente na relação privada entre quatro pessoas.

Como embasamento a essa hipótese, é importante lembrar a afirmação de Müller de que, apesar do plano para encenar o

romance de Laclos já existir desde os anos 50, a resolução dos problemas de sua transposição para a forma dramática só foi possível com a montagem de *Mauser*, por Christof Nel, em 1980, na cidade de Colônia (MÜLLER, 1998). Nesta montagem, o conflito entre partido e carrasco é encenado como uma relação entre homem e mulher, uma escolha justificada pelo diretor por ser a única relação de violência conhecida no domínio de sua experiência pessoal¹³. Em sua autobiografia, Müller escreve: “Quando, mais tarde, eu escrevia *Quarteto*, eu descobri que eles haviam encenado *Quarteto* com o texto de *Mauser*” (MÜLLER, 1998, p. 248). Müller não está afirmando que *Quarteto* se resume à transposição de *Mauser* para a relação privada entre homem e mulher. A questão aqui é a do motivo desta transposição, pois ela envolve uma consideração a respeito da impossibilidade de exposição de um conflito de natureza política fora do âmbito da vida privada. Um elemento que esclarece a relação entre as duas peças é a afirmação de que o problema da transposição foi resolvido por uma encenação dentro da própria peça, segundo a qual os personagens de Valmont e Merteuil não desempenham apenas o papel deles mesmos, mas também o papel do outro na relação com suas vítimas, Tourvel e Voulanges. *Quarteto* retoma, portanto, o expediente da dupla encenação de *A Medida*, ausente em *Mauser*, elevando a própria encenação a tema do jogo teatral.

Valmont: O que é? Continuamos a representar?
Merteuil: Estamos representando? Continuar o quê?
(MÜLLER, 1998, p. 59).

O resultado deste distanciamento não é, porém, o esclarecimento do comportamento social, e sim a intensificação da tendência destrutiva do jogo no domínio exclusivo da vida privada, o qual resulta na degeneração física e no assassinato dos participantes desta “Arte dramática das bestas”.

Müller teria aprendido com o *Fatzer* que a existência de um pro-

cesso emancipador de transformação social é necessária à tematização literária de questões históricas e políticas da vida pública. Na sua falta, a suspensão de referências se torna um caminho para manter a autenticidade da exposição de uma história em estado de espera. Seria a aproximação de Müller daqueles elementos que, segundo ele, conferiam autenticidade à parábola de Kafka: gestos sem sistema referencial, não-orientação pela práxis, irredutibilidade ao significado. Nesse sentido, as duas referências históricas (as únicas de toda a peça) dadas como localização espaço-temporal (*Zeitraum*) devem ser lidas como um parêntese, ou seja, como uma suspensão espacializada da história: Espaço-Tempo: Salão antes da revolução francesa / Bunker após a terceira guerra mundial (MÜLLER, 1998).

A história suspensa entre esses dois marcos só é apresentável como um conflito da vida privada, no jogo de sadismo e masoquismo de Valmont e Merteuil. Entre o fim do antigo regime e um suposto fim dos tempos, a história da emancipação burguesa é apresentada como cena de (auto) aniquilação pelo sofrimento imputado ao corpo pela razão. Aqui se delineia uma inflexão em seu teatro que o aproxima de experiências teatrais tão distintas quanto a de Samuel Beckett e a do teatro da crueldade de Artaud¹⁴. Restaria saber em que medida esta opção artística lhe permite rearticular o vínculo entre literatura e verdade, reconhecido por ele tanto na parábola, de Kafka, quanto no *Fatzer*, de Brecht. Trata-se, portanto, de questionar a “autenticidade” de seu “derrotismo construtivo” num contexto em que a função social do teatro não reside mais em sua função pedagógica¹⁵.

Notas

¹ A análise desta discussão, complementada pelas divergências entre Adorno e Benjamin a respeito do ensaio de Benjamin sobre Kafka, é objeto de um capítulo de minha tese de doutorado, intitulada *O foco da crítica: arte e verdade na correspondência entre Adorno e Benjamin*. Unicamp, 2008.

² É digno de nota que Benjamin aponte a irredutibilidade da parábola kafkiana ao sentido no caráter cênico das narrativas de Kafka, e as reconduza, em alusão ao

teatro chinês e ao teatro épico de Brecht, ao teatro gestual como seu lugar originário. A importância do corpo, enfatizado por Benjamin em seu trabalho sobre Kafka, é um elemento decisivo do afastamento de Müller em relação ao racionalismo do teatro brechtiano. Sobre o palco do teatro de Oklahoma, na parte final do romance *O Desaparecido*, de Kafka, a ausência da doutrina se traduz cenicamente no gesto, cujo sentido não é simbólico, mas depende do contexto em que é aplicado. Benjamin escreve em seu ensaio: “[...] o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro natural é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um compêndio de gestos, que, de forma alguma possui, desde o início para seu autor, um significado simbólico certo; eles só chegam a tal significado depois de contínuas mudanças de contexto e ordenações experimentais. O teatro é o lugar dessas ordenações experimentais. [...] os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. [...] Cada um é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si. [...] Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, GS II-2, 1972 p. 418; OE I, 1996 p. 146-147).

³ *O Horácio* (1968), lembra Müller, foi escrito na Bulgária como uma resposta aos eventos de 1968, em Praga.

⁴ Com seu livro de 1972, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Reiner Steinweg não só situou os experimentos de Brecht com a peça didática no centro de sua experiência teatral, como defendeu a tese de que a peça didática era o modelo, por excelência, de um teatro socialista. Durante as décadas de 1950 e 1960, o termo “peça didática” indicava genericamente peças de tese de cunho político, o que era algo considerado superado em vista do desenvolvimento, por Brecht, de sua concepção de teatro épico. Uma amostra dos debates e experimentos teatrais suscitados pela redescoberta da peça didática, nos anos 1970, pode ser encontrada em Reiner Steinweg (Hrsg.). *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeiten, Theaterleuten*. Frankfurt am Main, [s.n.], 1978. Uma visão compreensiva e recente da recepção da peça didática pode ser encontrada no verbete *Die Lehrstücke*, escrito por Klaus Dieter Krabiell para o *Brecht-Handbuch I – Stücke*, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart, Weimer, Metzler, 2001.

Como Steinweg, o interesse de Müller pela peça didática reside em sua estrutura teatral, orientada pelo aprendizado dos participantes da encenação e não pelo interesse de um público comercial. Ele se distancia, assim, das repercussões mais amplas pretendidas pelos experimentos de Brecht, no final da década de 1920, notadamente a refuncionalização de aparelhos técnicos, como o rádio, e a transformação da relação entre música e estrutura dramática. Na década de 1990, Klaus Dieter Krabiell iniciou uma polêmica contra Steinweg, ao localizar a origem da peça didática nas discussões musicais da segunda metade da década de 1920. Dois fenômenos estariam em sua origem: primeiro, a consciência do crescente afastamento da Música Nova em relação ao público, resultando em movimentos como o da música utilitária (*Gebrauchsmusik*) que procuravam aproximar a música do público pela sua vinculação à ópera, ao rádio, ao cinema e à dança; segundo, o interesse em apropriar-se do rádio como instrumento de difusão musical por meio

de composições realizadas originalmente para esse novo meio. Esses dois temas compunham o programa do festival de Música Nova de Baden-Baden, de 1929, onde Brecht apresentou seus dois primeiros experimentos com a peça didática: o *Vôo de Lindbergh*, com música de Kurt Weil e Paul Hindemith, e a peça didática de Baden sobre o acordo, com música de Hindemith. Ambas eram destinadas à experimentação de uma nova forma de prática estética, um exercício coletivo em que tomavam parte vozes individuais, coros, orquestra amadora, cenas e falas teatrais, bem como a projeção de imagens. Cf. Klaus Dieter Krabiel, op.cit.

- ⁵ O acordo com a própria morte ou o aprendizado da morte não é uma questão exclusiva de *A Medida*, mas é uma constante da série das peças didáticas de Brecht.
- ⁶ O próprio Brecht era consciente da pouca resistência que *A Medida* oferecia à apropriação ideológica, como justificção da aniquilação do indivíduo pelo partido (KNOPE, 2001, p. 263-264). Leituras recentes da peça, porém, buscam salientar, como ponto de partida para sua encenação, os momentos em que o texto resiste ao doutrinário. É o caso de Hans-Thies Lehmann, que contesta a redução da peça didática a um conteúdo doutrinário-partidário unívoco, compreendendo-a, antes, como abertura de um “espaço de possibilidade” na experiência teatral. A peça didática torna-o possível na medida em que o centro da encenação não é uma ficção, mas o próprio ato de encenação, o jogo: a peça didática incorpora a relação entre ator e espectador ao colocar a própria representação como objeto da fábula: não há ator que não seja espectador consciente, e vice-versa. Lehmann explora esta estrutura formal da peça didática ao propor outra maneira de compreender o texto: não como conjunto de asserções, mas pelas ambiguidades, rupturas, interrupções, ou seja, por aquilo que ele guarda de possibilidades abertas que contradizem suas próprias asserções manifestas. Desta maneira, seria possível chegar a uma nova compreensão do papel do coro de controle, apontando para a problematização de um sentido político claro e da ideologia do sacrifício. As possibilidades guardadas pelo texto tornam-se, então, um objeto de exploração pela encenação, ou seja, pelo próprio teatro compreendido como abertura de um espaço de possibilidade. Nesse sentido, Lehmann afasta o doutrinário na compreensão da peça didática, salvando-a pela concepção de encenação como exploração de possibilidades abertas pelas rupturas, falhas e silêncios do texto, os quais devem ser decididos no momento da encenação, ou seja, por um teatro compreendido como divisão do público, desmontagem de certezas, individuação, crítica e transformação do modo de sentir por meio da arte. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Lehrstück und Möglichkeitsraum*. In: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, 2000.
- ⁷ Este questionamento já estava presente em *O Horácio*, em que a perda da distinção nítida entre certo e errado deixava em aberto se a verdade, que protege provisoriamente o coletivo contra o inimigo externo, é capaz de sobreviver no futuro à própria brutalidade que a instaura.
- ⁸ Müller. *Autobiographie*. In: *Werke* 9, p. 247-248.
- ⁹ Brecht trabalhou nos fragmentos do *Fatzer* entre 1926 e 1931. Müller os leu, pela primeira vez, nos anos 1950. A partir de então, o texto tornou-se, para ele, “um objeto de inveja [...], pela qualidade da linguagem, pela densidade”. Cf. Müller, *Autobiographie*, p. 242. Os primeiros planos de encenação datam de 1967, mas só se concretizaram em 1978, após convite do teatro de Hamburgo, para o qual ele elaborou uma versão própria, em sete capítulos, dos fragmentos, intitulando-a *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Sobre seu trabalho com o material, cf. *Autobiographie*, p. 242-249.
- ¹⁰ A substituição do desdobramento da ação pela justaposição de elementos caracteriza a

experimentação, fortemente elogiada por Müller, de formas teatrais e discurso filosófico e científico que organiza o conjunto dos fragmentos de Brecht em uma produtiva relação entre material artístico (documento) e teoria (comentário), tornando possível a correção recíproca entre exercício teatral e reflexão teórica. A organização do material em documento e comentário é objeto do estudo de Judith Wilke, *Brechts "Fatzer" Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1998. Cf. ainda Lehmann, *Versuch über Fatzer*, p. 252. Ao projetar o poema *Fatzer Komm* de Brecht como um comentário à cena da destruição do abrigo e da morte dos desertores, Müller retoma Benjamin, que reconheceu no *Komm* não só o imperativo (venha, em alemão), mas também o *Kommentar*. Para Benjamin, a função do comentário era a de promover o efeito político, pedagógico e poético dos gestos e das palavras citados. Com isso, o comentário seria uma prática de citação, interpretação e desdobramento do material dramático. Cf. Benjamin, *Aus dem Brecht-Kommentar*, GS II-2, p. 506-510. Sobre a questão do comentário em Müller, com especial ênfase no *Fatzer* e no comentário de Benjamin, cf. Primavesi, *Theater des Kommentars*, in Heiner Müller Handbuch, pp. 45-52.

¹¹ Müller, *Autobiographie*, *Werke* 9, p. 242. O texto de Brecht usado na versão de Müller é ligeiramente distinto desta citação feita na Autobiografia, provavelmente sem consulta do texto: Müller / Brecht, *Der Untergang des egoisten Johann Fatzer*, in Müller, *Werke* 4, p. 139.

¹² "Ele [Brecht] interrompeu o trabalho no *Fatzer* em 1932. Ele era um dos poucos que não tinha nenhuma ilusão a respeito da duração do período seguinte, ou seja, do nacional-socialismo. A maioria dos intelectuais de esquerda pensava que iria durar poucos meses, que Hitler era um idiota, que aquilo era só uma assombração passageira. Uma vez, mais tarde, Brecht formulou isso do seguinte modo: "Enquanto, nas bandeiras vermelhas, ainda estava escrito "venceremos", eu já tinha enviado meu dinheiro para a Suíça" (MÜLLER 9, 1998, p. 242).

¹³ É interessante aqui a seguinte observação a respeito da situação distinta da vida privada nas duas Alemanhas. "Nesse ponto há uma diferença essencial entre as duas Alemanhas. Eu / Alemanha Oriental não tenho condições de falar sobre mim sem falar sobre política / Alemanha Oriental. Enquanto na Alemanha Ocidental esse é, ou pode ser, um domínio inteiramente resguardado. O domínio da intimidade não pode ser resguardado na Alemanha Oriental dessa forma. Como sempre, isso é uma vantagem" (MÜLLER 8, 1998, p. 202).

¹⁴ Sobre Müller e Artaud, cf. Primavesi, *Theater des Kommentars*, in *Müller-Handbuch*, p. 48-9. Sobre sua relação com Beckett, cf. Müller, *Gesammelte Irtümer* 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 131; Lehmann, *Zwischen Chor und Monologue*, in *Das Politische Schreiben*, p. 339; Thomas Eckhardt, *Geschichtsbilder*, in *Müller-Handbuch*, p. 94.

¹⁵ Sobre a impossibilidade da pedagogia definir o caráter político do teatro alemão contemporâneo, cf. Lehmann, *Wie politisch ist das postdramatische Theater?* In: *Das Politische Schreiben*.

Referências

- BENJAMIN, Benjamin. **Gesammelte Briefe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000.
- _____. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- _____. Carta a Scholem. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 35, p. 100-106, mar.1993.
- _____. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRECHT, Bertolt. **Arbeitsjournal 1938-1955**. Berlin: Aufbau-Verlag, 1977.
- _____. **Teatro Completo 3**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Werke**. Große kommentierte berliner und frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- EKE, Norbert Otto. **Heiner Müller**. Stuttgart: Reclam, 1990.
- GELLERT, Inge; KOCH, Gerd; VAEN, Florian. **Massnahmen**. Die Massnahme. Kontroverse perspektive praxis Brecht/Eislers Lehrstück. Berlin: Theater der Zeit, 1998.
- KNOPE, Jan (Ed.). **Brecht-Handbuch, Band I**. Stuttgart: Metzler, 2001.
- KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. (Ed.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. Raum-Zeit. In: _____. **Text+Kritik 73**. München: [s.n.], 1980.
- _____. **Post-dramatisches theater**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- _____. **Das politische schreiben. Essays zu theatertexten**. Berlin: Theater der Zeit, 2000.
- _____; PRIMAVESI, Patrick. **Heiner Müller Handbuch**. Stuttgart: Metzler, 2003.

MAYER-SCHAEFFER, Francine. **Heiner Müller et le « Lehrstück »**. Berna: Peter Lang, 1992.

MENKE, Christoph. **Die gegenwart der tragödie**. Versuch über urteil und spiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

MENKE, Bettine; MENKE, Christoph (Ed.). **Tragödie, trauerspiel, spektakel**. Drei weisen des theatralen. Berlin: Theater der Zeit, 2007.

MÜLLER, Heiner. **Gesammelte irrtümer**: interviews und gespräche 1-3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Medeamaterial e outros textos**. Tradução de Fernando Peixoto et al. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. Werke. HÖRNIGK, Frank (Ed.). **Primärliteratur Heiner Müller**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. **Quatro textos para o teatro**: Mauser, Hamlet-máquina, A Missão, Quarteto. Tradução de Anabela Mendes. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Verabschiedung des Lehrstücks**. Werke 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

STEINWEG, Reiner. (Ed.). **Auf anregung Bertolt Brechts**: lehrstücke mit schülern, arbeiten, theaterleuten. Frankfurt am Main: [s.n.], 1978.

_____. **Das lehrstück**. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen erziehung. Stuttgart: Metzler, 1976.

_____. **Lehrstück und episches theater**. Brechts Theorie und die theaterpädagogische praxis. Mit einem Nachwort von Ingrid D. Koudela. Frankfurt am Main: Brandes & Apel, 1995.

Recebido em: 12 de setembro de 2007.

Aprovado em: 28 de novembro de 2007.

14

A crítica da estética pura de Vilém Flusser

Márcia Tiburi

1 A escrita como iconoclastia

Flusser praticou a iconoclastia como método. O único método que cabe ao intelectual em tempos de sociedade do espetáculo. Em vez do manifesto, Flusser preferiu a filosofia, talvez por sutileza, talvez pela crença de que a verdade ainda importa e precisa de fundamento. O que seria a filosofia além desta busca por fundamento, mesmo que diante de sua ausência, da vida feita no aberto do “Bodenloss”? Sem fundamento, é assim que Flusser se autoatesta, como uma planta que vive num vaso, com as raízes separadas do solo, e que ainda assim vive (FLUSSER, 2007). Seus textos, no entanto, não deixam de ter o tom de denúncia e de afirmação que é próprio aos manifestos. Filosofia como manifestação, plena da denúncia que é marcada pela impressão de que ele diz o óbvio, sendo que o óbvio é justamente o fundamento que, mesmo perdido, ainda lhe interessa: o homem contemporâneo deixou de ver e pensar em função da inflação de imagens¹. Daí é que parte Flusser. O que escapa ao homem contemporâneo é o óbvio. Aquele que vê de tudo, tudo vê e nada vê. O homem é um crente que se enreda em sua paradoxal cegueira plena de visão. A lama na qual chafurda o homem é a evidência. Não adianta gritar em seus ouvidos, porque o homem é surdo, além de cego. Impressa e colorida a evidência, tomada aqui como o todo do visível, atua como mágica. Pensar contra o fascínio é a única guerra que pode ser movida contra a aniquilação histórica

da inteligência pela imagem total. A inteligência é o que ainda resiste, a força da resistência. Flusser confia na lucidez, é filósofo. Confia na razão, é iluminista.

A filosofia de Flusser não deixa de se estabelecer na linhagem da crítica da razão que deriva de Kant e desemboca nos textos da Escola de Frankfurt. A semelhança dos textos de Flusser com certos textos de Horkheimer e Adorno não é de se deixar de lado. Mas a crítica da razão em Flusser cede lugar a uma crítica da estética, à qual a razão ainda pode servir de bisturi crítico. Resumindo o caminho de Flusser, podemos considerar que a razão produtora de teorias que forjam imagens técnicas é a grande responsável – responsável em última instância – pela “sociedade do espetáculo”. O termo espetáculo não é usado por Flusser, mas sua crítica provavelmente se vale da percepção da teoria de Guy Debord apresentada no livro *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Não é possível explorar, neste espaço, a possível inspiração de Flusser na obra de Debord. Apenas gostaria de mencionar que parece ser a mesma crítica a operar sem gritos o que está por trás daquilo que Flusser chamou a “estética pura” (FLUSSER, 2007, P. 175) esta submissão do pensamento e da filosofia às imagens sobre a qual falaremos mais adiante. A filosofia de Flusser como crítica da estética pura teria a intenção de fazer pensar para que se possa novamente fazer ver. Sussurra em seus textos uma máxima subcutânea: “*sapere aude*”. O tempo, no entanto, é outro e a máxima feita para abrir os olhos de um homem que dorme, hoje em dia deve levar em conta que ele pode já estar morto. Apesar disso a razão guarda em si a sua potência iconoclasta. Ela tem seus meios de realização. O principal deles é a escrita. Numa vida comandada por imagens produzidas pelos meios de comunicação e que instaura um “clima”, para usar um termo de Flusser, muito peculiar para a chance de realização do conhecimento humano, a escrita é o meio de comunicação que pode participar da luta que se trata de travar entre a razão e a alucinação. Chamemos prática

iconoclasta ao próprio trabalho da escrita de Flusser como ação contra o que ele chama “imaginação alucinatória” (FLUSSER, 2007, p. 145). Uma espécie de doença da imaginação que se perdeu do espírito e do corpo humano e é terceirizada na vida da máquina. Podemos dizer que se trata de uma imaginação eviscerada do homem; como tripas expostas de um corpo que não nos pertence ou gradativamente passa a nos pertencer. É com estas tripas que nos relacionamos. A imagem técnica é uma corporeidade que define a vida orgânica do homem e, devemos dizer, indo muito além do que Flusser pode sustentar em seus textos cuja produção foi interrompida por uma morte trágica, que esta vida das imagens técnicas, em muitos momentos, assegura a ordem biopolítica à qual estão submetidos os seres humanos nas democracias modernas. O interesse que move à análise das imagens tem como foco o desvendamento da estrutura do poder biopolítico que, sem dúvida, escapa ao objetivo deste artigo, mas que não deve deixar de ser mencionada e sugerida em análise futura.

Escrever, neste contexto, deixa de ser um simples modo de ser que cria e se produz pela consciência histórica para se tornar a tarefa da civilização em tempos pós-históricos. Talvez escrever, num julgamento mais pessimista, não seja mais do que o testemunho do que restará do homem e não somente a esperançosa resistência do humano. Mas fiquemos, antes de qualquer conclusão mais pessoal, com uma análise do significado da escrita como projeto racional de Flusser. Segundo o juízo mais otimista de Flusser, escrever “não só articula como também produz aquele estado mental chamado de ‘consciência histórica’” (FLUSSER, 2007, p. 139). Para Flusser, a diferença entre história e pré-história é que a história articula, pela escrita, a vida como um acontecimento. A pós-história, neste contexto, se define como retorno à pré-história, retorno ao que ainda não foi definido pelo que já foi. O antes que retorna como um depois, o depois marcado pelo antes. Não é incomum que Flusser comente que a vida, neste

tempo, se estabelece em clima de “eterno retorno”. Podemos dizer que o antes da história e o depois da história são livres de escrita. Num primeiro caso, a escrita não tinha sido desenvolvida, no segundo, ela foi dispensada ou sua função foi reformulada. Esta reformulação implica a perda de seu sentido primeiro. A escrita, que era narrativa e desmontadora das imagens, se torna serva de imagens que ela deveria analisar. Que a escrita possa ressurgir na sua função iconoclasta e possa desmontar novamente as imagens é questão que cabe pensar no novo contexto histórico. Daí, já percebemos que a questão é entender o ciclo que escrita e imagem desenvolvem entre si. E se alguma ruptura radical seria possível e aonde nos levaria.

A escrita, segundo Flusser, surgiu para analisar imagens, mas em tempos pós-históricos não se trata mais de nenhum “deciframento” das imagens. A “cultura da imagem pós-histórica” é um novo tipo de “era mágico-mítica”. Flusser fala de uma atitude existencial sempre que se refere a um tempo. Tal tempo caracteriza-se por uma atitude que se inscreve no humano e que o define. É o modo de ser do humano como ser que se relaciona com imagens, o que importa ter em vista nos tempos pós-históricos. A escrita necessariamente é parte de uma atitude existencial em relação à imagem. Gostaria de definir aqui que é a esta atitude existencial que podemos dar o nome de “olhar”. Neste sentido, Flusser inscreve a escrita no processo de evolução do olhar humano. Esperava-se da escrita que ela oferecesse explicação para as imagens, explica-nos Flusser. Isto definiu, a cada tempo, o nosso modo de ser. Ao comentar o processo da escrita na concepção do tempo circular, Flusser (2007, p. 149) diz que:

O olho que decifra um texto segue suas linhas e estabelece a relação unívoca de uma corrente entre os elementos que compõem o texto. Aqueles que usam os textos para entender o mundo, aqueles que o ‘concebem’, dão significado a um mundo com uma estrutura linear.

Esta estrutura linear define uma relação com o tempo promovido pela escrita. O que Flusser chama “mundo concebido” é um mundo que pode ser pensado. Neste ponto, o que Flusser revela é uma concepção de mundo pleno de intenções hermenêuticas. O mundo concebido é o mundo dos filósofos. Mundo que vem à luz pela linguagem humana baseada na linearidade própria da escrita, mas que revela, em última instância, um modo de ser em que a necessidade de explicar imagens, uma necessidade da razão, fazia com que as imagens fossem imagens, e não a verdade última à qual se deve seguir. Em um mundo concebido se pode dizer que mundo é como a linguagem, ou “o ser que pode ser compreendido” como na hermenêutica de Gadamer. O “mundo” de Flusser é dois: mundo de antes e de depois. Este mundo posterior, não mais “concebido”, é o contrário do que ele chamará “mundo codificado”. Mundo que foi matematizado, que é calculado. Mundo que, melhor ainda, foi compreendido em função de um algoritmo: mundo é aquilo que entra e sai dos *media*. Antes era a escrita e sua linearidade, agora é a imagem que se transforma no mundo, e o mundo na imagem. Mundo codificado é aquele no qual a escrita se subordina à imagem desde que está liberta. Um mundo que pode se transformar em fantasmagoria:

Existe nas imagens, como em todas as mediações, uma curiosa e inerente dialética. O propósito das imagens é dar significado ao mundo, mas elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo. Podem construir um universo imaginário que não mais faz mediação entre o homem e o mundo, mas, ao contrário, aprisiona o homem. A imaginação não mais supera a alienação, mas torna-se alucinação, alienação dupla. Essas imagens não são mais ferramentas, mas o próprio homem se torna ferramenta de suas próprias ferramentas, “adora” as imagens que ele mesmo havia produzido. Foi contra essa idolatria das imagens, como uma terapia contra essa dupla alienação, que a escrita foi inventada

(FLUSSER, 2007, p. 142).

A expressão “imaginação alucinatória” aparece na sequência deste texto. Imaginação alucinatória ou “ideologias” é aquilo de que o homem precisa ser salvo, segundo Flusser. Podemos, neste ponto, dizer que a função da escrita nasceu crítica. Ela sempre é negação dialética do que há. Ou tenta representar o que há, ou tenta negar o que há. A crítica é elemento básico da escrita. A escrita não poderia jamais subordinar-se à imagem. Nos tempos pós-históricos, no entanto, é isto o que se vê. A escrita que quisesse escapar a esta subordinação adquiriria o estatuto de arma. O trabalho da escrita centrado no uso da razão, para o qual a escrita se apresenta como única chance, é o projeto de Flusser. A escrita não é uma fatalidade, mas uma escolha. O que implica uma ética sobre a qual cabe avaliação crítica. O nexos entre a escrita e a razão é necessário. Se a razão se expressava pela linguagem desde Aristóteles, talvez o que Flusser nos queira dizer é que ela se expressa agora pela escrita, e o filósofo é um escritor. A razão é escrita, mas não dispensa a investigação sobre o seu fundamento ético, não podemos deixar de sugerir. Se a escrita perder de vista a sua função iconoclasta, se deixar-se tornar serva das imagens, a luta contra a fantasmagoria do mundo estará perdida. Esta luta é uma questão de sobrevivência. E a sobrevivência é racional.

Por que a razão é escrita? Pela escrita a razão adquire um estatuto concreto. Não se trata apenas de faculdade a priori, se trata de lugar prático, material e corpóreo. A razão que se exercita contra a imaginação pode parecer antipática, mas esta é a sua tarefa no equilíbrio do mundo. E, ao contrário de fazer mal ao homem e ao seu mundo, faz bem. A escrita aparece como um trabalho de resistência. As imagens, como na religião, representam o perigo do cativo do pensamento. O que Flusser chama “tecno-imaginação” não tem, segundo ele, outro propósito do que o de manipular as pessoas: ditar regras de ação pela invenção

de teorias que se refazem em imagens. A tecno-imaginação, que já não é mais a imaginação primitiva que surge nas primeiras representações humanas, servirá, segundo Flusser, no futuro que já conhecemos, como “prescrição” (FLUSSER, 2007). Ninguém que esteja distante da prática crítica e analítica olha para uma imagem sem tomá-la como o caminho, a verdade e a vida. A imagem nos programa.

A razão histórica, aquela que produz a escrita em contraposição às imagens, é o que ainda tem, na percepção de Flusser, algo de iconoclasta. O que ele faz com seus textos, é promover esta razão. Confiante na razão, podemos dizer que Flusser é um iluminista em tempos pós-históricos. Ele trabalha na sobrevivência da crítica em tempos de morte da crítica em que a razão é uma categoria da sobrevivência contra o velho poder do mito. Séculos após a velha briga que deu nascimento à filosofia, encontramos-nos no mesmo lugar. Somente a razão tem a capacidade de reinaugurar a si mesma e avançar propondo a mesma promessa de emancipação em nome da qual se erigiu. Os tempos, no entanto, são os pós-históricos e nossa arma é passada. Usamos um artefato velho. Flusser parece vislumbrar a noite virtual em que o humano desaparece no limiar entre o animal e a máquina do qual tinha sido o habitante tão confiante quanto ingênuo. A razão serve para quebrar a ingenuidade. No entanto, ela mesma é ingênuo ou, pior ainda, ela é covarde.

Apesar de confiar na razão como o samurai confia em sua espada, Flusser é pensador de rigores dialéticos. Assim como há uma razão ética, há uma razão que se vende fácil. Uma razão servil. Chamemo-la com Kant, dogmatismo, e com Adorno e Horkheimer, de razão administrada. A decadência da razão é, para Flusser, menos o que está em jogo do que a sua prostituição, na qual o cafetão é sempre o mundo das imagens ao qual a razão também gosta de servir. A razão está para a escrita, como a imagem está para o sistema. Exercem entre si um jogo que não

devemos pensar isento de dialética. Confiar na razão, no entanto, é perigoso, descartá-la é pior ainda, pois apenas a razão atuando na escrita é capaz de salvar o humano. A razão e seu instrumento que é a escrita, tem, como nos melhores propósitos iluministas, a tarefa da crítica sem a qual ela se autodestrói. Esta autodestruição não surge sem seus práticos: existem os pequenos funcionários que não se esforçam por evitar sua destruição.

Aqueles que Flusser chama de “pequenos funcionários”, que somos todos nós desde que estejamos apenas servindo a aparelhos, param de ser iconoclastas e se tornam idólatras quando fazem a razão servir à imaginação (FLUSSER, 2007). O que é uma inversão que nos condena à miséria intelectual e sensível. Os pequenos funcionários deveriam ser intelectuais, aquilo que seria, nas palavras de Flusser, “a consciência histórica de sua sociedade”, que fazem o trabalho cuja ausência representa o fim da história. Cabe, portanto, à razão manter-se crítica da imaginação, mas isto Flusser só pode dizer por respeito à utopia e para evitar o pessimismo radical diante de uma cultura que se torna passada. O que é passado: o humano, sua corporeidade e autorreflexividade. Coisa dos tempos em que “humano”, a característica da espécie, seria o desejo de conhecer a si mesmo, desejo tardio, é certo. Um modo de ser em que o pensamento crítico e analítico sustentado na linearidade era a grande esperança. Perdeu-se a esperança. Nossos tempos desesperançados modelam novas relações entre seres humanos sempre interrompidas, ao mesmo tempo que possibilitadas, pelas máquinas e pelos aparelhos. À medida que podemos perguntar o que será nosso olhar depois desta relação com aparelhos e máquinas, é possível perguntar também o que será a política como universo das relações após a total mediação pelas máquinas.

Política era o nome que se dava às relações humanas no contexto da “polis”, ou seja, apropriando o conceito de Estado no qual vivemos como sociedade. Estado que até aqui foi construído

democraticamente pela linguagem humana em seu exercício pela fala. Que a razão seja escrita não quer dizer que a linguagem falada esteja no lixo. Se bem que a fala também é uma espécie de escrita e tanto mais no mundo é que cabe avaliar a condição pós-humana. Talvez o pós-humano seja justamente esta ausência de fala que, substituída pelos *media* (desde a escrita) eliminou toda a chance de relação mais imediata no sentido das velhas práticas corporais que vivíamos antes de sermos robôs. Aquela dos tempos das narrativas, quando ainda falávamos uns com os outros. Em breve, estaremos investigando em escala massiva nos congressos de filosofia, o nosso estatuto de robôs. Escrevo isto em tom de platitude, como algo óbvio e simples que é como deve pensar um robô. E o modo pelo qual espero ser por ele compreendida e me fazer compreender. O que seria pensar do ponto de vista do robô é a questão limite que nos cabe diante das considerações de Flusser sobre o “mundo codificado” em que somos “programados por aparelhos”. Somos programados, sempre o fomos. É isto o que significa ser robô. Antes éramos programados pela fome, pelas condições climáticas e podíamos dizer que éramos seres da natureza. Havia uma natureza em nome da qual e contra a qual agia a espécie humana. Hoje somos programados por aparelhos e isto muda completamente a nossa lógica. Vivemos em nome de máquinas, programas, aparelhos, virtualidades. A lógica do robô realiza-se em nosso modo de vida. Uso a expressão robô num sentido muito figurado, mas antecipando o futuro no qual pensaremos mais ainda como robôs. Talvez o que digo não passe de uma fantasia que tenho sobre a condição de robô. Ela é a nova condição humana. Talvez, este se torne um texto de vanguarda daqui a cem anos, ou menos. Talvez seja posto no lixo: é o que espero neste ponto em que escrevo um mero artigo com o máximo de teor acadêmico que meu estômago permite. Enquanto ainda posso usar a metáfora do estômago com sentido. Escrevo para o presente, mas escrevo

também com vista ao nosso devir-máquina. Sendo que nossa carne, há muito, é controlada por máquinas, há que se estudar a regulamentação do orgânico em nós. No crescimento da máquina nossa carne não se torna menor. Não se trata de pensar em espaço e tempo, em quem vencerá, mas na nova qualidade da vida em que é o nosso próprio corpo que foi “sucateado”. A história da estética e seu compromisso com a vida humana precisam ser revistos neste ponto.

2 A estética pura

A razão é, em Flusser, a arma para uma *Crítica da estética pura*. Tal é pano de fundo que define a principal discussão de Flusser com a tradição filosófica. Longe de qualquer reverência à história da filosofia que, em geral, atrapalha os filósofos que a levam muito a sério, Flusser não deixa, no entanto, de recolocar em sentido crítico o lugar do que foi aberto pela estética tradicional. O que foi a estética e o que ela pode ser hoje são questões essenciais que afloram da filosofia geral de Flusser. Novas categorias surgem para dar conta do sensível e da experiência com a obra de arte. Mas é, sobretudo, no campo da discussão sobre o olhar e a formação do sujeito, sua autonomia em tempos de tecnologias, que Flusser faz valer sua crítica. O que podemos chamar de estética, no sentido da teoria que busca compreender o território do conhecimento sensível, do corpo, não pode hoje deixar de lado o nexos entre estética e ética, entre crítica e política, entre análise da superfície e crítica imanente. A estética, em Flusser, é, neste contexto, fundamentalmente “análise da imagem” com vistas a uma compreensão da condição existencial do humano. Uma espécie de desmontagem “iconológica”, de “iconologia da técnica” para tempos pós-humanos preocupada com a aniquilação e a reabilitação da experiência humana. Podemos dizer que a teoria de Flusser é, ela mesma, uma teoria estética. Mesmo em

tempos tecnológicos, a estética seria um exercício teórico que se realiza na busca por desvendar o universo sensível. Porém, aqui, devemos dividir a estética em duas vertentes. Uma que é teórica, distanciada, filosófica, e a outra que é experiência, o lugar onde o humano se estabelece e aconchega. Chamemos a primeira de teoria, e a segunda de “lugar”, sendo que a correspondência entre eles é que nos cabe averiguar. A primeira teoria corresponde a um lugar estético no qual está em vigência uma forma de imaginação historicamente mais conhecida e que não apenas permite a análise quanto dela necessita. A vida que precisa da teoria para se autocompreender. Esta imaginação, da qual o ser humano primeiro fez experiência, é produtora de imagens a partir de fatos. A estética, como fato, depende de uma teoria que desvende a estética sem deixar de ser estética. Temos aí o tempo da crítica. A outra estética podemos dizer que recusa a teoria, pois diz respeito a um tempo de imagens forjadas por séculos de teorias acumuladas. Esta é a grande ideia de Flusser, que nos permite interpretar a história no seu estágio atual. A imagem, neste sentido, incorporou e aniquilou a chance da teoria. Conforme as palavras de Flusser: “A própria intencionalidade por trás da nova imaginação é aquilo que a tradição chamava de “estética pura” (*l’art pour l’art*) (FLUSSER, 2007, p. 175). Esta estética, segundo ele, é aquela que surge da nova imaginação. Ela estava instalada na antiga, mas só pode aflorar porque a

[...] nova imaginação se encontra num ponto de vista de abstração insuperável a partir do qual as imagens podem ser criticadas e analisadas. Dito de outro modo: somente quando as imagens são feitas a partir de cálculos, e não mais de circunstâncias (mesmo que essas circunstâncias sejam bem “abstratas”), é que a estética pura (o prazer no jogo com “formas puras”) pode se desdobrar; somente assim é que o **homo faber** pode se desprender do **homo ludens** (FLUSSER, 2007, p. 175, grifos nossos).

Mas Flusser nos leva mais longe do que simplesmente nos mostrar que estamos há muito entregues ao universo das formas. O que se torna relevante é que estamos lançados em uma nova relação com a imaginação. As imagens já não requerem mais explicação, não porque não possam ser explicadas. Devemos dizer que estamos fantasmagoricamente habitando dentro das imagens e não há distância onde a lucidez possa frutificar. Esta nova estética define-se por uma ruptura importante em termos cognitivos. Há algo que Flusser chama o “penoso salto do linear ao adimensional” (2007, p. 176), que é o que se trata de analisar. Estética pura é justamente esta condição da “adimensionalidade”. O salto é penoso porque deixamos de ser animais de linguagem, cuja experiência estava cravada numa certa condição existencial, para nos tornarmos seres computáveis. É o devir-robô o que está em cena. O que significa dizer que o ser humano é um animal programado. Que Flusser defina que esta novidade não é revolucionária, ainda que em outros momentos afirme que se trata de uma revolução, que se trata de uma volta ao “estado normal”, “retorno à Idade Média”, “retorno *avant la lettre*”, quer dizer que há uma espécie de inversão do sentido esperado das coisas: retrocesso em lugar de progresso. Um retorno ao “antes da invenção da escrita”. O pré-moderno, neste sentido, diferencia-se do pós-moderno apenas porque o que antes era obra de arte tornou-se tecnologia. Eis com o que tem de se haver a estética teórica. Produtos de artífices e produtos de tecnologia são essencialmente diferentes (FLUSSER, 2007). O humano é o que foi jogado fora. É a sobra histórica da cultura cuja anamnese faz sentido apenas enquanto nos lembramos do passado. Podemos dizer não sem um fundo de pessimismo crítico: se ainda for possível lembrar. Nós, seres humanos manipulados pelas tecnologias, somos herdeiros do “homem”, aquela invenção ocidental promovida por uma máquina antropológica que destruiu a si mesma ao inventar uma máquina que jogou fora o “humano” como restolho. Sai o

conteúdo entra a forma e sua versão mais perversa, a da desvalorização do homem. Há uma nova metafísica a ser pensada. O homem, este ser que antes vivia diante de amontoados de cenas (FLUSSER, 2007), vive hoje em um mundo codificado, como uma algoritmo cada vez mais esquecido e no lugar do qual um mundo inteiro se põe. Toda a sua posição ontológica se modifica, porque aquilo para o que o homem se direciona se modifica. Mas não há mais “para o homem”. Nem “a natureza”. A vida inteira é a da segunda natureza. Mera memória do que foi o homem? Mas deveríamos chorar por isso?

3 Uma filosofia da superfície

Em *O mundo codificado*, Flusser (2007) lança um olhar novo sobre o território do ser e o mundo da cultura pensando no papel da superfície como aquilo que programa a humanidade. O aumento da importância dos códigos bidimensionais sobre os quais ele fala, nos coloca diante da clássica oposição entre imagem e palavra que organiza uma leitura possível da história da estética e da divisão das artes. O avanço da imagem, bidimensional, é concomitante ao definhamento da escrita, unidimensional. Superfície se torna uma das categorias mais importantes para compreender sua obra e a noção de mundo codificado é que define a ontologia flusseriana do homem-pós-histórico. Para Flusser, trata-se de pensar a modificação radical de nossa experiência de mundo desde que novas tecnologias invadiram nosso território habitual. Mas, como ele mesmo diz, é o “significado geral do mundo e da vida em si” o que mudou e exige urgente avaliação crítica. Cabe entender o estatuto desta modificação radical em que a superfície veio a valer como foco de reflexão por se ter tornado o microcosmo a partir do qual este mundo – em que macrocosmo algum está garantido – pode ser compreendido. Ao colocar as superfícies como objetos de análise essenciais da

filosofia, Flusser, mais do que simplesmente inverter o lugar da estética em relação à metafísica, projeta-a como filosofia primeira. O novo *a priori* do mundo é a sua codificação. A rigor, em tempos pós-humanos, a semiótica seria a única filosofia possível. Porém, enquanto resta o humano é a existência humana como fato corporal que precisa ser avaliada diante do código e do mundo das máquinas e dos aparelhos. A estética como disciplina crítica é a única disciplina capaz de desprogramar o homem, este animal sempre programado por imagens ou textos. Mas podemos repropor esta esperança? A estética filosófica, se quiser manter sua posição fundamental no contexto do pensamento sistemático, deve pensar o novo mundo codificado. Ela precisa, neste sentido, continuar seu projeto de criação de novas categorias como o fez ao colocar em cena a ordem dos “aparelhos” para desmontá-los teoricamente, como fez Flusser (2002) em sua *Filosofia da caixa preta*, mas também ler as superfícies e fazer avançar o projeto de uma escrita em sua segunda navegação iconoclasta.

Aqui devemos parar e analisar o significado da superfície. Toda a questão do conhecimento como desejo de penetrar os fenômenos e dizer sua lógica, organização e funcionamento pode ser pensada a partir do que se deve denominar uma filosofia da superfície. Aquela que se dedica a tratar crítica e analiticamente o mundo das superfícies.

O que é uma superfície? É um fato geométrico e um conceito filosófico. Que importa, afinal, a superfície para o indivíduo que não é nem geômetra, nem filósofo? A compreensão pode começar pela análise da palavra em seus usos mais comuns. Filosofia é também a prática de desmontar palavras e descobrir o desenho em negativo que cada uma delas guarda. Prática de fotógrafo de conceitos antes da invenção das máquinas de revelação. Os conceitos nada mais são do que desenhos das coisas, por meio dos quais podemos acessá-las como coisas “conhecíveis”. Não é exagero dizer que esta descoberta é como a do geômetra. Po-

rém, quando, no contexto do nosso senso comum, falamos em superfície, não é difícil associar a palavra à mais corrente superficialidade, uma espécie de caráter da superfície que está presente nas coisas. Ao falar de superfície não faltará quem diga, fazendo um uso curto do conceito, que se trata de uma fala superficial. Prestar pouca atenção às palavras é que o é.

Superfícies são os lados das coisas que, mesmo tendo outro lado, ou seja, tendo um fundo, caracterizam-se por não terem um “pro-fundo” necessário. Nosso maior preconceito em questões de conhecimento é a crença de que é preciso afundar no “pro-fundo”. Mas nem tudo neste mundo é pro-fundo. As superfícies caracterizam-se pela oposição a um fundo mesmo que seja “in-profundo”. Um fundo pro-fundo, na verdade, não é necessário para a superfície, já que o próprio fundo pode ser apenas a superfície vista por outro lado, o lado inverso. O avesso. Como revela a etimologia da palavra, superfície é a face superior de algo. A face inferior seria algo como uma *inferiface*. Superfície, no entanto, seria a *inferiface* a que chamamos fundo, o fundo invertido seria superfície. O fundo em relação ao seu outro lado também é superfície. Trata-se, portanto, do lado externo de um corpo, não importa que corpo. A pele é superfície, assim como a parte de fora do planeta terra. A superfície pode ser um lado, ou o outro lado. Em geometria, um exemplo básico de superfície pode ser a folha de papel. A geometria pode tratar da superfície infinitamente porque tudo que há no mundo possui ou é uma superfície.

Do ponto de vista de uma filosofia da superfície, todo processo do conhecimento se dá como uma determinada relação com a superfície. Uma filosofia do fundo, que aprendesse a olhar o lado de trás é o contrário desta filosofia da superfície. Toda a filosofia construída até hoje deixou de lado esta metáfora, até Vilém Flusser nos acordar para o fato de que vivemos num mundo de imagens que são superfícies (FLUSSER, 2007, p. 152). Um mundo que é representado em telas. Flusser, preocupado com a

imagem técnica mais do que com a imagem anterior à invenção da fotografia, fala de um mundo de fotografias e de imagens de *outdoors*, do cinema e da televisão. É preciso lembrar que, das paredes das cavernas onde eram pintados animais em rituais de caça, às paredes das igrejas onde eram pintadas as imagens da via sacra, até as telas das pinturas modernas e contemporâneas, o que vemos são superfícies. Superfícies são feitas para suportar algo ou para serem vistas. Nossos sentidos só se relacionam às superfícies das coisas. Sobretudo nosso olhar que, mesmo sem poder tocar nas coisas, atinge e é atingido por elas. Era isto o que Merleau-Ponty deixou claro ao afirmar o caráter tátil do olhar.

A cultura se encaminha para novas formas de relação entre os sentidos corporais e o mundo externo, produzido pela racionalidade humana que não pode ser dissociada das potências corporais do ser humano. Mesmo que nossas relações se tornem cada vez mais virtuais e dirijam-se ao campo de nossa experiência tátil, enquanto houver olhar haverá superfície. Enquanto houver superfícies haverá olhar, mesmo que a superfície tente eliminá-lo.

Há a confusão a ser revista entre superfície e aparência. Enquanto a aparência é uma categoria metafísica, a superfície é muito mais uma categoria gnosiológica. Categorias metafísicas, ou seja, aquelas que tentam explicar ou interpretar o "ser", ou, em palavras mais simples, aquilo que existe, o que há, podem também ser usadas em sentido moral. Deste ponto de vista, a superfície é aquilo que revela nossos valores e preconceitos ou que os esconde. Por isso, é possível associar a superfície ao superficial. Categorias metafísicas e éticas podem também expressar questões estéticas, ou seja, aquelas que dizem respeito simplesmente ao que podemos perceber com os sentidos, sendo que perceber ainda não é pensar reflexivamente. Seja em que campo for, a categoria da aparência envolve, em sua própria definição, a existência de algo que não pode ser visto. Não se pode pensar a aparência sem a essência. Nem a essência sem a aparência. A dialética é o melhor modo de

pensá-las. Hegel foi o filósofo que a percebeu. Em sua *Ciência da lógica*, ele liberta a aparência da obrigação da falsidade, mostra que a verdade também reside na aparência do mesmo modo como a essência é falsa. A verdade está à mostra.

O conceito de aparência está intimamente conectado com o de superfície, mas é dele sutilmente diverso. Enquanto a aparência é um conceito em sentido estrito, pois não a podemos entender sem a palavra que a representa, “superfície”, no entanto, quase não é um conceito, dado seu caráter de realidade fisicamente tangível. Mais correto é dizer que a superfície é um conceito limiar, diverso de um conceito puro, aquele que se estabelece *a priori* por estratégias puramente racionais. Não precisamos usar a superfície para explicar o mundo, porque ela mesma é parte do mundo que exige explicação. Ela é um dado da realidade ao qual nos relacionamos. A superfície pode ter uma aparência ou ser mais, a própria verdade. O mundo que deve ser explicado é um conjunto autorreferente que sempre pode, mesmo que ficticiamente, ou num artifício conceitual, ser comparado com outro mundo, ou ser visto de fora em comparação a algo outro que ele não é.

Flusser foi quem afirmou que toda imagem é superfície. Nossas relações com as imagens são relações marcadas pela experiência intelectual com as superfícies. Conhecer é crer que vemos para além delas. Nosso desejo, o desejo de quem pensa, é o de ver além. Telas de televisão, telas de cinema, cartazes, páginas de revistas ilustradas, são os exemplos de Flusser quando escreveu seus textos nos anos 80. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são os exemplos que ele dá do passado no qual, nos diz, as superfícies eram raras. Flusser define o mundo das superfícies como antagônico ao mundo das linhas. O que equivale à diferença entre imagem e escrita. As linhas sempre existiram em busca de explicações sobre a vida tridimensional do mundo e a vida bidimensional das superfícies que tanto representam o mundo como fazem parte dele. A escrita como

ação da linearidade contra a imagem, devemos dizer, é como a filosofia que adquire seu sentido enquanto ação iconoclasta. Uma filosofia das imagens hoje buscaria exercitar-se no intervalo entre a ação crítica que desmonta a imagem como ilusão enquanto, ao mesmo tempo, reconhece o conteúdo de verdade da imagem como conhecimento.

Poderia o conhecimento ser a crença que nos liberta da crença?

O que se deve investigar hoje é algo que já estava inscrito na famosa alegoria da caverna do livro VII de *A República*, de Platão, na qual se encena o problema do conhecimento, mas também o que se revela no mito de Narciso, ele mesmo uma alegoria do autoconhecimento. O que nos dizem estas alegorias? Que toda a questão do conhecimento está confusa com a ilusão. Que conhecer não é outra coisa que duvidar do que se vê. Do contrário, fica-se preso às sombras do fundo da caverna ou à imagem no lago. A consequência ética é o impedimento da liberdade que equivale tanto à morte simbólica quanto ao sentido do próprio conhecimento. Conhecer é romper com a ilusão. Nossa sociedade, infelizmente, inverte o processo e hoje o próprio conhecimento é o que nos leva à ilusão. Ele ocupa o lugar da ilusão, não para eliminá-la, mas para refazer seu processo validando-o em seu próprio favor. Na disputa entre a ilusão e o conhecimento, a vitória é sempre da ilusão. Mas esta vitória não se exerce contra o seu contrário, ela é apenas a revelação do fundo próprio do conhecimento que jamais consegue ser a plena eliminação do véu.

A experiência com as superfícies é aquela que se dá com o olhar. Mas o que é o olhar? O olhar é a experiência em que o sentido da visão é posto à prova. Não é apenas a capacidade ocular, mas um movimento que ampara ou desampara o sujeito que vê. O olhar é o intervalo, o que habita e formula a interface. O olhar foi o dono da evidência da qual os filósofos – de Parmênides a Descartes – duvidaram e à qual tiveram de retornar criticamente.

O olhar é o intervalo, o que habita e formula a relação entre

superfícies. É o sentido que deve ser salvo por uma filosofia da superfície, aquela capaz de reunir, quem sabe, finalmente, como desejava Flusser, a imagem e sua crítica.

Nota

¹ Nisto, Flusser é muito semelhante a outro teórico das imagens. Régis Debray, autor de *Vida e morte da imagem*, livro altamente crítico e pouco lido no contexto da estética contemporânea que impõe novas urgências teóricas quanto ao contexto da produção das imagens técnicas. Das poucas críticas iminentes sobre a sociedade da imagem, do espetáculo e da televisão, ler: DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

Referências

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

FLUSSER, Vilém. Atestado de falta de fundamento. In: **Bodenlos**: Uma autobiografia filosófica. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

_____. **O Mundo codificado**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Recebido em: 9 de novembro de 2007.

Aprovado em: 29 de novembro de 2007.

15

A fruição nos novos museus

Ricardo Nascimento Fabbrini

Na convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Beaubourg, o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano; consolidou-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, de Frank O. Gehry; e atingiu nova fase, de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do Beaubourg em Xangai, na China, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos, com inaugurações previstas para 2010 e 2012, respectivamente.

É sabido o processo de transformação que os museus vêm sofrendo desde os anos 1980, mesmo após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao World Trade Center, em 2001. Para alguns críticos da cultura, os novos museus têm se aproximado progressivamente, nas últimas três décadas, do mundo dos espetáculos, das feiras de mercadorias, dos *shopping centers*, de parques temáticos, enfim, das ditas diversões de massa. Suas megaexposições, como as Bienais de arte espalhadas pelo mundo, são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos do mundo *mass*-midiático. São eventos de grandes proporções, que acabam, nos casos mais bem-sucedidos, dinamizando o turismo, a rede de hotelaria e, conseqüentemente, a receita das cidades. Pode-se mesmo afirmar que o sucesso contábil de qualquer cidade hoje – apesar da atual crise financeira internacional – depende significativamente dos atrativos dos museus. Por isso, certos críticos da cultura, no exame da estrutura organizacional

desses museus, têm destacado como um dos fatores desse sucesso comercial a identificação entre diretor artístico e diretor financeiro; entre *manager* e curador. Esse, contudo, é somente um aspecto no quadro de mudança profunda no sentido da cultura, pois não se trata apenas de uma nova concepção de política cultural, em que o Estado, entre outras medidas, atrai o patrocínio privado, viabilizando a construção e a reforma de museus, ou a realização de grandes exposições – o que, evidentemente, pressupõe investimento massivo no transporte e no seguro das obras –, assegurando, como contrapartida às empresas, incentivos fiscais; mas, mais do que isso, trata-se de uma nova relação entre cultura e economia, em que “o patrocínio empresarial e o envolvimento de grupos econômicos” acabam por definir até mesmo, como diz Chin-Tao-Wu (2006, p. 39), “o que é considerado artístico”.

Examinaremos, neste texto, contudo, tão somente o modo usual de percepção da arte no interior dos novos museus, com base no confronto de algumas concepções de fruição. Recorde-se, de início, que o tempo de fruição das obras nas grandes exposições tem sido acelerado nos últimos anos, como atesta o crescimento estatístico do número de visitantes. Dessa superlotação resultou, como mostra Andréas Huyssen (1997), em tom irônico, a invisibilidade daquilo que se foi ver: “a última forma de sublime” (p. 237). A crítica aos museus, contudo, não é recente. Em seu ensaio “O problema dos museus”, de 1923, Paul Valéry afirmava que não gostava muito de museus: “Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos. As idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias” (VALÉRY, 1993, p. 53). Referindo-se ao Museu do Louvre, Valéry (1993, p. 54) critica o caráter austero, ou mesmo intimidador, dessa instituição:

No primeiro passo que dou em direção às coisas belas,
uma mão me tira a bengala, um aviso me proíbe de fumar [...]
Minha voz se transforma e se coloca um pouco

mais alta que na igreja, mas um pouco menos forte do que ela soa no ordinário da vida.

Esse “gesto autoritário” provoca-lhe ainda na entrada do museu um “sentimento de opressão”, “um frio presságio do que o esperava em seu interior” (VALÉRY, 1993, p. 54).

Essa crítica de Valéry ao caráter opressivo dos museus remete-nos evidentemente à “Fundação e manifesto do futurismo”, de 1911, de F. T. Marinetti, que bradava a plenos pulmões que “museus são cemitérios” (1980, p. 33). Proclamava que museus e sepulcros são “idênticos pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem”: “Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos!” (MARINETTI, 1980, p. 35). Essa caracterização dos museus, como “absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas ao longo das paredes disputadas” (MARINETTI, 1980, p. 35), não está distante da descrição do museu feita por Valéry (1993, p. 53), chamando-o “casa de incoerência”. Há uma diferença, porém, entre as duas concepções, pois, se Marinetti (1980, p. 35) decretava com “violência arrebatadora e incendiária [a morte dos museus – lugar de] eterna e inútil admiração do passado” –, Valéry criticava-os por ver na “vertigem da mistura” de suas inúmeras salas um suplício infligido à arte do passado, sem clamar, contudo, por sua destruição.

Cada obra exposta no museu, alerta Valéry, é fitada distraidamente, e só por um instante, pelo visitante. “A produção de milhares de horas que tantos mestres consumiram desenhando e pintando [...] horas que foram horas carregadas de anos de pesquisas, de experiências, de atenção, de gênio, agem sobre nossos sentidos e sobre nosso espírito” (VALÉRY, 1993, p. 54). Por poucos momentos, pois no instante seguinte nosso olhar já é atraído para outra obra: “Devemos fatalmente sucumbir. Que fazer? *Tornamo-nos superficiais*”

(VALÉRY, 1993, p. 54, grifo do autor). E sem a contemplação, que implica duração, escansão da observação, não há a possibilidade da surpresa que se “renova a cada olhar, e se faz tanto mais indefinível e sensível, quanto mais profundamente o observador examina e se familiariza com uma dada obra de arte” – como reafirmará Valéry em *A alma e a dança* (VALÉRY, 1996, p. 107)¹.

Essa contemplação não é possível no museu, portanto, em razão da interferência recíproca entre as obras, pois numa mesma sala estão justapostas, muita vez, obras desiguais: “anões e gigantes [,] seres perfeitos e mutilados” (VALÉRY, 1993, p. 53). O que aturde, entretanto, o visitante que segue trôpego de pintura em pintura, “como um bêbado entre os balcões”, é o excesso de obras: “O ouvido não suportaria escutar dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode seguir, nem conduzir várias operações distintas. E não há raciocínios simultâneos” (VALÉRY, 1993, p. 54). Ébrio diante de tal acúmulo de arte, o visitante constata, então, que “nossa herança é esmagadora”, que “nossos tesouros nos oprimem e nos atordoam”, e que “a necessidade de concentrá-los numa morada exagera seu efeito estupefaciente e triste”, e que, portanto, “por mais vasto que seja o palácio, mais apto, mais bem ordenado, achamo-nos sempre perdidos e desolados nestas galerias, sozinhos diante de tanta arte” (VALÉRY, 1993, p. 54). Prosseguindo, ainda com passo tímido e alma pesada, o visitante constata, ainda, que

[...] nem o Egito, nem a China, nem a Grécia, que foram sábios refinados, conheceram esse sistema de justapor produções que se devoram umas às outras, pois não enfileiravam unidades de prazer incomparáveis sob números de tombamento, e segundo princípios abstratos [– seja gênero, estilo, nacionalidade ou período histórico.] Logo não sei mais o que vim fazer nessas solidões de cera, que têm alguma coisa de templo e de salão, de cemitério e de escola. Vim me instruir, buscar meu encantamento, ou cumprir um dever e satisfazer as conveniências? (VALÉRY, 1993, p. 54).

No ensaio *Museu Proust Valéry*, de 1953, Theodor Adorno contrapõe esta concepção de fruição de Valéry à concepção de Marcel Proust apresentada em *À la recherche du temps perdu*. Se Valéry recusa a posição do erudito é porque assume, segundo Adorno, a posição do artista, daquele que participa do ateliê. Seu modelo de fruição é, assim, o do especialista, do *habitué* do *métier*, o que não significa que esse fruidor se atenha apenas ao *modus faciendi*, à execução material da obra, porque considera também, como o artista, o efeito visado pela obra. Se o fruidor de Valéry é aquele que contempla detidamente a obra, o fruidor de Proust “flana pela exposição”. Este, avesso daquele, possuiria “traços de diletantismo” próprios de quem busca no museu a *joie de enivrante*:

Pois a relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do *expert* e do produtor. Ele é antes de tudo o consumidor deslumbrado, o *amateur* que tende àquele respeito exagerado visto com suspeição pelos artistas, um respeito que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um abismo. Poder-se-ia quase dizer que a sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta naturalidade esta atitude do consumidor – e também daquele que se coloca diante da vida como espectador – que lhe foi possível revertê-la em um novo tipo de produtividade, elevando a força da contemplação do interno e do externo à rememoração, à memória involuntária (ADORNO, 1998, p. 179).

O encanto do museu, para Proust, residiria justamente na disparidade das obras expostas, criticada por Valéry, como se cada sala sintetizasse a diversidade da vida. Para o fruidor diletante proustiano interessaria, principalmente, o poder alusivo ou evocativo de uma dada pintura: sua capacidade de estimular, como acicate ou agulhão, as “associações subterrâneas”, o “monólogo interior” do observador (ADORNO, 1998). Essa concepção, contudo, é criticada por Adorno, porque pressuporia uma visão restritiva da obra de arte, uma vez que esta acabaria reduzida

a “um pedaço da vida daquele que a observa, um elemento de sua própria consciência” (ADORNO, 1998, p. 179). Em Proust, segundo Adorno (1998, p. 180, 184),

[...] há passagens sobre arte que se assemelham ao desenfreado subjetivismo daquela visão vulgar que faz das obras de arte uma bateria de testes projetivos. [Por isso,] freqüentemente Proust entende as obras de arte quase à maneira de um psiquiatra, pensando-as como um reflexo da vida espiritual daquele que teve a sorte ou infelicidade de produzi-las ou fruí-las”.

A ênfase na subjetividade do observador em detrimento da objetividade da arte renegaria, segundo Adorno, a qualidade artística da obra; ou, em outros termos, o extremado subjetivismo de Proust desconsideraria a constituição intraestética da forma artística, visto que ele “não perceberia que a obra de arte, seja para o seu autor, seja para o público [impõe-se como] algo objetivo, algo de exigente, com lógica e coerência própria” (ADORNO, 1998, p. 184).

Essa crítica de Adorno à concepção de fruição de Proust não o aproxima, contudo, de Valéry, pois nenhum dos dois “teria razão nesse processo de certo modo latente [entre eles; e] tampouco seria possível indicar uma postura intermediária ou conciliadora” (ADORNO, 1998, p. 183). O conflito, no entanto, revelaria de maneira mais penetrante a relação entre sujeito e objeto, intrínseca à fruição estética, em que cada um dos escritores tomaria “o lugar de um momento de verdade”. Em suma, para Adorno (1998), “a fetichização do objeto”, própria à concepção de Valéry, e a “presunção do sujeito”, que caracteriza a concepção de Proust, “se corrigiriam mutuamente”. Nenhuma dessas posições, entretanto, permite-nos compreender o nosso problema – o da fruição nos “novos museus” –, pois evidentemente o público que acorre hoje às exposições não procura, assumindo o *parti-pris* do artista, “algumas delícias” no sentido do fruidor de Valéry; e tampouco se aproxima do fruidor de Proust, que buscaria na fruição de uma obra um momento privilegiado

para o deslanche de suas sensações adormecidas, até porque esse *flâneur*, como lembra Adorno (1998), desapareceu há muito tempo, e ninguém mais pode vagar pelos museus para encontrar aqui e ali algum encanto. Dito de modo brutalista: não se podem ignorar – na direção de Adorno – os traços de mutilação da personalidade, ou de reificação da consciência, decorrentes de um século de capitalismo avançado identificando, sem mais, o *flâneur* do *fin-de-siècle*, “em cuja sombra Proust ainda se movia” (ADORNO, 1998, p. 182), aos pós-*darks* neogóticos ou *emos* na dita pós-modernidade.

Pode-se perguntar, então – mudando-se a concepção de fruição –, se o público que busca *entretenimento* no interior de um museu ou Bienal – julgando, muita vez, “interessantes” as obras expostas – possui algo de progressista no sentido da “distração” em Walter Benjamin. Ao recolhimento, buscado por Valéry, Benjamin contrapôs, como se sabe, outra modalidade de fruição: a distração intensa; ou, nos termos da crítica, atenção distraída, ou distração esclarecida, análoga à noção freudiana de atenção flutuante. Esse efeito de distração é inseparável, no autor, da experiência do choque visado pela arte das vanguardas históricas:

Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador (BENJAMIN, 1986, p. 191).

Por isso, a arte dadaísta, ou futurista, teria favorecido, na perspectiva de Benjamin,

a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil; isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador (BENJAMIN, 1986, p. 192).

O desafio, como mostra Otília Arantes (1993), é tentar:

[...] compreender no que deu essa expectativa abortada quanto às virtualidades progressivas de uma atenção distraída (p. 241)

Certamente Benjamin sabia muito bem que o riso dos frequentadores de cinema poderia não ser cordial e muito menos revolucionário, mas acreditava que a recepção coletiva produzida pelo aparato técnico emergente poderia liberar o potencial cognitivo até então aprisionado nos domínios confinados da cultura afirmativa. Em resumo: que a distração estética do especialista amador, a um tempo atenção flutuante e conhecimento rotinizado, configurava o embrião materialista de um novo iluminismo que finalmente desaguaria na conformação de uma ordem social superior (p. 236).

Para certa crítica, a recepção por meio da distração que se observa crescentemente nos domínios do consumo cultural, na dita sociedade do espetáculo, constitui um sintoma das transformações profundas que estariam ainda em curso nas estruturas perceptivas do público. Repondo em nova chave a questão de Benjamin, seria agora no interior dos museus, onde a coletividade busca distração, que ela encontraria a dominante tátil que modificaria seu sistema perceptivo no sentido da emancipação. Ressalvando que esse paralelo entre cinema e arquitetura foi estabelecido pelo próprio Benjamin, o qual afirmava que não seria possível compreender a especificidade da recepção de um edifício “se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres”, uma vez que

os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: por meios táteis e óticos, e (assim como no cinema) não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica (BENJAMIN, 1986, p. 193, parêntese nosso)².

Nessa direção, argumenta-se que a arquitetura espetacular

que acolhe milhares de obras dispostas segundo curadorias cenográficas – ou, em se tratando de exposições de arte contemporânea, de instalações *in situ* que intervêm como dispositivos teatrais – constitui cenário privilegiado para a alteração do corpo sensório motor do público.

Essa expectativa, contudo, de que a fruição “desta pequena multidão de usuários que ocorre aos novos museus e parece divertir-se” (ARANTES, 1993, p. 240) possua algo de formador, logo se desfez. A crença de que à atenção distraída que implica a abolição da distância estética numa rejeição à posição de contemplação se seguiria a renovação do corpo sensório não durou muito tempo; pois no curso do pós-Segunda Guerra Mundial verificou-se que ao fim dessa cultura do recolhimento, ainda presente em Valéry, seguiu-se a cultura da extroversão. No extremo oposto, assim, dessa descrição de Benjamin, o que assistimos foi a um

[...] resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo (ARANTES, 1993, p. 240).

Comentando a inauguração do Beaubourg, em 1977 – após tantas controvérsias sobre seu projeto e construção –, Baudrillard (1991, p. 170) diagnosticou, no calor da hora, essa nova modalidade de fruição: “As pessoas têm vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo: Ver, decifrar – contemplar – aprender não as atinge. O único afeto maciço é, agora, o da manipulação”. Baudrillard comentou, em seu alerta, a possibilidade de que, caso se deixasse o público que se aglomerou, no dia de sua inauguração, à entrada do Beaubourg, tomá-lo de assalto,

o seu próprio peso colocaria em perigo o edifício [; assim como] a sua adesão e a sua curiosidade – a sua participação, enfim – seriam capazes de aniquilar os próprios

conteúdos, quaisquer que fossem, dessa cultura de animação (1991, p. 163).

Esse “sucesso”, contudo, seria apenas aparente, pois “essa invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura; é mesmo a sua negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito” (BAUDRILLARD, 1991, p. 164). Baudrillard defende, enfim, a ideia de que o Beaubourg é um monumento de dissuasão cultural, pois,

sob um cenário de museu que só serve para salvar a ficção humanista da cultura, é um verdadeiro trabalho de morte da cultura que aí se faz, e é um verdadeiro trabalho de luto cultural que as massas são alegremente chamadas a sacramentar (1991, p. 163).

Em síntese, o projeto de democratização da cultura teria se resolvido, paradoxalmente – no Beaubourg e, por conseguinte, na “cultura dos museus” –, na abolição da ideia de cultura como “lugar de segredo, de sedução, de iniciação”, de “uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada” (BAUDRILLARD, 1991, p. 161). O “fascínio ativo” do fruidor dos novos museus, que seria uma resposta brutal ao ideal da transparência da cultura – da aposta no valor de exibição da arte, ou de sua conversão em evento –, teria contribuído para a “implosão” ou para o “desaparecimento da cultura” (BAUDRILLARD, 1991). Em outros termos, a fruição enquanto

“fascinação” seria proporcional à insatisfação com o sentido, porque neutralizaria a mensagem em benefício do meio [;] a idéia em proveito do ídolo; a verdade em benefício do simulacro (BAUDRILLARD, 1985, p. 68).

Essa operação de “neutralização cultural” pela via do “triunfo da cultura” é que teria sido, diz Baudrillard em fina ironia, efetivamente “revolucionária, justamente porque involuntária, insensata e incontrolada”, enquanto as “tentativas sensatas e

programáticas como as do dadaísmo ou do futurismo não teriam feito mais que ressuscitá-la” (BAUDRILLARD, 1991, p 68), como provou sua institucionalização.

É preciso, entretanto, observar que, se as vanguardas históricas decretaram a morte da arte visando à estetização do mundo, ou o baralhamento entre arte e vida, esse consumo cultural extravagante produziu a estetização do social. No Beaubourg, como “numa *compression* à César”, não apenas a inflação de obras de arte provoca a deflação de sentido – na conhecida equação de Baudrillard –, mas os próprios visitantes, no afã da participação, dissolvem-se no numeroso, no ondulante, na multidão que impossibilita qualquer recolhimento. O fruidor manipulador de Baudrillard, que, com a desenvoltura aparente de um especialista amador, mas sem o seu tom reverencial, não pode ser equiparado nem ao fruidor *expert* de Valéry, nem ao fruidor dileitante de Proust, até porque – como dizia Andréas Huyssen a propósito deste último –, “assim como nos nossos centros metropolitanos, o *flâneur*, um marginal desde o tempo de Baudelaire, foi substituído pelo corredor de maratona”, o museu, o único lugar onde o *flâneur* ainda tinha um esconderijo, vem se transformando num análogo da Quinta Avenida na hora do *rush* – é verdade que ainda num ritmo um pouco mais lento, mas quem aposta que esse ritmo não vai aumentar? (HUYSSSEN, 1997).

É certo que a maratona no museu – “a última inovação cultural do fim do século XX”, segundo Huyssen, próximo, aqui, de Baudrillard – assumiu ritmos diversos nos últimos anos em razão das alterações na conjuntura econômica internacional e da política cultural de cada país. Cada *blockbuster exhibition* do Museu D’Orsay, em Paris; da Tate Gallery e Royal Academy of Arts, em Londres; do Moma ou Whitney, em Nova York; ou, resguardadas as proporções, da Fundação Bienal e da Pinacoteca do Estado, de São Paulo, possui, evidentemente, singularidades. De todo modo, a pergunta de Valéry sobre o que moveria as pessoas a

visitar os museus permanece válida; basta evocar – como lembra Paulo Arantes – que, nos idos dos anos 1990 parisienses, turistas amontoaram-se num inverno rigoroso às portas do Musée du Grand Palais, por horas a fio, para ver uma exposição de pinturas impressionistas de Paris sob a neve; ou, ainda, recordar os paulistanos que, em janeiro de 1998, aguardaram, sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz, para ver esculturas em bronze de Ugolino e Mercúrio, do século XIX.

Essa exposição de Rodin, que se tornou um marco na museologia do país, foi assim recebida pela crítica:

As filas formadas na Pinacoteca estavam demonstrando que uma cidade como São Paulo já entrava numa nova fase de consumo cultural. É a fase em que mesmo a cultura de elite se transforma em atração de massas (COELHO, 1998, p. E 14).

Será, contudo, perguntava Paulo Arantes (1999, p. 79) na ocasião,

[...] que mega-exposições como essa de Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar, uma gratificação extra, fora do alcance quase ilimitado da televisão e da indústria cinematográfica *high tech*?

Qualquer que seja a resposta, o importante é compreender a cor local de cada recepção enquanto fascínio ativo, nesse momento em que se configurava, também no Brasil, uma nova relação entre cultura e economia. É possível supor, por exemplo, que os visitantes enfileirados na Tiradentes associavam, imaginariamente, a visita a essa exposição de Rodin à experiência de inclusão social, enquanto o público do Grand Palais vinculava as pinturas de uma Paris passada à recuperação do antigo prestígio cultural da França.

Se quisermos atualizar esses exemplos, mostrando que as políticas de animação cultural iniciadas pelo Beaubourg perma-

necem ativas depois de três décadas, bastará citar a exposição de 2008 “Picasso e os mestres”, nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, organizada pela Réunion des Musées Nationaux (RMN). Com reservas de ingresso rapidamente esgotadas, essa exposição arrasa-bulevares, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o “evento cultural” mais bem-sucedido na França da última década. Segundo a RMN, essas cifras só não foram ainda maiores porque há 15 anos o número de frequentadores passou a ser controlado, para garantir tanto o “conforto” dos visitantes quanto a “segurança” das obras. Essa exposição, que permaneceu aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas, não é, porém, um fenômeno isolado. Para compreendê-la – como estamos procurando mostrar –, é preciso remontar à política cultural de reanimação da vida pública dos anos 1970 quando

[...] alguns governos, apossados pela crítica e pela voga neoconservadora, não temem em alguns casos ao mesmo tempo restringir o orçamento do sistema previdenciário e investir no campo do *culturel* em expansão (de retorno seguro e rápido), fundindo publicidade e “animação cultural” (ARANTES, 1993, p. 240).

Esse contexto de crise do *Welfare State*, contudo, sobrevive no quadro recessivo atual, proveniente da crise financeira internacional, que tem levado alguns protagonistas a reclamar pela presença do Estado que justamente abdicara de poderes e funções em prol do mercado no momento em que o “Beaubourg e satélites colocavam em cena, em escala industrial, um novo modelo de gestão cultural” (ARANTES, 1993, p. 240). Sobre a pergunta, enfim, pelos motivos de cifras tão animadoras da exposição *Picasso e os mestres*, de 2008, o tempo dirá se se tratou do canto do cisne dessa política já balzaquiana de animação cultural ou se o *culturel* está blindado até mesmo em face da crise de liquidez mundial.

Para entender esse consumo cultural afluente, seria preciso também, segundo outros autores, considerar a própria modificação sofrida pela arte no século XX. A arte, por princípio, não seria mais – segundo Gérard Lebrun (2006, p. 330) –

[...] uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento; o que não seria um sinal de degenerescência, mas um sintoma [de que, em] nossa época materialista e tecnicista [,] só poderia surgir uma arte de diversão, completada por algumas elucubrações de estetas.

Para Lebrun (2006, p. 338),

[...] a questão que essa arte nos propõe diz respeito, antes de mais nada, aos desempenhos possíveis do nosso sistema perceptivo. Isto quer dizer que, na origem da incompreensão (tão desculpável) que a arte moderna suscitou, houve antes de mais nada um *erro de regulação* cometido pelo público. Este queria continuar contemplando um quadro, e tal expectativa só podia ser frustrada. A obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela lhe fornecia (grifo nosso).

Esse “erro de regulação” teria sido corrigido no curso do tempo com a substituição da contemplação pela comunicação, entendida como a “reorganização cinestésica do receptor a cada nova ‘informação’” (LEBRUN, 2006, p. 328). Nesse sentido, a obra de arte seria um estímulo sensorial entre outros na sociedade da informação, da pleora incansável de signos (que alguns denominam semiosfera) “que nos faria penetrar mais e mais no interior do visível, para fazer-nos explorá-los em novas profundezas, em vez de aparentar abrir-nos outro mundo” (LEBRUN, 2006, p. 339). Essa concepção de arte enquanto comunicação, e do fruidor como decodificador de mensagens, remete à teoria da informação dos anos 1950 e 1960, de Norbert Wiener, Abraham Moles ou Max Bense, embora Lebrun não compartilhe, por

exemplo, do intento dessa teoria de distinguir o conteúdo estético de mensagens publicitárias segundo níveis informacionais, de redundância ou inovação. O problema dessa identificação da arte com a comunicação, de todo modo, é que ela renuncia à noção de autonomia da arte, ou seja, à ideia de que a obra de arte é um construto, com leis próprias, um “ser à segunda potência”, que preserva, contudo, sua relação com a empiria de onde provém seu conteúdo, embora o renegue, no sentido de Adorno: “Que a arte por um lado se oponha à sociedade na sua autonomia e por outro seja ela mesma social é uma das leis de sua existência” (ADORNO, 1982, p. 265). Nessa tentativa de caracterizar o fruidor como decodificador, deve, porém, ser levado em consideração se a arte, seja contemporânea ou da tradição, moderna ou não, quando *mise en situation* em uma mostra cenográfica,

preserva a realidade vinda de sua qualidade própria e portanto pode ser julgada como tal – uma espécie de autonomia –, ou se ela é apenas tributária da imagem que a comunicação faz circular (CAUQUELIN, 2005, p. 81).

Parece, de fato, que a análise do mecanismo de produção e distribuição da arte contemporânea, bem como a exibição de acervos da tradição em montagens teatralizadas, “se constroem fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 82). Por isso,

[...] em uma sociedade de comunicação, a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convém perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo específico – capaz de, por isso mesmo, assegurar o funcionamento das redes em seus aspectos exclusivos de rede (CAUQUELIN, 2005, p. 165).

O fruidor integraria, assim, uma rede composta dos organizadores das mostras; da iniciativa privada que as patrocina; dos departamentos jurídicos e de *marketing* das empresas que as viabilizam; de

representantes da política cultural que incentivam por medidas fiscais o investimento das empresas; da seguradora que as garante; do crítico que as interpreta; dos assessores de imprensa que as repercutem no mundo *mass*-midiático; dos *webdesigners* que as recriam em *sites* e portais; de jornalistas e críticos, ligados ou não às galerias e aos museus, que as divulgam; dos curadores que em regra as convertem em “eventos culturais”; além de *groupies*, *promoters*, *snobs*, *campes*, celebridades etc. Para alguns críticos, essa rede, cada vez mais trançada, seria a condição de possibilidade da democratização do acesso à cultura, ou, em outros termos, da reprodução simbólica da sociedade. Seria a ação cultural possível e eficaz em tempos de democracia de massa, orientada para o entendimento, no sentido de uma racionalidade comunicativa. Para outros, em sentido contrário, como Baudrillard, não haveria nessa rede “informação” (que pressupõe decodificação de signos), uma vez que o público “ou as massas não escolhem, não produzem diferenças, mas indiferenciação – elas mantêm a fascinação do meio (como profetizava McLuhan), que preferem à exigência crítica da mensagem” (BAUDRILLARD, 1985, p. 34).

É interessante, contudo, perguntar em que medida esse circuito de comunicação reduz os discursos articulados (como o artístico) a uma única dimensão – à função fática, diria Roman Jakobson –, “em que todos os signos perdem seu sentido e se consomem na fascinação do espetacular” (BAUDRILLARD, 1985, p. 14-5); ou, dito de outro modo, é preciso verificar se é possível agenciar, no interior dessa rede, dispositivos (como os da fruição ou curadoria) que impeçam a identificação da arte aos imperativos da comunicação rotineira.

Paul Valéry (1993, p 54-55) conclui seu ensaio afirmando que sai do museu em estado de “extrema fadiga”, “cabeça alterada e pernas cambaleantes”, equiparando a desordem organizada de seu interior ao frenesi da cidade:

O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua. Meu mal-estar – uma ativida-

de quase dolorosa do espírito – busca sua causa. Estamos e nos movemos [na metrópole moderna] na mesma vertigem da mistura cujo suplício infligimos à arte do passado.

Não é apenas por serem caos de signos, entretanto, que os novos museus e a cidade se aproximam, mas porque neles também se desenvolve, como constatamos nas últimas décadas, certa forma de sociabilidade. São relações sociais *sui generis*, porque regradas, baseadas no consenso e no contato previsível que existe no interior de áreas fechadas, climatizadas, sob rigorosa vigilância. Nessa sociabilidade polida e desdramatizada de cafés, jardins, terraços, restaurantes, *lounges*, lojas de suvenires, além de salas de exposição, nada há de “surpresa, nada de violência, nada de ultrapassagem, nada de verdadeira paixão”, nos termos de Baudrillard (1985, p. 76). São espaços de simulação operacional da vida social: são “forma puras de socialização controlada”, em que todos os “fluxos contraditórios” acabam reduzidos “a circuitos integrados” (BAUDRILLARD, 1991, p. 166); ou, ainda, como diz Otilia Arantes (1993, p.241), na mesma direção,

[...] são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia acrescida das obras devidamente neutralizadas.

Pode-se, todavia, falar ainda de *socius* a propósito de um espaço expurgado da imprevisibilidade dos contatos ou da relação entre classes sociais? Para Baudrillard, o que teríamos nesses espaços culturais é a mesma “reversão lenta do social” que encontramos no campo da política e no mundo digital. Seriam espaços de “desafetamento”, em que “o social involui lentamente”, numa espécie de “violência implosiva” (o avesso da “violência explosiva, libertadora, determinada, vanguardista, moderna”): um “sismo lento que seria perceptível apenas à razão histórica” (BAUDRILLARD, 1991).

Essa sociabilidade no interior dos novos museus já foi interpretada como sintoma da estetização do social que se seguiu ao projeto moderno de desestetização da arte. Remanesceria no novo museu, em suma, algo do ideário romântico da obra de arte total, “não só porque nele haveria algo que fascina em tudo e por tudo, mas porque ele realizaria a função utópica de síntese” propugnada pela arquitetura moderna; ou, como diz Christa Bürger (apud ARANTES, 1993, p. 245):

Do ponto de vista totalizador do museu, todo o mundo aparece como sendo estético. Agora não é mais apenas a obra de arte que o museu neutraliza, como registrava Adorno, mas a multiplicidade da vida urbana aí sintetizada – [...] o melhor dos mundos numa sociedade do ócio.

Em outros termos, o estado de estetização do real, da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, teria se cumprido – segundo esses autores – depois das vanguardas, porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do estético. Por um lado, as vanguardas venceram, constataam esses críticos; mas o preço de seu triunfo foi a renúncia ao princípio da autonomia da arte: à ideia, enfim, de que a forma artística promoveria, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a “modificação do mundo”. Estamos entendendo, assim, por generalização do estético o efeito perverso do programa moderno de fazer do mundo, arte – o que já foi denominado disseminação do cultural, por Jean Baudrillard; de hedonismo estético extravagante, por Fredric Jameson; ou de abuso estético, por Jean Galard. Generalização do estético que é emblemática nos novos museus – como estamos procurando mostrar – não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como um valor em si, como algo a ser fruído como obra e arte, e não apenas como construção destinada a abrigar acervos de arte; mas também por suas exposições cenográficas; pela decoração de seus interiores; bem como pela

sociabilidade estilizada de seus visitantes.

Na rua, Valéry (1993, p. 55), em busca de uma causa para seu “mal-estar”, conjectura:

Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, dava-lhes seu lugar, seu uso, seus limites. A liberdade de vagar lhes era recusada. Tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas e suas alianças. Enquanto ela vivia, elas sabiam o que queriam [...].

Constata, portanto, que o museu não é apenas um documento de cultura em virtude da riqueza de suas obras, mas também de barbárie, uma vez que seu acervo é resultado de espoliações, da retirada pela força das obras de arte de seus *locus* de origem. Por isso colunas gregas, minitemplos egípcios, retratos de nobres concebidos para uma dada sala de certo palácio, ícones religiosos destinados a *um* retábulo de determinada capela numa precisa igreja convivem, em estado de orfandade, nas paredes do museu. É evidente, todavia, que tentar pacificar “o estado atormentado da arte de nosso tempo” devolvendo as obras, por fidelidade à cultura, a seu lugar de origem seria um segundo ato de barbárie, igualmente irredimível (VALÉRY, 1993). De modo semelhante, simular a “devolução” das obras mediante dispositivos curatoriais também se tem mostrado ineficaz. Basta lembrar as cenografias dramatizadas de exposições de arte barroca que se valem do rebaixamento da luz, ou de cantos gregorianos como música ambiente, na tentativa de “recriar” a atmosfera litúrgica de uma capela. Segundo Arantes (1993, p. 234), são exposições que “culminam, na melhor das hipóteses, no *kitsch* e na *mise-en-scène*”, sendo no fundo ainda mais prejudiciais do que a tentativa de devolver as obras ao seu nicho de origem.

Se, na imagem de Valéry, as obras sob a guarda dos museus são órfãs porque foram arrancadas de sua mãe, a arquitetura, nos novos museus – ou mesmo em museus tradicionais ampliados por

anexos virtuosísticos – elas rivalizam com o próprio edifício. Neste caso, a arquitetura é a madrasta que castra enteados, como se verifica no silêncio a que fica relegado seu acervo, haja vista a atenção do público, que acaba atraída, essencialmente, para o edifício. É o caso da extravagante flor metálica do Guggenheim de Bilbao, de Frank O. Gehry, que triunfa sobre as obras de seu acervo. Em outros casos, a atenção do público acaba desviada do acervo para as vistas privilegiadas que o museu propicia de seus arredores, como no museu de Mönchengladbach, de Hans Hollein, de 1980, em que uma janela estrategicamente recortada emoldura uma “paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores” (ARANTES, 1993, p. 245). De modo semelhante, muitos visitantes do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de 1996, de Oscar Niemeyer, após contemplarem a leveza escultural do edifício – nave estelar –, ingressam no espaço expositivo apenas para apreciar a beleza sem par da baía de Guanabara. São exemplos, segundo alguns autores, de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, o outro nome da felicidade contemporânea – distinta do *bonheur* stendhaliano, que colonizou o imaginário da modernidade artística. Seria ingênuo, contudo, atribuir à cultura dos museus “a responsabilidade por algo do qual eles não são senão um dos sintomas [ainda que os tomemos como] a expressão mais enfática deste processo de estetização” (ARANTES, 1993, p. 246). Por isso, Valéry, como bem nota Adorno (1998, p. 185), teria sido “um pouco inocente ao suspeitar que apenas os museus são responsáveis pelo que ocorre com os quadros”, desconsiderando, portanto, as próprias condições objetivas da cultura.

No interior dessa cultura dos museus, qual deve ser, então, a posição do fruidor que resiste à idéia segundo a qual “a beleza intensa ou inquietante” é irremediavelmente de uma outra época; ou, em termos próximos, que acreditava, como diz Galard (2004), ser concebível uma arte que visa algo diferente de distrair, informar ou “embelezar a vida cotidiana”? Certamente, como diz

Adorno (1998, p. 184-185) concluindo seu ensaio,

[...] o combate aos museus possui algo de quixotesco [...] não é possível fechá-los, e isso nem seria desejável [...] É verdade, porém, que os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço por parte do observador.

De tal sorte que a “única relação concebível com a arte” – continua Adorno (1998, p. 185) – é a de se “considerar as obras de arte com a mesma seriedade mortal” que tem caracterizado o “nosso mundo catastrófico”, pois

[...] só está livre do mal bem diagnosticado por Valéry aquele que, junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada, a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos. Alguns museus facilitam este procedimento.

De um lado, o fruidor que, percebendo ser a beleza difícil tão mortal, pode reagir ao abuso estético dos novos museus assumindo esse “princípio de seleção que Valéry declarou ser o de sua escola, embora não o encontrasse nos museus” (ADORNO, 1998, p. 185). Esse fruidor seletivo, proposto por Adorno, não se identifica, assim, ao fruidor especialista de Valéry, ao fruidor diletante de Proust, àquele que se distrai, de Benjamin, ao consumidor de Baudrillard, ou ao fruidor como operador de signos, de Lebrun. De outro lado, o *staff* dos museus pode – numa posição de “crítica imanente” – agenciar práticas que facilitem essa fruição seletiva, como curadorias que, visando a preservar a autonomia da obra de arte, transformem o espaço expositivo em “lugar de contestação e negociação entre as obras” (HUYSSSEN, 1997, p. 251). Em outros termos, o desafio é produzir dispositivos que impeçam a neutralização da cultura, ou seja, que a arte se converta em “evento cultural” entendido como o “acontecimento

[como uma exposição, por exemplo] que se identifica ao próprio fato artístico” (FAVARETTO, 2007, p. 227); pois nesse caso a fruição artística acaba reduzida a “uma experiência estética que se confunde com a realidade mais imediata da arte, ou seja, com a instância do mercado e do lazer” (FAVARETTO, 2007, p. 228).

Para outros críticos, essa idéia de uma fruição seletiva e de resistência seria ilusória, porque, a menos que haja uma reversão miraculosa da história, o único caminho para evitar-se a neutralização da cultura é “perseverar na destruição atual” (BAUDRILLARD, 1985, p. 77). Somente assim é possível manter-se fiel ao pressuposto de Adorno de que “os protestos sem esperança são necessários” (ADORNO, 1998, p. 184). Segundo esses autores, enquanto se aguarda tal reversão – e contribuindo, se possível, para seu advento –, seria o momento de privilegiar a análise da economia política e da política cultural, ainda que isso implique prejuízo da análise da forma artística ou arquitetônica, porque

“cultura e economia parecem estar (há trinta anos) correndo mais e mais uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural” (ARANTES, 2000, p. 47).

Daí a urgência, por enquanto, dessa pauta.

NOTAS

¹ Na mesma direção de Valéry, Merleau-Ponty afirma, em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, que, “enquanto o artista *trabalhou* uma vida inteira de homem, nós vemos sua obra como flores à beira de um precipício”, uma vez que “o museu mata a veemência da pintura como a biblioteca, dizia Sartre, transforma em mensagens, escritos que foram gestos de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 94). Em outros termos: “a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro”, ao passo que no museu os gestos gestadores dos artistas tornam-se gesta, gestos gessados, atas de atos – e nisso consistiria para Merleau-Ponty “a historicidade da morte” presente em cada pintura tombada de um museu (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 97).

² Sobre a aposta de Benjamin nos poderes de disrupção da imagem tátil, é interessante observar que mesmo a arte tecnológica que preserva ou mesmo acentua as características das vanguardas artísticas, que estão na raiz do cinema dito de invenção, tem pouco do tom provocatório (às vezes insultante) que caracterizou, por exemplo, a pintura futurista de Fillipo Marinetti ou Giacomo Balla, do início do século, que “representando” o movimento “pressentiam” o efeito da câmera cinematográfica que o “valorizaria graças ao projetar rápido da película”, como dizia Benjamin (1980). Atualmente, contudo, um público desdenhoso, mas aglomerado em filas, assimila sem a experiência do *choc* as inovações muitas vezes diluídas pelo *entertainment* de um futurismo *cool* (ou de um vanguardismo *faisandé*) sem poder de *punch*. É uma reação *blasé* ao *up-to-date*, no que se refere à tatilidade da imagem. Isso ocorre não porque as linguagens multiplicaram-se muito mais velozmente do que se pode suportar, mas, ao contrário, porque atualmente há uma readequação espontânea, sem atrito, das novas gerações às mudanças tecnológicas. Tais inovações não cavam um perigo desconhecido, pois não prometem alguma alteridade utópica, na qual cada pessoa, numa conversão vertiginosa, seria impelida à ação, na intenção de Benjamin.

Referências

ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Teoria estética**. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp: Studio Nobel, 1993.

_____; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, P. E. Sofística da assimilação. **Praga – Revista de Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 8, p. 75-100, ago. 1999.

BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Tradução de T. Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991a.

_____. O efeito Beaubourg. In: _____. **Simulacros e simulação**. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução de S. Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, 2.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, M. Bravo! é revista de bordo com ensaístas de mau humor. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1998. E-14.

FAVARETTO, C. F. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 225-43, 2007.

GALARD, J. **La beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique.** [S. l.]: Actes Sud, 2004.

HUYSSSEN, A. **Memórias do modernismo.** Tradução de P. Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: _____. **A filosofia e sua história.** Tradução de Michel Lehua. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Organizado por Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Maria Lúcia M. O. Caciola e Marta Kawano. (Coleções Ensaaios).

MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, A. F. (Org.). **O futurismo italiano. 1. ed.** São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 167).

MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito.** Tradução de P. Neves e M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VALÉRY, P. **A alma e a dança e outros diálogos.** Tradução de M. Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O problema dos museus. Tradução de V. Novis. **Revista MAC**, São Paulo, n. 2, p. 53-5, nov. 1993.

WU, C. T. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** Tradução de D. S. de Miranda. São Paulo: Boitempo: Sesc-SP, 2006.

Recebido em: 10 de outubro de 2007.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2007.

Artigos

1

Teleologia e liberdade.

Márcia Zebina

Autores como Nicolai Hartmann (1944) afirmam que a teleologia e a liberdade são conceitos contraditórios, por isso, o discurso teleológico não pode assinalar caminho algum à discussão da liberdade humana; pelo contrário, a doutrina de um *télos* apenas indica a existência de um mundo formado e predeterminado que interdita a realização da liberdade. Essa ideia nos parece bastante plausível, a ponto de invalidar qualquer busca de conciliação entre a ideia da finalidade e a da liberdade. Contudo, temos que ter presente que alguns filósofos, como Kant e Hegel, abordaram a teleologia como um conceito especulativo necessário para a compreensão da natureza e da ação livre do sujeito, de tal modo que sem a compreensão de um ordenamento da natureza segundo fins não seria possível pensar qualquer liberdade. Para discorrermos sobre este aparente paradoxo entre teleologia e liberdade e o uso que os autores supracitados fizeram do mesmo, seguiremos o seguinte roteiro de análise: 1- aspectos gerais concernentes ao pensamento teleológico; 2- alguns elementos da teleologia kantiana; 3- as críticas de Hegel à teleologia kantiana.

1 Aspectos gerais concernentes ao pensamento teleológico

A teleologia afirma que todas as coisas estão destinadas a um fim (*télos*) previamente dado; ela designa um tipo de pensamento que leva em consideração a finalidade tomada como determinante na sucessão dos acontecimentos ou na organização dos fenômenos naturais. A noção aristotélica de causa, especialmente a causa final¹ dos objetos

produzidos pela arte, é inspirada nesta idéia, na qual o sujeito da ação (o produtor) representa a causa eficiente que põe em movimento os elementos (meios) necessários para a existência da coisa (produto). Este raciocínio é atribuído tanto aos produtos da arte (*techné*) quanto aos produtos da natureza (*physis*), igualmente compreendida como portadora de uma finalidade². A causa final vem a ser o fim a que a coisa se destina. Nos produtos da técnica, a causa final é a finalidade presente no plano da obra proposto pelo seu autor; nos produtos da natureza, contudo, o plano da obra não está na mente do produtor, pois a finalidade da natureza é interna. Portanto, se há semelhanças na produção de objetos e na produção da natureza, há também diferenças fundamentais: nos produtos da arte a forma é exterior à matéria, a causa ao efeito, o agente ao paciente; já nos produtos da natureza todos estes momentos são idênticos. Além disso, a finalidade da arte é uma finalidade intencional e externa em que o agente transforma o material introduzindo nele o seu propósito. Na finalidade da natureza não há um agente intencional, e o princípio do movimento que faz brotar os organismos naturais pertence a ela mesma, na medida em que a forma, o material e a finalidade estão intrinsecamente ligados como forma imanente presente na espécie.

Nas épocas medieval e moderna, um dos aspectos importantes do finalismo foi aquele representado pelo modelo antropológico, fruto de uma compreensão da produção de artefatos, estendido à natureza. Em vista disto, os homens atribuíram o modo das suas produções aos fatos naturais e compreenderam a natureza como portadora de uma finalidade cuja meta era a fruição humana. Nesta teleologia, caracterizada como teleologia externa ou instrumental, o fim é determinado pelo criador do objeto, em se tratando do fazer humano, ou pelo criador universal (Deus), em se tratando de todas as coisas naturais. Deste modo, a finalidade não é mais pensada como intrínseca à natureza, mas a própria natureza é vista em sua perfeição como tributária de um ser supremo que a ordenou em função de um propósito relativo à existência humana. Por isso, a teleologia foi bastante utilizada na explicação teológica do mundo que buscava

provar, através da organização e perfeição da natureza, a suprema inteligência e bondade do criador. A prova físico-teológica da existência de Deus se valeu deste tipo de visão.

Kant, na *Crítica da razão pura*, rejeitou a prova físico-teológica, pois estava preocupado em fundar o caráter universal e *a priori* das ciências, mas na *Crítica da faculdade do juízo* reabilitou-a e legitimou o seu uso, ainda que tomando-a como relevante apenas para o juízo reflexivo.

2 Alguns aspectos da teleologia em Kant

Kant estrutura a terceira crítica em duas grandes partes: “Crítica da faculdade de juízo estética” e “Crítica da faculdade de juízo teleológica”, além de uma longa e bela introdução explicativa. Segundo André Stanguennec (1985), podemos distinguir três etapas na ordem de progressão da “Crítica da faculdade de juízo teleológica”: na Analítica temos o conceito de finalidade interna (KANT, 1997, §§ 61-68)³; na Dialética temos, de um lado, a antinomia que faz surgir esta mesma faculdade de juízo teleológica (KANT, 1997, §§ 69-75) e, de outro, temos a necessidade de distinguir – necessidade esta que nos é dada por nosso entendimento finito – e de unificar as duas máximas aparentemente contraditórias do mecanismo e da finalidade (KANT, 1997, §§ 76-78); por fim, na Metodologia, temos a passagem da natureza à liberdade fundando a leitura teológica da teleologia física e inscrevendo a filosofia da história nesta última através do conceito de cultura humana, como o fim último da natureza (KANT, 1997, §§ 79-91).

Logo ao início da introdução da terceira crítica, Kant reforça a ideia, já presente em outras de suas obras⁴, de que há um abismo intransponível entre o domínio do conceito de natureza enquanto sensível e o do conceito de liberdade enquanto supra-sensível. Trata-se de dois mundos tão distintos que não podemos pensar qualquer passagem do plano sensível ao suprassensível. Contudo, Kant expõe uma tese já expressa na *Fundamentação* (KANT, 1980), de que o mundo

suprassensível (inteligível) exerce influência sobre o sensível, de que “o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis” (KANT, 1993, p. 20)⁵. A liberdade, que pertence ao plano inteligível, tem que se realizar no plano sensível, obrigando, de certo modo, que este se conforme ao que ela determina, por isso, a questão fundamental da *Crítica da faculdade de julgar* será compreender o ordenamento da natureza de tal forma que seja possível a efetivação da liberdade.

A natureza, em conseqüência, tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade (KANT, 1993, p.20, B XX).

Na verdade, Kant ressalta que para que tal influência ocorra é necessário que o mundo suprassensível contenha o fundamento do mundo sensível da natureza e, portanto, também, das suas leis.

Tendo por pano de fundo o problema do determinismo e da liberdade, o conceito kantiano de finalidade está ligado à questão da antinomia do juízo que surge do ajuizamento dos fenômenos naturais. Na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, ele nos oferece indicações neste sentido, ao definir a faculdade de julgar e ao fazer a diferenciação entre as duas máximas de que o juízo se serve: “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 1993, p. 23, B XXVI). Se o universal é dado (a regra, o princípio, a lei), o juízo que nele subsume o particular é determinante: “porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é meramente *reflexiva*” (KANT, 1993, p. 23, B XXVI, grifo do autor). Esta distinção é o primeiro passo para a superação da antinomia, que ocorre com a simples consideração de que o juízo com o qual julgamos a natureza enquanto mecânica (explicação física) não assenta sobre o mesmo princípio que permite julgá-la como técnica (explicação teleológica). O conceito de uma coisa como fim natural exige do juízo um exercício reflexionante, visto que

não se pode saber se coisas da natureza, consideradas como fins naturais, exigem ou não para a respectiva geração uma causalidade de uma espécie completamente particular, ou seja, segundo intenções (KANT, 1993, p. 237, § 74).

Consequentemente, não podemos saber se a natureza, considerada como fim natural, é gerada por uma causalidade intencional ou por mero acaso. Contudo, se tomarmos a natureza de um ponto de vista mecânico-causal, não haverá espaço algum para a liberdade humana, pois tudo já estará determinado previamente na causa. Ao mesmo tempo, o pensamento sobre a conformidade a fins da natureza pertence à faculdade de juízo reflexiva, ou seja, ele é um conceito regulativo, e não constitutivo, para esta mesma faculdade⁶. Portanto, não há conhecimento possível advindo dela, apenas concluímos que, sem ela, não podemos pensar a vida prática como a vida do sujeito livre.

Kant definirá o conceito de fim, nesta mesma introdução, como “o conceito de um objeto, na medida em que ele ao mesmo tempo contém o fundamento da efetividade deste objeto” (KANT, 1993, p. 24; B XXVIII). O uso desta diferenciação serve, por um lado, para evitar a derivação dos “fins físicos” (mecânicos) da aparência de finalidade apresentada pela natureza, ou seja, assim como não podemos conhecer tal fim objetivo, também não podemos fazer dele um uso constitutivo, mas apenas postular tal fim como um princípio regulador para o juízo reflexivo e, com isso, ampliar o conhecimento da natureza segundo outro princípio (das causas finais), sem com isso danificar o princípio do mecanismo da causalidade física (KANT, 1993). Mas por outro lado, esta definição mostra que este é, propriamente, o âmbito da vida: o conceito de um objeto na medida em que ele contém o fundamento da efetividade deste objeto. Como exemplo, Kant nos fala da relação existente entre a estrutura e as partes de um ser vivo: “como a disposição das asas de um pássaro, o oco dos seus ossos, a forma da sua cauda e as funções que estas partes

desempenham para o vôo” (KANT, 1993, p. 203, § 61). Se tomarmos as partes e a relação de sua função como um mecanismo cego, todo o funcionamento nos parecerá como um processo contingente, “segundo o simples *nexus effectivus* na natureza” (KANT, 1993, p. 204, § 61), porém, se admitirmos a representação de tais formas como necessárias, então teremos que pensá-las como determinadas com vistas a um fim. O princípio teleológico é a única maneira que temos, ainda que problemática, para a investigação da natureza, ou seja, ao pensarmos a relação de causalidade entre o conceito e a realidade deste objeto, as partes contribuem para a vida do organismo como um todo. Devemos recordar que esta é a definição do conceito de fim, que diz que o conceito de um objeto (a ideia do todo enquanto finalidade) contém o fundamento da efetividade deste objeto (determina a sua existência, a forma e a conexão de suas partes).

Contudo, tal concepção de fim, que relaciona a forma dos órgãos de um ser vivo e a vida do organismo como um todo, é análoga ao modo como concebemos a produção técnica de objetos, como uma atividade intencional dirigida a um fim. Nos dois modelos, os elementos de cada conjunto permaneceriam contingentes para o nosso pensamento, a não ser que nós os representássemos como determinados por um conceito prévio do plano da obra. A diferença é que nos objetos produzidos pela arte - a produção técnica-, o conceito do todo está presente no entendimento do executor (causa eficiente) que concebe o plano da obra. Em um organismo natural, ao contrário, isso não ocorre, posto que o conceito do todo (causa final), enquanto determinante da forma e conexão das partes, necessita ser pensado como imanente às próprias partes. A não ser que nós viéssemos a atribuir uma intencionalidade (um princípio constitutivo) supra-sensível ao ordenamento da natureza, mas, neste caso, o conceito de um fim natural deixaria de pertencer à faculdade de juízo reflexiva e passaria a fazer parte da faculdade de juízo determinante (KANT, 1993, § 61).

Outra característica dos produtos organizados da natureza é que cada parte é responsável pelo todo e pode, reciprocamente, produzir-se. Por isso, ao tentarmos explicar um organismo como um todo segundo o princípio do mecanismo, a relação entre o todo e as partes permanecerá indeterminada para nós, ainda que os seres naturais possam ser explicados pelas leis mecânico-causais. Desta forma, para que possamos compreender um processo desse tipo, necessitamos pensar a possibilidade de que as suas partes não estejam conectadas apenas segundo o nexos mecânico-causal, pois, do mesmo modo que nós nos representamos um fenômeno como a causa, poderemos também representá-lo, ao mesmo tempo, como efeito.

Como o princípio de causalidade é universal e tem que ser aplicado a todos os fenômenos, inclusive aos organismos vivos, ao procedermos deste modo resta-nos, apenas, a explicação mecânico-causal da natureza. Mas sabemos que esta explicação não é suficiente para concebermos como necessária a forma e a conexão das partes de um organismo em relação à vida deste como um todo, para isso necessitamos de um outro princípio, o de finalidade. Estas duas concepções entram em conflito e temos, então, a produção da antinomia aludida anteriormente, visto que os organismos vivos apontam para um outro tipo de relação na qual o entendimento nada pode dizer, já que deve limitar-se à experiência, como foi afirmado exaustivamente na primeira crítica. No entanto, não basta dizer que os organismos (fim natural), enquanto fenômenos estão submetidos às leis da física e, enquanto produtos da razão, submetidos ao princípio de finalidade. Na verdade, a concepção racional da atividade de um organismo conforme a causalidade final entra em conflito com a concepção deste mesmo organismo, conforme a causalidade eficiente produzida pelo entendimento. É preciso solucionar a antinomia entre o princípio do mecanismo e o princípio da finalidade natural. A solução kantiana será a de negar que o princípio de finalidade possa proporcionar qualquer conhecimento

do objeto, visto que usamos tal princípio somente na reflexão sobre objetos para os quais objetivamente carecemos de uma lei (KANT, 1993, § 69). O princípio de finalidade serve apenas para encontrar, para um material empírico dado, um universal que o entendimento não pode alcançar e que nos permitirá refletir sobre essa multiplicidade como contida neste universal.

Consequentemente, o uso do princípio de finalidade responde a uma necessidade meramente subjetiva, a de refletir sobre uma espécie particular de objetos, e não objetiva, de constituir o objeto mesmo (KANT, 1993, § 69). Deste modo, a função legítima do princípio teleológico não é constitutiva, mas regulativa, ou seja, a teleologia não serve para ultrapassar a explicação causal dos fenômenos, mas apenas para orientá-la no sentido da universalidade, quer dizer, para servir como fio condutor da reflexão na integração das séries causais em processos unitários.

É necessário, porém, uma harmonia entre estas duas máximas do juízo (mecanismo e finalidade) e, para isso, elas não podem estar relacionadas à mesma esfera de legislação. Surge então uma situação semelhante a que ocorria na terceira antinomia das idéias transcendentais da razão pura⁷: a antinomia entre causalidade natural e liberdade. Para não cair em contradição, a razão pensa o mesmo objeto segundo diferentes pontos de vista, evitando que sejam contraditórios entre si. Se, por um lado, o entendimento não pode compreender uma causalidade diversa da causalidade mecânica, a razão pode, por outro lado, pensar uma causalidade de outro tipo que, embora não seja comprovada empiricamente, pode ser pensada sem contradição. A antinomia entre o princípio mecânico-causal e o princípio teleológico desaparece quando os concebemos como dois diferentes métodos de ordenação, com os quais tentamos unificar a multiplicidade dos fenômenos

Hegel não poderia concordar com a solução kantiana da antinomia entre o princípio do mecanismo e o princípio da finalidade natural, visto considerar problemático aceitar que as coisas que

a razão estabelece como verdadeiras, sejam tais apenas para nós (subjetivamente) e não em si mesmas (objetivamente). A solução que dará será bem diferente da kantiana, que acreditou resolver o problema através dos diferentes métodos que utilizamos para observá-lo. Ao contrário de Kant, Hegel reconhece a objetividade desta antinomia e entende que a investigação kantiana deixa de abordar a única questão que é filosoficamente importante, a saber, qual dos dois princípios é efetivamente verdadeiro.

A solução kantiana desta antinomia é a mesma solução geral das outras, a saber, que a razão não pode provar nem uma nem outra destas proposições, porque nós *não podemos ter nenhum princípio determinante a priori* da possibilidade das coisas segundo simples leis empíricas da natureza, - e que, conseqüentemente, ambas as proposições não tem [sic] que ser consideradas *como proposições objetivas*, mas apenas *como máximas subjetivas* [...]. Como se observou antes, em todo este ponto de vista não se investigou o que [de fato] exige o interesse filosófico, a saber, qual dos dois princípios tem verdade em-si e para-si; para este ponto de vista, contudo, não faz qualquer diferença se os princípios devem ser considerados como determinações da natureza existindo exteriormente, quer dizer aqui, como *objetivos*, ou como simples *máximas* de um conhecer *subjetivo* (HEGEL, 1993a, II, p. 442-443, grifos do autor).

Deste modo, Hegel avalia que esta antinomia só pode ser resolvida por intermédio da determinação conceitual de cada um dos dois princípios conforme a razão, e não conforme o entendimento, tarefa esta que ficará a cargo da lógica especulativa. Por isso é necessário construir uma lógica especulativo-dialética, para poder conceber a identidade dos opostos e pensar a finalidade interna de um modo distinto de representação, que opera segundo o nosso entendimento finito. Kant, pelo contrário, “não ultrapassa o ponto de vista da lógica do espírito finito para o qual a identidade dos contraditórios significa a impossibilidade do pensar” (STANGUENNEC, 1985, p.290).

Em consequência, o pano de fundo da questão concerne, de um lado, ao local e, de outro, à função da teleologia no pensamento destes autores.

3 As críticas de Hegel à teleologia kantiana

Nas diferentes obras em que Hegel abordou a teleologia⁸, podemos perceber que o lugar sistemático de tratamento destas questões permanece o mesmo, assim como o tratamento dos conceitos de mecanismo e teleologia como oposição dialética. Todavia, na *Ciência da lógica*, o capítulo dedicado à teleologia refere-se apenas aos aspectos ligados à teleologia externa. Somente na idéia imediata aparece a estruturação da teleologia interna com o conceito de vida lógica. Em Hegel, tanto a vida dos organismos naturais, na *Filosofia da natureza*, quando a vida lógica como ideia, na *Ciência da lógica*, expressam a teleologia interna.

Hegel inicia o terceiro capítulo da *Objetividade*, a Teleologia, mostrando que nela será tratada a antinomia entre mecanismo e teleologia, o que vem a caracterizar a diferença entre o determinismo, atribuído ao mecanismo causal, e a liberdade, atribuída à teleologia⁹, pois “o livre é o conceito em sua existência” (HEGEL, 1993a, II, p. 437).

Tal polêmica, também objeto de análise kantiana, é para Hegel um falso problema, pois, enquanto Kant problematiza a antinomia e mostra a insolubilidade da mesma e a necessidade de a tomarmos segundo dois pontos de vista distintos, o do entendimento e o da razão, Hegel não recorre a uma análise que permita escolher entre uma e outra, mas admite que o mundo objetivo pode conviver com ambas. O que busca é um critério para julgar qual delas é a verdadeira, ou qual é a melhor. E, para Hegel, a teleologia é superior ao mecanismo, mesmo a teleologia externa, e por isso não deve ser colocada no mesmo patamar daquele, pois seria um modo de desqualificá-la e de não compreender a sua verdadeira significação.

Hegel censura Kant por ter resolvido o problema da liberdade

humana com o recurso à teleologia externa, porém, ao mesmo tempo, o elogia por ter pensado o conceito da teleologia interna a partir da estrutura dos organismos vivos: “com o conceito de finalidade interna, Kant ressuscitou a idéia em geral, e em particular a idéia da vida” (HEGEL, 1995, p. 360, § 204 A)¹⁰. Este tipo de causalidade nos permite considerar a possibilidade de certos produtos da natureza, os organismos vivos. Estes organismos constituem um conjunto complexo no qual cada parte corresponde a uma função no todo, e este, enquanto finalidade é o princípio da atividade das partes, ao mesmo tempo em que é um resultado delas. Por isso, podemos dizer que o conceito de organismo é a causa final que determina, de modo imanente, a atividade de suas partes, como meios para a realização dele mesmo enquanto fim (o próprio organismo), (HEGEL, 1995, § 57). Segundo Hegel (1995, § 205), era a teleologia moderna que compreendia a natureza com base apenas na finalidade externa ou finita, como se houvesse uma finalidade nas coisas pela utilidade que lhes era atribuída pelos homens. Kant (1993, § 63) aborda a questão da utilidade, mas recusa-se a tomá-la como uma finalidade intrínseca aos objetos.

A questão em Kant, contudo, é bem mais complexa: poderíamos dizer que há uma ambiguidade no tratamento tanto da finalidade natural (finalidade interna) quanto da teleologia de um modo geral, especialmente em relação ao possível uso do conceito de finalidade natural para solucionar o problema dos produtos orgânicos da natureza e da própria natureza como um todo. Kant afirma que é preciso recorrer a tal princípio para a representação da possibilidade intrínseca dos organismos como fins naturais, pois somente a partir de tal ideia podemos conceber a possibilidade das partes como dependentes do todo, segundo sua constituição. No entanto, a determinação das partes do conjunto a partir do conceito do mesmo só pode ser possível para um tipo de entendimento que não procede como o nosso, um entendimento intuitivo.

Como o entendimento humano é discursivo, não pode deduzir

o particular (as partes de um todo) do universal (a representação do todo), deste modo, o particular terá que ser dado ao entendimento humano a partir de outras fontes, a intuição empírica. A conclusão deste processo é que o nosso entendimento só pode conhecer as totalidades reais na natureza em razão do princípio do mecanismo, e não do princípio de finalidade interna, que não pode nos dar nenhum conhecimento a respeito da própria natureza.

A ambiguidade de tal relação aparece porque, por um lado, nós não podemos tratar os produtos orgânicos em termos da ciência natural (que é regida pelo mecanismo), por meio do princípio da finalidade interna, mas, por outro lado, o nosso entendimento nos impõe a tarefa de refletir sobre tais produtos como se fossem produzidos por uma causalidade segundo fins.

Trata-se por isso de uma especificidade do nosso entendimento (humano) a respeito da faculdade do juízo na reflexão da mesma sobre coisas da natureza. Mas se é assim, então a idéia de um outro entendimento possível diferente do humano tem que se encontrar aqui como fundamento (tal como na *Crítica da razão pura* tínhamos que pensar uma outra intuição possível, se é que a nossa devia ser mantida como uma intuição de uma espécie particular, a saber a intuição para a qual os objetos são válidos unicamente como fenômenos), para que se possa dizer: certos produtos naturais *têm que ser considerados* por nós como produzidos **intencionalmente** e como fins segundo a sua possibilidade, tendo em conta a constituição particular do nosso entendimento, sem todavia por isso se exigir que efetivamente exista uma causa particular que possua a representação de um fim como seu fundamento de determinação, por conseguinte, sem negar que um outro entendimento (mais elevado) possa, tal como o humano, encontrar também no mecanismo da natureza o fundamento da possibilidade de tais produtos da natureza, isto é, numa ligação causal, para a qual um entendimento não é admitido, exclusivamente como causa (KANT, 1993, p. 246-247, § 77, grifo nosso).

Deste modo, a única reflexão teleológica sobre a natureza que se ajusta à constituição do nosso entendimento é justamente aquela que se baseia na possibilidade de um entendimento arquetípico que atua na natureza conforme uma causalidade segundo fins, análoga à que opera em nossa atividade técnica. Mas uma finalidade deste tipo não é a finalidade interna, mas a finalidade externa ou intencional, representada por um entendimento intuitivo e externo à própria natureza. Não é de surpreender que Hegel visse uma contradição na formulação kantiana em admitir, por um lado, que a finalidade interna é necessária para representarmos a possibilidade intrínseca do mundo orgânico; e, por outro lado, que só podemos conceber tal finalidade natural como intencional ou externa.

Para Hegel, o núcleo de tal contradição se encontra na recusa kantiana em atribuir validade objetiva a um tipo de conceito como o de finalidade interna, que contém em si uma oposição dialética. É Kant quem mostra que o conceito de fim natural contém um tipo de representação da causalidade na qual uma coisa é, ao mesmo tempo, causa e efeito de si mesma (KANT, 1993, § 66). Por este motivo não podemos pensar a especificidade própria da finalidade interna sem cairmos em contradição, pois nela uma coisa é, ao mesmo tempo, causa e efeito. Como tal contradição não pode ser resolvida por nosso entendimento discursivo, o único modo de solucioná-la, segundo Kant, é através de um truque: nós negamos ao princípio de finalidade interna um uso constitutivo e o determinamos, conforme a finitude do nosso entendimento, por uma analogia com a finalidade intencional.

Kant, além de admitir o mecanismo da natureza nas suas produções, concebe um arquiteto supremo que criou a natureza desde sempre segundo um mesmo padrão e não vê problema na união destes dois princípios que denomina de “união do princípio do mecanismo universal da matéria com o teleológico na técnica da natureza” (KANT, 1993, p. 251, § 78). O arquiteto supremo que ordena as coisas está fora delas, é pensado como o entendimento superior que construiu um mundo perfeito e ordenado, mas ele

mesmo não pertence a esta natureza, não sendo gerado nela e nem pertencendo a qualquer ordem temporal nela inscrita.

Em última instância, a finalidade do mundo é dada por este demiurgo que ordenou a natureza e todas as coisas a ela pertencentes¹¹, mas a finalidade desta perfeição não é a perfeição por si mesma, mas o homem como o fim-termo, ou fim-final (*Endezweck*) da natureza/criação, enquanto ser moral¹². Deste modo, a possibilidade da moralidade está garantida por um ordenamento do mundo que não se dá na forma das leis mecânico-causais, pois sem isso estaria interdita a possibilidade de liberdade. A consequência, portanto, é que o mundo não pode ter apenas o determinismo mecânico-causal como seu princípio de ordenação, posto que ele inviabiliza a liberdade. Assim, é necessário que, concomitante com o mecanismo causal, exista também um outro princípio de ordenação do mundo. Este outro princípio é a conformidade a fins externa que tem como causa eficiente o entendimento superior (intelecto arquetípico ou intuitivo), responsável pela ordenação de tudo à perfeição, mas que nós não podemos conhecer.

A ideia kantiana da teleologia interna, de uma ordenação das partes em vista do todo, por uma estruturação interna e não dependente de um elemento exterior, interessa muito a Hegel, embora a estruturação do mundo moral tenha permanecido tributária da teleologia externa. Hegel deseja ultrapassar esta etapa de uma teleologia externa à natureza e buscar uma síntese do princípio teleológico através da teleologia interna. Neste sentido está mais próximo da ideia de causa final de Aristóteles:

O conceito de fim como interno às coisas naturais é a simples determinidade das mesmas, por exemplo, o germe de uma planta que, segundo a possibilidade real, contém tudo o que deve vir para fora na árvore, portanto, como atividade finalística [o germe] está dirigido somente para a autopreservação [*Selbsterhaltung*]. Já Aristóteles reconheceu esse conceito de fim na natureza e a esta eficácia chamou *natureza de uma coisa*; a verdadeira consideração

teleológica – e esta é a mais sublime – consiste, pois em considerar a natureza como livre em sua vitalidade própria (HEGEL, 1993b, p. 14, § 245 Z, grifos do autor).

Esta citação da *Filosofia da natureza* mostra a concepção hegeliana de teleologia como interna à natureza, sem afirmar ou indagar se essa determinação foi dada ou é regida por um entendimento superior. Esta é a própria natureza das coisas e é vã a ideia de salientar a sabedoria de Deus por uma perfeição e finalidade da natureza para a fruição humana; com tal artifício não se vai além do finito e se cai em reflexões indigentes, por exemplo,

quando se considera a videira sob o ponto de vista da utilidade notória que oferece aos homens, e o sobreiro em função das rolhas talhadas de sua cortiça para tampar as garrafas de vinho (HEGEL, 1995, p.362, § 205 Z).

É preciso ultrapassar o plano da exterioridade, do finalismo finito, que supõe a existência de algo fora do mundo, para chegarmos ao plano do finalismo infinito ou interno, pois o plano material e perecível da natureza é apenas um momento negativo, o finito que tem um início que, ao mesmo tempo, não é o primeiro. A eternidade, ao contrário, é o absolutamente presente, o agora, sem antes nem depois: “o mundo é criado, está sendo criado agora e, eternamente foi criado, o que acontece na forma da conservação do mundo” (HEGEL, 1993b, p. 26, § 247 Z). Mas o que é mais interessante em Hegel é que a teleologia, como um tema específico, é objeto apenas da *Ciência da lógica* e representa a estrutura interna do conceito que é o livre em si e por si mesmo.

Para concluir, devemos assinalar que Hegel compreende a teleologia externa como o correlato da transformação da natureza pela atividade intencional do trabalho humano. Disto resulta que o mundo humano é a natureza transformada, para o bem ou para o mal, pois a produção tecnológica ultrapassa a própria intencionalidade inicial do seu produtor. Por isso, o movimento da finalidade interna, como vida que tem um fim em si, é superior ao movimento da fina-

lidade externa. Ao limitar-se ao mundo tecnológico da produção de artefatos (o *télos* finito e externo), o homem permanece na condição do escravo da Fenomenologia, que transforma a natureza, mas é incapaz de libertar-se e promover o verdadeiro reconhecimento, todavia este já é um tema que ultrapassa os limites deste artigo.

Notas

- ¹ “Evidentemente é preciso adquirir a ciência das causas primeiras, já que dizemos que sabemos quando cremos conhecer a causa primeira. Distinguem-se quatro causas. A primeira é a *essência, a forma própria de cada coisa* [*Causa formalis*] porque o que faz que uma coisa seja está completamente na noção daquilo que ela é; a razão de ser primeira é, portanto, uma causa e um princípio. A segunda é a *matéria, o substrato* [*Causa materialis*]; a terceira é o *princípio do movimento* [*Causa efficiens*]; a quarta, que corresponde à precedente, é a *causa final das outras* [*Causa finalis*], o *bem*, porque o bem é o fim de toda produção” (ARISTÓTELES, 1981, Livro I, III).
- ² No Livro II da *Física*, especialmente nos capítulos I e VIII, Aristóteles recorre à técnica para expor a produtividade da natureza sem com isso cair na finalidade finita ou externa. Ele deseja mostrar que a natureza procede segundo fins, embora sem consciência ou intencionalidade (ARISTÓTELES, 1991).
- ³ KANT, I. *Kritik der Urteislkraft*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1997. Citaremos esta obra com a indicação do parágrafo correspondente, o que permite a localização da passagem em qualquer edição consultada.
- ⁴ Refiro-me aqui, explicitamente, ao tema da terceira antinomia da razão na *Crítica da razão pura* e ao tema da liberdade no plano numenal que é desenvolvido na terceira seção da *Fundamentação*.
- ⁵ Citação feita conforme a edição brasileira. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- ⁶ “O conceito de uma coisa, enquanto fim natural em si, não é por isso um conceito constitutivo do entendimento ou da razão, mas, pode ser um conceito regulativo para a faculdade de juízo reflexiva, para orientar a investigação sobre objetos desta espécie segundo uma analogia remota com a nossa causalidade segundo fins em geral, e refletir sobre o seu mais alto fundamento, o que não serviria para o conhecimento da natureza ou do seu fundamento originário, mas muito mais para o conhecimento daquela nossa faculdade racional prática com a qual, por analogia, nós considerávamos a causa daquela conformidade a fins” (KANT, 1997, § 65).
- ⁷ Hegel comenta, na *Ciência da lógica*, que Kant teve o mérito de estabelecer a distinção entre finalidade externa e interna sem conseguir, no entanto, superá-la. Mesmo assim, isto foi um passo importante, para além das diferenciações da antiga metafísica. Além disso, Hegel também mostra que a antinomia entre *mecanismo e finalidade*, na *Crítica da faculdade do juízo*, é uma retomada da mesma antinomia já expressa na *Crítica da razão pura* entre a *necessidade e o mecanismo*, que toma de modo finito a oposição entre finito e infinito. HEGEL, G. W. F. *Wissenschaft der Logik*. In: MOLDENHAUER, Eva; MICHEL, Karl Markus (Ed.). *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993^a. (II, p. 440-442). Neste texto, a obra *Ciência da lógica*, será citada pelo tomo correspondente, I, v. 5 e II, v. 6 seguidos da página da edição alemã.

- ⁸ Esta questão foi tratada por Hegel em sua *Propedêutica filosófica* (1809-1811), na *Enciclopédia das ciências filosóficas* (1817, 1827, 1830) e na *Ciência da lógica* (1812-1816), no mesmo lugar sistemático, referindo-se a um momento do conceito que o autor chama de lógica especulativa. Além disso, na *Fenomenologia do espírito* (1807) a abordagem da *Razão observadora* trata da crítica da análise kantiana da natureza que diz respeito também à teleologia.
- ⁹ “Onde se percebe a *finalidade*, se admite para a mesma um *entendimento* como autor, portanto, se exige para o fim a existência livre, própria do conceito. A *teleologia* é contraposta principalmente ao *mecanismo*, no qual a determinidade posta no objeto é essencialmente como exterior, uma tal [determinidade] na qual nenhuma *autodeterminação* se manifesta. A oposição entre *causae efficientes* e *causae finales*, [entre] *causas* que atuam simplesmente e *causas* finais, refere-se àquela diferença que, tomada na forma concreta, reconduz à investigação se a essência absoluta do mundo se exprime como um mecanismo natural cego ou como um entendimento se determinando segundo fins. A antinomia do *fatalismo*, com o *determinismo*, e da *liberdade* consiste, do mesmo modo, na oposição do mecanismo e da teleologia, pois o livre é o conceito em sua existência” (HEGEL, 1993a, II, p. 436-437)
- ¹⁰ HEGEL, G.W.F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993b; 1995. (Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel, Ed.). A obra será citada sucintamente por (E) *Enciclopédia*, seguido dos numerais romanos I, II, que designam, respectivamente, E I, *Lógica*, 1995; E II, *Filosofia da Natureza*, 1993b, seguida do número do respectivo parágrafo, quando se tratar do *caput*, ou ainda, seguido da abreviação ‘A’, quando se tratar da *Anotação* (*Anmerkung*), ou de ‘Z’ quando se referir ao *Adendo* (*Zusatz*).
- ¹¹ KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt : Suhrkamp, 1997. (Von Wilhelm Weischedel, Org.). No § 88, Kant aborda o tema de um ser inteligente e autor do mundo e mostra que tal ser é Deus e que sem o entendimento de tal “demiurgo” não poderíamos compreender a relação da conformidade-a-fins e a lei moral. Porém esta é uma inferência para a faculdade de juízo “segundo conceitos da razão prática e como tal própria para a faculdade de juízo reflexiva, não para a determinante”. “A efetividade de um supremo autor do mundo e um legislador moral está por isso suficientemente demonstrada simplesmente para o uso *prático* da nossa razão, sem determinar algo teoricamente a respeito da sua existência”.
- ¹² “Ora se as coisas do mundo, como seres dependentes segundo a sua existência, necessitam de uma causa suprema, atuando segundo fins, então o homem é o fim terminal da criação, pois que sem este a cadeia dos fins subordinados entre si não seria completamente fundamentada; e só no homem – mas também neste somente como sujeito da moralidade – se encontra a legislação incondicionada relativamente a fins, a qual por isso torna apenas a ele capaz de ser um fim terminal ao qual toda a natureza está teleologicamente subordinada” (KANT, 1997, § 84).

Referências

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

_____. *Sur la nature*: (Physique II). Traduction de L. Couloubaritsis. Paris: J. Vrin, 1991.

ZEBINA, Márcia

D'HONDT, J. Teleologia e práxis na "Lógica" de Hegel. In: (Org.). **Hegel e o pensamento moderno**. Porto, Portugal: Rés Editora, 1979.

HARTMANN, N. **Teleologisches Denken**. Berlin: Walter de Gruyter, 1944.

HEGEL, G. W. F. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução V. Rohden e A. Manques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Enciclopédia das ciências filosóficas**. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995. v. I, II.

_____. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993a. v. 8.

_____. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993b. v. 9.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992. v. I; II.

_____. **Phänomenologie des Geistes**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993c. v. 3.

_____. **Science de la logique**. Premier Tome: L'Être. Traduction de P. J. Labarrière e Gwendoline Jarczyk. Paris: Aubier, 1972.

_____. **Science de la logique**. Deuxième tome: La Doctrine du Concept. Traduction de P. J. Labarrière e Gwendoline Jarczyk. Paris: Aubier, 1981.

_____. **Wissenschaft der Logik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993a. v. 5, 6.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuele Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____. **Kritik der Urteilskraft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (Von Wilhelm Weischedel, Org.).

_____. **Kritik der reinen Vernunft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (Von Wilhelm Weischedel, Org.).

STANGUENNEC, A. **Hegel critique de Kant**. Paris: P.U.F., 1985.

Recebido em: 19 de julho de 2007.

Aprovado em: 5 de dezembro de 2007.

2

Memória, patologia e terapia: em torno de Paul Ricoeur e Freud

Ernani Chaves

À memória de Uta Beiküfner.

Ainda na introdução ao seu livro dedicado às indagações sobre o século XX, Tzvetan Todorov assinala que, para ele, o “acontecimento central” do século que passou,

é o aparecimento de um mal novo, de um regime político inédito, o *totalitarismo*, que, em seu apogeu dominou boa parte do mundo [...] e cujas seqüelas continuam presentes entre nós (TODOROV, 2002, p. 10, grifo nosso).

Todorov não hesita em afirmar, em seguida, que a Europa não apenas conheceu, simultaneamente, dois tipos de totalitarismo, o comunismo e o fascismo, mas que ambos, além de uma invenção nova, constituem também um mal extremo. Essa experiência, entretanto, cujo ápice, como sabemos, é o campo de concentração, só pode ainda sobreviver entre nós, “graças à memória”. Com esta afirmação, Todorov abre um leque de questões que ele próprio já havia exposto em outro texto, de 1995, cujo título, por si só, era bastante provocativo: *Les abus de la mémoire*. Tratava-se, lá como aqui, ou seja, tanto em 1995 quanto em 2002, DE prosseguir a propósito da memória, isto é, das relações com o passado, o mesmo campo de questões e problemas que a dupla nomeação da memória entre os gregos iniciara: a memória como *mneme*, a “simples presença da lembrança” (RICOUER, 2000, p. 53) ou ainda a lembrança surpreendente, involuntária,

súbita, espontânea, que nos surpreende com frequência ou que nos assusta e nos aterroriza, e a memória como *anamnésis*, como “evocação” e “recolecção” (RICOUER, 2000, p. 53) ou ainda como o esforço intelectual, racional, que por obra do *logos*, nos incita a pesquisar, a descobrir o passado. Problema, portanto, das relações entre memória e imaginação ou ainda acerca do estatuto dessas imagens que fazemos do passado, o decisivo problema do *eikon*, ou seja, da “representação presente de uma coisa ausente” (RICOUER, 2000, p. 8).

Ora, as questões que Todorov levanta – “será a memória sempre e necessariamente, uma boa coisa, e o esquecimento, uma maldição absoluta? O passado permite compreender melhor o presente, ou, na maioria das vezes, serve para ocultá-lo?” (TODOROV, 2002, p. 12) – são questões que atravessam o pensamento contemporâneo com a intensidade e a radicalidade com as quais Nietzsche as levantou, em 1872, na sua *Segunda consideração extemporânea*, intitulada “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”. As considerações nietzschianas acerca dos usos e, principalmente, dos abusos da memória no interior de sua crítica ao historicismo foram retomadas, prolongadas e ampliadas, posteriormente, em especial por Walter Benjamin e Theodor Adorno. Uma retomada, um prolongamento e uma ampliação que se deveram, sobremaneira, ao pensamento de Freud¹. Para além dos diferentes argumentos e das diferentes vias interpretativas que esses autores tenham tomado, o problema continua o mesmo, qual seja, o de enfrentar a questão das “patologias” ocasionadas pelos usos e abusos da memória. Vivemos numa época, diz Nietzsche, a do “historicismo”, na qual todos são “acometidos por uma febre histórica” (NIETZSCHE, 1988, p. 246; 2003, p. 6). Esta mesma imagem, “como um doente, ardendo em febre”, é retomada por Benjamin no “Prefácio epistemocrítico” ao *Origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1991a, p. 234; 1984, p. 76), para caracterizar a relação equivocada do “espírito do nosso tempo” com o passado.

Ambos também se referem, em diferentes momentos de

sua obra, a estratégias de cura, a proposições terapêuticas. Em Nietzsche, são inúmeras e recorrentes as imagens de remédios, venenos, narcóticos e, até mesmo, a presença de reflexão sobre a *Heilkunst*, a “arte de curar”, uma espécie de antídoto não contra a existência do sofrimento, mas contra o lugar e o papel que ele assumiu em nossa cultura (CHAVES, 2007). Benjamin, por sua vez, na última versão da *Infância berlinense por volta de 1900*, se refere à imagem da “vacina”, desse procedimento experimentado tantas vezes como “curativo”, com o intuito de impedir que a saudade, a nostalgia de sua infância, de sua cidade natal, o fizessem recair, pura e simplesmente, na narrativa da continuidade dos “traços biográficos” (BENJAMIN, 1991b, p. 384; DAMIÃO, 2006), na temporalidade “homogênea e vazia”, como ele dirá logo depois nas famosas “Teses” sobre o conceito de História, para criticar, entre outros, o historicismo. Do mesmo modo, em alguns momentos de sua obra, Benjamin também se refere a estratégias de cura, diretamente relacionadas à dinâmica entre o lembrar e o esquecer (GAGNEBIN, 2008a).

Se esse desvio inicial antes de chegar a Paul Ricouer me parece necessário, é porque ele enfatiza a presença de um problema, de um tema, de uma questão que será retomada por ele no seu livro publicado em 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Não por acaso, o livro de Ricouer também é explicitamente escrito nas sendas da *Segunda extemporânea*, que, aliás, abre o capítulo que nos interesse olhar mais de perto, ou seja, quando, a propósito dos “abusos da memória natural”, ele indaga acerca da “memória impedida”, a qual, por sua vez, constitui o “nível patológico-terapêutico” da questão. Referindo-se ao livro de Nietzsche, escreve Ricouer: “A maneira de interrogar inaugurada por este texto une, numa semiologia complexa, o tratamento médico de sintomas e o tratamento filológico dos desvios” (RICOUER, 2000, p. 82/83). Entretanto, podemos pensar, a partir de Ricouer, que, se o texto de Nietzsche inaugura uma determinada problemática,

essa atingirá, com a psicanálise freudiana, um ponto de inflexão indubitável, de tal modo que qualquer reflexão a propósito dos usos e abusos da memória não pode se desviar da confrontação com Freud. Uma confrontação que não escapou a Benjamin e que, para o próprio Freud, não se fez inteiramente ao largo de Nietzsche. O objetivo, então, deste texto pode ser melhor esclarecido e poderia ser resumido a uma pergunta: qual a especificidade da intervenção de Ricoeur neste debate? Qual a sua contribuição, de tal maneira que não podemos também nos desviar de sua interpretação? Estas duas questões nos parecem importantes, porque num plano mais geral, as críticas, na França, à obra de Ricoeur se devem, em grande parte, ao epíteto de “filósofo cristão” que pesa sobre ele (GAGNEBIN, 2008b) num plano mais específico, entretanto, quando tomamos sua interpretação da psicanálise desde, pelo menos, a publicação, em 1965, do livro *Da interpretação. Ensaio sobre Freud*, a sua reserva, legítima ou não, em relação a Lacan (DI MATTEO, [2001?]), contribuiu, pelo menos no Brasil, para que sua obra permanecesse numa espécie de limbo, não merecendo a atenção que lhe é devida.

A primeira coisa que chama atenção do leitor familiarizado com a psicanálise é o fato de que Ricoeur utiliza dois textos que, em geral, não são considerados pelos intérpretes como textos onde Freud reflita sobre a cultura. Trata-se de *Lembrar, repetir, elaborar*, de 1914, e *Luto e melancolia*, de 1917. Mas, a estratégia de Ricoeur, a de mostrar em que medida a análise individual pode ser transposta para o plano coletivo, ganha, com sua leitura desses textos, a dimensão que lhe é devida. Em outras palavras, ao tomar dois textos – Ricoeur se refere a eles repetidas vezes como “ensaios” – profundamente enraizados na experiência clínica de Freud (daí, neste texto, a importância conferida à “transferência”), Ricoeur procura realizar a passagem da clínica ao social e, com isso, desmentir um dos clichês com o qual os críticos de ontem e de hoje procuram diminuir a psicanálise: a de que o

interesse de Freud se dirige, preferencialmente, ao individual, e muito pouco ao coletivo.

Em relação ao primeiro texto, Ricouer destaca a questão do “trabalho”, ou melhor, como ele diz, a do “trabalhar”, e de um trabalhar conjunto, no qual o analisante tem um papel fundamental. De fato, Freud inicia o seu texto recapitulando os momentos mais importantes de seu trabalho, para mostrar a passagem da hipnose à associação livre e, já no interior da associação livre, isto é, do discurso psicanalítico propriamente dito, uma mudança essencial no tocante à interpretação: passagem do “trabalho de interpretação” (*Deutungsarbeit*) e da “comunicação” (*Mitteilung*) de seus resultados ao paciente, a uma “arte da interpretação” (*Deutungskunst*), que pressupõe “uma nova divisão de trabalho”, na qual o paciente possui um papel preponderantemente ativo (FREUD, 1992a). Nesta perspectiva, acrescenta Ricouer, é possível pensar que existe também um trabalho próprio ao analisante, o “trabalho de rememoração” (*Erinnerungsarbeit*)².

Esse trabalho, por sua vez, se opõe, ponto a ponto, à compulsão de repetição, ou seja, ao fato de que, muitas vezes, o analisante “não lembra, de forma alguma, do que foi esquecido e recalado, mas age. Ele nada reproduz como lembrança, mas como ato, ele repete, sem, naturalmente, saber que repete” (FREUD, 1992a, p. 89). Em lugar da lembrança, o agir, a passagem ao ato. Ora, o que não conseguimos lembrar, mas que também não conseguimos esquecer (dinâmica entre esquecer e lembrar que se passa, é óbvio, de forma inconsciente) é justamente aquilo que, pelo que representa de perigo à instância do Eu, precisou ser recalado. Assim, na situação analítica, o paciente que silencia ou que diz que “nada associa”, repete, sem o saber, diz Freud, uma “posição homossexual” recalada. Mas esta é, conclui Freud, “a sua forma de se lembrar” (FREUD, 1992a, p.90). A superação das resistências supõe, então, o trabalho conjunto entre o analista e o analisante, trabalho de “perlaboração”, *Durcharbeiten*, e que o próprio Ricouer diz preferir traduzir como *Remaniement*, isto é,

como algo da ordem do conserto, que supõe um novo arranjo, que implica em mudanças, correções, modificações e que poderíamos, provisoriamente, traduzir como “rearranjo” ou, ainda evocando o uso desta palavra no campo da tipografia, como “recomposição”. Uma “recomposição” que supõe, conclui Ricouer, um “trabalho de rememoração”. Não se trata, portanto, para Ricouer, de um “trabalho da lembrança”, tal como a palavra alemã *Erinnerungsarbeit* imediatamente evoca. Ao traduzir esta palavra alemã por “trabalho de rememoração”, Ricouer não apenas se aproxima de uma temática extremamente cara ao pensamento de Walter Benjamin, mas também sinaliza que considera o processo freudiano de *Durcharbeiten* como “trabalho de rememoração” e não mais apenas como “trabalho da lembrança”. Assim, o “precioso ensaio de Freud”, como diz Ricouer, também se refere à passagem da primazia da “lembrança” à da “rememoração”, passagem de uma certa passividade por parte do analisante (como no período pré-psicanalítico da hipnose ou ainda quando a interpretação significava pura e simplesmente uma “comunicação” do analista ao analisante) à plena atividade de um trabalho conjunto entre ambos, analista e analisante, na qual o passado não é apenas “lembrado”, mas “recomposto”, “rearranjado”, tendo em vista o presente. Não se trata mais de pretender restituir o passado “tal qual ele foi” (ideal da hipnose), mas de um duplo reconhecimento: primeiro, o de que o passado passou, isto é, só podemos evocá-lo a partir dos seus “traços mnêmicos”, dos rastros e vestígios e, segundo, que o trabalho de “recomposição” pressupõe, necessariamente, a atenção ao presente, ao que precisa ser modificado.

Já em *Luto e melancolia*, por meio do destaque à ideia de “trabalho” e “trabalhar”, Ricouer pôde encontrar uma analogia entre o “trabalho de rememoração” e o “trabalho de luto” (*Trauerarbeit*). O que torna o luto um fenômeno natural, embora doloroso? Por que, ao final desse processo, “o eu se encontra de novo livre e de-

sinibido"? (FREUD, 1992b, p. 185). É por esta via, diz Ricouer, que podemos aproximar os dois "trabalhos", o da "rememoração" e o do "luto". Se, por um lado, o "trabalho de luto" pressupõe o reconhecimento de uma perda efetiva e real, por outro lado, ele também pressupõe o não apagamento da memória, das perdas e dos traumas, mas sim a sua "recomposição" na vida singular de cada um de nós. O luto implica portanto em rearranjar e recompor nossas lembranças, mesmo as mais dolorosas. Ao mesmo tempo, porém, Ricouer constrói uma segunda analogia, desta feita entre "compulsão de repetição" e "melancolia", na medida em que ambas atuam como obstáculos ao "trabalho de rememoração". Os "lamentos" do melancólico, nos diz Freud em uma célebre passagem, são "acusações": "*Ihre Klagen sind Anklagen*" (1992b, p. 178). Ou ainda: ao contrário do "enlutado", o "melancólico" sucumbe à identificação com o objeto perdido e em vez de reinvestir a libido em outros objetos, a faz retornar ao seu próprio Eu. Assim, "a sombra do objeto recai sobre o Eu, de tal modo que ele pode ser julgado como um objeto, tal como o objeto perdido, por uma instância específica" (FREUD, 1992b, p. 179). Em outras palavras, as acusações do melancólico, acusações a ele mesmo em primeiro lugar, exigem um tribunal, uma instância judicativa, a do Super-Eu, representante da moralidade, juiz que aplica as penalidades, as quais, no caso da melancolia, afecção caracterizada por uma profunda ambivalência, pressupõe a mistura de amor e ódio, de reprovações, recriminações e elogios totalmente desprovidos de crítica. Nesta perspectiva, se o "trabalho da melancolia" (embora Freud jamais use a expressão, Ricouer a entende, segundo penso, de maneira acertada, também como um "trabalho") ocupa uma posição estratégica neste ensaio, posição paralela à ocupada pela compulsão à repetição no ensaio de 1914; poder-se-ia então dizer que entre "trabalho da lembrança" e "trabalho de luto" existe uma imbricação que lhes é constitutiva: se podemos dizer que o "trabalho de luto" é

liberador porque implica na rememoração, o contrário também é verdadeiro: toda rememoração é rememoração de uma perda, toda rememoração é, por conseguinte, “trabalho de luto”. Deste modo, “o trabalho de luto é o preço do trabalho da lembrança, mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto” (RICOUER, 2000, p. 85).

O que pode justificar, pergunta finalmente Ricouer (2000), a transposição ao plano da memória coletiva e da história, as categorias patológicas propostas por Freud nestes dois ensaios? Ricouer responde a esta questão a partir de duas vias, a do próprio Freud e a sua, a que lhe é específica, qual seja, a do projeto de realizar uma “fenomenologia da memória ferida”. Do lado de Freud, a pergunta teria uma resposta bastante direta e simples: o interesse marcante de Freud pelas questões relativas à cultura. Segundo Renato Mezan (1985), por exemplo, um conceito freudiano não se constitui, jamais, às expensas de sua relação com a cultura. Assim sendo, poder-se-ia percorrer diversos textos de Freud nos quais tanto o “trabalho da lembrança” quanto o “trabalho de luto” ultrapassam a “cena psicanalítica”, dirigindo-se a um “outro” (*autre*) que é “psicossocial”, que se encontra numa determinada “situação histórica” e que, portanto, está bem além do “romance familiar” (RICOUER, 2000). Do ponto de vista de Ricouer, isto é, de uma fenomenologia da memória ferida, a justificativa reside na própria constituição “bipolar” da identidade, entendida ao mesmo tempo como pessoal e comunitária (RICOUER, 2000). Por isso, é possível falar, em termos analógicos, de “traumatismos coletivos, de feridas da memória coletiva”. A noção freudiana de “objeto perdido” pode, portanto, ser estendida às “perdas” coletivas, aquelas que afetam a própria substância do Estado (o poder, o território, as populações). As grandes celebrações funerárias, dedicadas, por exemplo, aos mortos em combate numa guerra, os cemitérios (a Europa é plena de cemitérios de soldados que tombaram nas batalhas da II Guerra

Mundial), os monumentos (em diversas cidades brasileiras, os monumentos aos “pracinhas”), atestam esse primeiro grande movimento de “trabalho de luto”, que congrega populações inteiras. Ricoeur chama essas manifestações coletivas de “condutas de luto”, exemplo privilegiado de cruzamento entre a expressão privada e a expressão pública do trabalho de rememoração.

Ricoeur, entretanto, vai ainda mais longe, pois considera que essa transposição de categorias patológicas para o plano histórico não se limita apenas às situações excepcionais, como as guerras ou as catástrofes naturais que atingem populações inteiras, mas também que atingem o nosso cotidiano, a partir da ideia de uma relação visceral entre história e violência. E aqui, mais uma vez, Ricoeur se aproxima de Nietzsche e Benjamin. De Nietzsche, pois se trata de criticar a concepção “monumental” de história, expressa na *Segunda Extemporânea*, ou seja, aquela que se funda no culto das grandes figuras do passado. De Benjamin, pois parte da diferenciação entre comemoração e rememoração. Mas também porque, em ambos, Nietzsche e Benjamin, monumentos da cultura e monumentos da barbárie se entrelaçam. O que comemoramos não deixa de ser o resultado de atos de violência e humilhação, de execração, nos quais há um “outro” violentado, humilhado e execrado. Desse modo, os arquivos da memória coletiva são plenos de feridas à espera de cicatrização. É porque a experiência histórica é necessariamente paradoxal, é porque aqui há memória “demais” e ali memória “de menos”, que as categorias freudianas de resistência, compulsão de repetição e a “prova do difícil trabalho de rememoração” podem ser aplicadas ao público e ao coletivo (RICOUER, 2000). O que Ricoeur insiste em apontar é a presença cotidiana, frequente, constante de uma “memória-repetição”, que resiste tenazmente a qualquer crítica e a qualquer forma de reconhecimento do “outro”. Há que opor-se a essa memória, num gesto, ao mesmo tempo, ético e político, uma “memória-lembrança”, uma memória “fundamentalmente

crítica". É justamente este "déficit de crítica" que caracteriza a "memória-repetição", que a torna um grande obstáculo ao trabalho de rememoração. Trabalho partilhado, dividido, entre analista e analisante, o *Durcharbeiten* se constitui assim como a assunção, tão privada quanto pública, de um "exercício de memória" que deveria estar no lugar do seu caráter exclusivamente "pático". Só assim talvez seja possível fazer do sofrimento mais atroz, da perda mais dolorosa, o exercício de uma memória "feliz".

Notas

¹ Em outras ocasiões, já tive a oportunidade de me referir às relações entre Adorno, Benjamin e Freud acerca da questão da memória. Para Adorno e Freud, ver Chaves, 2003. Para Benjamin e Freud, ver Chaves, 2008.

² Freud usa ora *Kranke*, o "doente", ora *Patient*, o "paciente", ora *Analysierte*, o "analisante".

Referências

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, Band I-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.

_____. *Gesammelte Schriften*, Band VII-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAVES, Ernani. Nietzsche e os destinos da arte de curar. In: PEREZ, D. O. (Org.). *Filosofia da cura*. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. Construções na história, construções em análise: presença de Freud na filosofia da história de Walter Benjamin. In: SAFATLE, V.; MANZI, R. (Org.). *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. O que está em jogo na 'elaboração do passado'? O teatro da memória após Auschwitz. In: PUCCI, B.; LASTÓRIA, L. A. C.; COSTA, B. C. G. (Org.). *Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez, 2003.

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

DI MATTEO, Vincenzo. **Cogito hermenêutico e sujeito lacaniano no ensaio sobre Freud, de P. Ricouer**. [Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2001?]. Disponível em <www.ufpe.br/filosofia/arquivos>. Acesso em: 17 abr. 2009.

FREUD, S. *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: **Zur Dynamik der Übertragung**. *Behandlungstechnische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992a.

_____. *Trauer und Melancholie*. In: **Das Ich und das Es**. *Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992b.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. 2008a. Trabalho inédito.

_____. **O trabalho de rememoração de Penélope**. 2008b. Trabalho inédito.

MEZAN, Renato. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**. Tradução de M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Kritischestudien Ausgabe**. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 1986.

RICOUER, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

TODOROV, T. **Memória do mal, tentação do bem**. Indagações sobre o século XX. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Editora ARX, 2002.

Recebido em: 10 de outubro de 2007.

Aprovado em: 19 de outubro de 2007.

3

Quando “menos é menos”: impasses da dissolução pragmática da verdade a partir de Rorty

Gilson Iannini

Em sua incansável empresa de dissolver algumas das principais questões que durante séculos alimentaram a reflexão filosófica, Richard Rorty alcançou surpreendente notoriedade nas duas últimas décadas do século XX. Sua obra, vasta em relevância e amplitude, dialoga com críticos literários, com cientistas políticos, cientistas, etc. Sua empresa é de ponta a ponta impulsionada pelo motor do pragmatismo, ou, mais precisamente, por uma certa versão do que poderíamos chamar de neo-pragmatismo. Desde 1979, quando publicou *A filosofia e o espelho da natureza*, Rorty tem se esforçado por estender o raio de ação de seu pragmatismo em direção ao maior número possível de problemas, ao mesmo tempo em que tem procurado refinar seus instrumentos de análise. A fim de apresentar sucintamente o pragmatismo rortiano, dividirei minha exposição do seguinte modo. Na parte I, tentarei mostrar como Rorty dissolve o coração do projeto filosófico da modernidade. Para tanto, apresentarei as linhas gerais da redescritção do assim chamado “problema do conhecimento”. Nas partes seguintes, buscarei mostrar como Rorty estende suas ferramentas de análise em relação a problemas filosóficos contemporâneos. Primeiramente (Parte II), mostrarei como Rorty avalia sua dívida para com Dewey, Wittgenstein e Heidegger. Em seguida (Parte III) tentarei mostrar como a leitura de Davidson – efetuada nos anos que separam *A filosofia e o espelho da natureza* e *Objetivismo*,

relativismo e verdade – permite a Rorty definir seu pragmatismo em relação ao problema da verdade, e não apenas em relação ao problema da representação, que parecia suficiente para dissolver os problemas filosóficos da modernidade, mas não os da contemporaneidade. Apresentarei também os contornos do que Rorty chama de filosofia edificante. Por fim, tentarei sugerir (Parte IV), em breves linhas, alguns limites da empresa de Rorty.

O pano de fundo de minha discussão será a perspectiva que o próprio Rorty apresenta de pragmatismo no aforismo “menos é mais” (RORTY, 1986, p. 176), isto é, o pragmatismo se define melhor como uma terapia que evita questões filosóficas do que propriamente como uma filosofia, principalmente se entendermos filosofia como sistema. A maior parte da crítica de Rorty vai se endereçar a toda e qualquer tentativa de definir um “terceiro termo” entre linguagem e mundo, não importando qual: representação, estrutura lógica, verdade, correspondência, etc.

1 O espelho despedaçado

A empreitada de Rorty em *A filosofia e o espelho da natureza* pode ser desdobrada a partir de três questões que fornecem seu enquadramento: (1) questões filosóficas não são eternas; (2) dilemas podem ser resolvidos por redescrições ou por migração do problema para outros âmbitos; e (3) questões metafísicas (mente/corpo, fundamentação do conhecimento, natureza da verdade, etc.) devem ser abandonadas. Vou centrar minha exposição em relação ao “problema do conhecimento”¹. Na segunda parte de seu livro de 1979, intitulada “O espelho”, Rorty vai abordar o problema central da filosofia moderna como um pseudoproblema. Na medida em que o projeto filosófico da modernidade parece consistir na tentativa de erigir uma teoria do conhecimento e em conferir a ela o estatuto de filosofia primeira, Rorty pretende mostrar que, de Descartes a Kant, passando por Locke, Berkeley

e Hume, estivemos enfeitiçados pelo falso problema da representação. Definindo a mente como espelho e o conhecimento como reflexo, a modernidade se entrincheira num beco sem saída.

No limiar de nosso século, Wittgenstein, Dewey e Heidegger teriam, cada um a seu modo, diagnosticado a doença da modernidade. Rorty se dispõe a tratá-la. Se a modernidade definiu o conhecimento como representação acurada da realidade, tornada possível por processos mentais, resta mostrar como sair dessa garrafa, como não afundar – como Narciso e os filósofos modernos o fizeram – no espelho d'água da representação. Escreve Rorty:

Tentarei apoiar a afirmação (comum a Wittgenstein e Dewey) de que para pensar no conhecimento como apresentando "um problema", e mais, um problema sobre o qual deveríamos ter uma "teoria", é preciso encarar o conhecimento como uma reunião de representações – uma visão de conhecimento que, tenho argumentado, era produto do século XVII (RORTY, 1979, p.144).

Mas como surge o problema moderno do conhecimento? No exato momento em que a física moderna começa a despontar como modelo de racionalidade, a filosofia se afirma como teoria do conhecimento. Quando a demarcação entre ciência e filosofia se torna mais nítida, a filosofia se dispõe, digamos, generosamente (ao estilo irônico de Rorty), a dar à ciência seu fundamento. Retrospectivamente, esta *démarche* remonta às *Meditações*, de Descartes, mas é apenas em Kant que o movimento alcança sua autoconsciência. É aqui que a epistemologia – e não mais a metafísica – vai ocupar o lugar de filosofia primeira. No gesto mesmo de constituir-se enquanto teoria do conhecimento, a filosofia exige que, ao problema do conhecimento, sejam dadas respostas não empíricas. Assim o filósofo mantém sua autoimagem de guardião de verdades necessárias e eternas, e garante seu ofício de presidente do tribunal da Razão Pura (RORTY, 1979).

Se conhecer é representar o mundo acuradamente, surgem

três perguntas principais: (1) qual a natureza da representação? (2) como garantir a verdade de uma representação? (3) há limites para o representar? A estas questões, a modernidade deu diversas respostas. De uma maneira um tanto quanto esquemática, podemos deslocá-las para a questão mais geral que lhes dá sustentação: “Como, dentre representações distintas, selecionar aquelas que correspondem à realidade?” A este problema, isto é, ao problema da existência de representações privilegiadas, a modernidade deu pelo menos três respostas. Se elas não esgotam a totalidade das respostas, pelo menos fornecem seus contornos principais: (i) Descartes: dadas representações diferentes, o olho da mente deve escolher aquelas idéias que gozam de clareza e distinção; (ii) por sua vez, Locke, à mesma pergunta, responderia que a mente deve escolher representações mais conformes às sensações; (iii) finalmente, Kant responderia que a mente (consciência transcendental) deve escolher representações que possam ser acompanhadas do “eu penso” (RORTY, 1979). No entanto, por mais argutas (como as de Descartes ou Locke), por mais sofisticadas (Kant), todas estas respostas se baseiam num grande equívoco. Um equívoco que pode ser resumido pela confusão lockeana entre causa e justificação. Seguindo Sellars, Rorty afirma que “a tradição epistemológica confundiu o processo causal de aquisição de conhecimento com questões concernentes à sua justificação” (RORTY, 1979, p. 212). Locke, Descartes e toda a tradição moderna teriam tentado justificar crenças em não-crenças, almejando algum tipo de ponto zero do conhecimento, sejam elas as impressões sensíveis, as idéias claras e distintas, etc.

O caso de Locke é paradigmático. Ao afirmar que impressões são conhecimento, o autor do *Ensaio sobre o entendimento humano* teria confundido explicação causal (gênese das representações na mente) e justificação (valor-verdade das representações). Conhecer seria julgar as impressões, mas isso equivaleria a deixar

um quase-espírito habitar a quase-máquina que a tábula-rasa lockeana parecia ser. Espremido entre o “conhecimento-como-identidade-com-o-objeto” de Descartes e o “conhecimento-como-julgamento-da-verdade-sobre-o-objeto” de Kant, Locke metáforiza o filósofo moderno preso na garrafa; melhor, perdido numa sala de espelhos. É este tipo de confusão que enseja a obsessão moderna pela fundamentação/justificação do conhecimento. Se o problema da justificação data, pelo menos, de Platão (justificar = dar razão), na modernidade, o problema se definirá não mais nos quadros da metafísica, mas no âmbito da teoria do conhecimento. Duas saídas se apresentam: (1) ou bem encontramos algo fora do sistema de crenças para legitimar as crenças ou (2) justificamos uma crença a partir de outra crença.

As duas alternativas, na visão de Rorty, apresentam problemas. No primeiro caso, como sair da linguagem? Como sair das crenças? Como sair de nós mesmos? A segunda alternativa colocaria o problema de encontrar uma crença que servisse de ponto de apoio para outras crenças. O problema é que um sistema de crenças é um campo de forças homogêneo quanto aos valores de verdade implicados. O que Rorty pretende mostrar é que se tivéssemos pensado o conhecimento fora dos quadros da representação, em suma, se não nos tivéssemos perdido nas metáforas oculares da modernidade, não precisaríamos responder a todas essas questões. Ironia das ironias, ao centrarmos nossa reflexão em torno de metáforas oculares (espelho, imagem, reflexo), nos tornamos cegos para as questões que realmente interessam.

A tradição que remonta a Kant é responsável por imortalizar esta imagem da história da filosofia como uma disputa entre racionalistas (que tentavam reduzir sensações a conceitos) e empiristas (que tentavam o inverso). Segundo Rorty, se Kant, ao invés de enfeixar o conhecimento no eixo sujeito-objeto, tivesse simplesmente pensado no conhecimento como um processo em que as pessoas, vistas como “caixas-pretas”, emitindo sentenças em relação com o

“ambiente” e com “outras caixas-pretas”, a filosofia teria evitado uma gama enorme de questões desnecessárias (RORTY, 1979).

Até agora estive preocupado em mostrar como Rorty descreve o cenário da filosofia moderna para então destruí-lo. Em seguida, tentarei mostrar como Rorty descreve sua dívida para com Dewey, Wittgenstein e Heidegger e como pretende pensar a tarefa da filosofia a partir de então.

2 Com Dewey, Wittgenstein e Heidegger em direção a uma “filosofia edificante”

Objetivismo, relativismo e verdade, Rorty confessa que Dewey, Wittgenstein e Heidegger forneciam o pano de fundo de *A filosofia e o espelho da natureza*. No entanto, sua dívida maior seria com Sellars e Quine. Voltarei a isso mais adiante. A principal contribuição de Dewey para o pensamento de Rorty consiste em apontar que a questão da justificação do conhecimento não deve ser pensada no eixo adequação mente/realidade, mas sim como uma questão de justificação social. Teríamos então uma migração de problemas relativos à justificação do conhecimento no âmbito da epistemologia em direção à sociologia. Dewey teria mostrado que nós relacionamos, erradamente, o sucesso dos cientistas à sua capacidade de representar bem o real. Ainda segundo Rorty, Dewey teria sugerido que, ao contrário, não é a verdade das crenças do cientista que explica seu sucesso, mas seu sucesso é que explica porque tendemos a considerar verdadeiras suas crenças. Por isso, precisaríamos substituir a noção de “confrontação” pela idéia de “conversação”.

A Wittgenstein, Rorty também diz dever muito. E o principal talvez remeta à concepção de filosofia como “terapia”. Toda esta exposição se estende por sobre esse fio. Mas, além disso, Rorty assimila a ideia de que a linguagem é um instrumento, uma ferramenta e que questões do tipo “em que situações sentenças

representam acuradamente fatos?” são questões sem sentido, pelo menos para o Wittgenstein das *Investigações*. Por conseguinte, a pergunta “como são possíveis nossas representações” é, simplesmente, ociosa.

Talvez um pouco mais difícil de advinhar é a dívida de Rorty para com Heidegger. A suspeita de que, ao buscar em Heidegger um precursor, Rorty está simplesmente querendo abrir diálogo com uma tradição, a tradição da filosofia continental, que dificilmente se interessaria pelos temas ou perspectivas que interessam à filosofia americana, se impõe como uma alternativa possível. No entanto, quando nos aproximamos de seus textos, percebemos que Rorty soube aproveitar muita coisa do autor de *Ser e tempo*. Em primeiro lugar, Heidegger mostra a Rorty que a busca por objetividade e racionalidade é apenas um entre tantos projetos humanos, mais ou menos do mesmo modo como Wittgenstein mostra que esta busca faz parte de um entre tantos outros jogos de linguagem. Mas isso não é tudo. A busca de objetividade e racionalidade é uma contingência histórica ligada ao dia em que os gregos estabeleceram a equivalência entre *physis* e *idea*. Ou seja, ao dia em que confundimos a realidade das coisas com a sua presença diante de nós (RORTY, 1979). Além disso, com a analítica da existência, Heidegger mostraria a Rorty que a questão “de onde falamos?” é crucial. Sem ela, distinguimos, desnecessariamente, fato e valor (como fazem os positivistas) e nos esquecemos do dito de James: “A serpente humana está em tudo que fazemos”. A Heidegger, Rorty afirma dever uma concepção anti-representacionista da linguagem. Neste sentido, o filósofo alemão participaria do momento negativo da filosofia pragmática de Rorty, ensinando, sobretudo, o que se deve evitar: a concepção representacionista de linguagem. Mas o pragmático censura a Heidegger (e a Derrida) as concepções de linguagem como *quasi-agent*, *a brooding presence*, “algo que se eleva acima e contra os seres humanos” (RORTY, 1991, p. 3). Em suma, como

algo a mais do que uma simples ferramenta. E recomenda adotar uma atitude mais “relaxada, naturalística, darwinista” (RORTY, 1991, p. 3- 4) da linguagem. É preciso cuidar para que a linguagem não venha a ocupar o lugar que ocupava a *physis* (gregos), Deus (filosofia medieval) ou a mente (modernos), tornando-se opaca e misteriosa. Ainda segundo Rorty, a linguagem deve poder ser descrita nos mesmos termos com que nós descrevemos mesas, árvores e átomos².

Mas o que Dewey, Wittgenstein e Heidegger, tomados num bloco, ensinam a Rorty? Além do antirrepresentacionalismo comum a todos eles, eles incitam o neo-pragmático a “zombar da filosofia moderna” e de seu projeto de construir uma língua universal onde verdades necessárias e representações acuradas reinam absolutas, projeto resumido como o sonho de um “vocabulário final” (RORTY, 1979, p. 362). Eles ensinam que palavras ganham sentido por remeterem a outras palavras e não por referirem-se a coisas. E que o prestígio de certos vocabulários, como o da filosofia e o da ciência, tem mais a ver com o prestígio moral de filósofos e cientistas do que propriamente por eles sustentarem crenças verdadeiras. Em suma, são filósofos edificantes (e não sistemáticos). Ao invés de sistemas, o triunvirato rortiano ofereceria um *approach* irônico – paródias, sátiras, aforismos – que acabariam por mostrar a vanidade da filosofia *perennis*. Se Rorty estiver certo, a filosofia não tem nenhum método privilegiado, nenhum ponto de vista privilegiado, nenhuma teoria verdadeira ou próxima disso. As questões filosóficas deveriam migrar para outras áreas da cultura ou, simplesmente, ser abandonadas. As questões concernentes à justificação do conhecimento ficariam a cargo do sociólogo, como sugere Dewey; as causas do conhecimento devem ficar a cargo da psicologia empírica, como quer Quine; questões sobre o uso da linguagem ficariam com o linguista, e assim por diante³. Questões propriamente metafísicas devem, simplesmente, ser abandonadas.

Uma das críticas mais comuns a Rorty relaciona-se com essa debandada geral das questões filosóficas. Ou seja, apesar do sucesso de *A filosofia e o espelho da natureza*, as pessoas continuam a fazer filosofia.

3 Da crítica da representação à crítica da verdade

É num artigo intitulado “Antirrepresentacionalismo, etnocentrismo, liberalismo” e nos textos que o sucedem, que podemos perceber como Rorty dá prosseguimento a seu projeto. Confessando que Sellars e Quine eram os dois filósofos mais influentes para sua empresa, em 1979, Rorty precisa um pouco mais do que poderíamos chamar de momento edificante de sua filosofia. O século XX teria começado com a querela “realismo x antirrealismo”. O realismo consiste em pensar que o mundo, de alguma forma, torna nossas sentenças verdadeiras. Já o anti-realismo afirma que “nenhum item lingüístico representa *algum* item não-lingüístico” (RORTY, 1986, p. 15, grifo do autor). Este debate talvez seja um dos principais focos de atenção de Rorty no que tange à filosofia do século XX. A fim de melhor apresentá-lo será fecundo dialogar com Davidson. A abordagem se justifica na medida em que o próprio Rorty admite que, nos anos que separam *A filosofia e o espelho da natureza* e os textos coligidos em *Escritos filosóficos I*, ele se debruçou sobre a obra davidsoniana.

Em um de seus ensaios mais conhecidos (*Sobre a idéia efetiva de um esquema conceitual*), Davidson se esforça em recusar o dualismo esquema x conteúdo que, segundo ele, vem obnubilando a consciência dos filósofos. Racionalistas e depois idealistas enfatizam o lado do esquema; empiristas e, depois deles, físicos, o lado do conteúdo. Ora, esse dualismo só faz sentido se nos prendemos a uma teoria da verdade como correspondência. Se, como faz Rorty, associarmos a leitura deste texto com a leitura de *Uma teoria coerencialista da verdade e do conhecimento*,

onde Davidson apresenta o slogan “correspondência sem confrontação”, nos aproximaremos da concepção de pragmatismo que Rorty apresenta em 1986. Ao pensarmos, com Dewey, que “verdade” é um termo endossador (e não explicativo) e se admitirmos, como faz Davidson, que perguntar em que condições a linguagem está em contato com o mundo é a mesma coisa que perguntar em que condição nossos corpos estão em contato com o mundo, solucionaremos (=dissolveremos) o debate realismo x anti-realismo⁴. Partindo disso, Rorty pode afirmar que a física e a crítica literária apresentam diferenças sociológicas, mas não-epistemológicas; que a biologia e a astrologia respondem a diferentes necessidades humanas, simplesmente. Ou seja, diferentes áreas da cultura respondem por diferentes necessidades humanas (RORTY, 1986). Assim não há contraste entre o mundo e o conhecimento que temos do mundo. Nesse sentido, “pragmatismo consistirá simplesmente na dissolução do problema da verdade” (RORTY, 1986, p. 175). A verdade não será mais vista como correspondência à realidade, mas como um termo de louvor, que aplaude o sucesso de **quem** diz, não do que é dito. A pergunta central é, pois, **quem diz?**

Assim, devemos desistir de alcançar o ponto de vista do olhar de Deus. Questões do tipo “Isso é determinado pelo real ou foi nossa atividade que determinou?” devem ser substituídas por questões acerca de nosso lugar no mundo. Do antirrepresentacionalismo de 1979 passamos ao etnocentrismo. Quando descrevemos coisas, estamos no mundo. A pergunta que se coloca então é: “o que queremos ser?”. Tal pergunta se desdobra em: (1) com que tipo de comunidades nos identificamos? (registro público) e (2) o que fazer da solidão? (registro privado). Rorty responde que (1') nos identificamos com democracias liberais e (2') precisamos nos tornar aquilo que somos (retomando Píndaro e Nietzsche). No entanto, o ponto de vista etnocêntrico não pode ser confundido com a apologia a uma etnia particular. O

que Rorty chama de etnocentrismo, Heidegger teria chamado de finitude (RORTY, 1986). Não podemos sair de nós mesmos, de nosso lugar no mundo. É preciso reconhecer que o modo como descrevemos o mundo é marcado pelo nosso modo de estar-no-mundo. É neste momento que surge a defesa da democracia como um mecanismo regulador do fato de sermos, por princípio, etnocêntricos. Mais ou menos do mesmo modo que os franceses proclamaram a fraternidade como princípio regulador para o fato de sermos livres e iguais, Rorty propõe que a democracia é a melhor saída para o fato de sermos etnocentristas. Da questão filosófica da objetividade, deslocamos para a questão "ética" da solidariedade.

Rorty não vê vantagens em sairmos da filosofia da ciência para a filosofia da linguagem, como fez boa parte da filosofia da linguagem inglesa do século XX. A perguntas do tipo "Como você sabe que isso se chama 'azul'?", deveríamos seguir a lição de Wittgenstein e dizer algo como: "eu sei que isso se chama 'azul' porque eu falo português". Assim, poderíamos gastar nosso tempo com questões que melhorem nossa qualidade de vida e nos tornem mais solidários. Ao invés de, como Platão, tentar definir teoreticamente o Bem, devemos, simplesmente, agir bem (RORTY, 1986). Observação muito parecida com a que um eminente aluno de Platão havia feito já há algum tempo.

4 Quando menos é menos

Pode-se resumir essa visão de pragmatismo como a proposta de uma filosofia edificante a partir de algumas poucas asserções (RORTY, 1997). Se (1) a verdade não tem valor explicativo, mas endossador; (2) tudo o que temos para saber sobre a relação mundo/crenças é de natureza causal; (3) o mundo não torna crenças verdadeiras (tampouco a experiência, como pensam os positivistas, ou a irritação de superfícies sensoriais, como que-

rem os behavioristas); e (4) o debate realismo X antirrealismo não tem sentido, então, conclui Rorty, tudo que temos a fazer é pensar uma filosofia que nos torne melhores e mais felizes, que garanta a liberdade e os direitos. Razão será o nome que daremos ao fato de estarmos abertos e tolerantes. Então, escreve Rorty, o pragmatismo “consiste em grande parte na afirmação de que só poderemos evitar pseudo-problemas se abdicarmos da idéia de correspondência com a realidade” (RORTY, 1997, p. 180). Enfim, se “filósofos edificantes não podem acabar com a filosofia”, pelo menos eles podem “ajudar a preveni-la de alcançar a trilha segura da ciência” (RORTY, 1979, p. 336). O que não é pouco.

Para concluir, gostaria apenas de sugerir meu ponto de vista acerca do lugar que a empresa de Rorty parece ocupar na problemática contemporânea da filosofia e de, rapidamente, avaliar seu alcance⁵. Algumas linhas atrás mostramos como Rorty considera a pergunta heideggeriana “De onde falamos?” crucial. Ela se avizinha à questão de Dewey “Quem diz?”. Não é difícil perceber a solidariedade desta problemática com a pergunta nietzschiana “Quem fala?”. Pois bem, à questão basilar posta por Nietzsche, várias foram as respostas que o século XX formulou. Ao longo deste artigo, aponte uma ou outra resposta dada por Rorty e pelos filósofos com quem ele dialoga. Para o autor de *A filosofia e o espelho da natureza*, no limite, esta pergunta acaba desembocando na problemática do etnocentrismo e do liberalismo. O que não é sem problemas. Gostaria apenas de sugerir mais uma, talvez duas, respostas, a fim de “alargar o arco do possível”⁶. Uma teoria da linguagem não representacionalista, nem pragmática é possível? Se o erro fundamental dos representacionalistas é pensar a linguagem como um sistema de representações de um mundo previamente dado, o erro do neo-pragmatismo rortiano é pensá-la, na esteira do segundo Wittgenstein, como um simples instrumento, não mais do que uma ferramenta, um simples meio para atingir algum fim.

Mas uma terceira margem – nem representacionalista, nem pragmática – pode delinear-se a partir da resposta que Mallarmé dá à pergunta nietzschiana, ou, de maneira mais genérica, a partir da consideração do discurso literário como locus privilegiado de onde partimos para compreensão dos modos possíveis de funcionamento da linguagem e de sua interação com os sujeitos e com a sociedade⁷. Pois não foi preciso esperar a dissolução pragmática para que os limites da representação se tornassem manifestos, como mostra sobretudo Foucault em diversas ocasiões⁸. Se seguirmos o brilhante tratamento que Foucault dispensou a este problema, sustentaríamos que, como quer Mallarmé, “o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário” (FOUCAULT, 1995, p. 322).

É este ser enigmático e precário da palavra, em toda sua dimensão material, que falta à filosofia de Rorty. Na “distância jamais superada” que separa a questão nietzschiana e a resposta mallarmáica, talvez pudéssemos encontrar um cantinho para o esforço do neopragmatista: uma resposta inquietante a uma pergunta inquietante, mas que, ao lado de soluções engenhosas, fez surgir o etnocentrismo e o liberalismo como parceiros de uma empresa filosófica que não pode esconder seus compromissos com a razão instrumental.

O que esta discussão nos ensina, ainda que subsidiariamente, é que, ao tratarmos a linguagem como “instrumento”, na perspectiva pragmática, devemos antes perguntar se tal perspectiva é suficientemente robusta para enfrentar a linguagem tal como ela funciona no discurso literário, sem que precisemos, por exemplo, recorrer a distinções artificiais, e até mesmo morais, como conotação/denotação (Ogden e Richards) ou uso sério/uso parasitário (Searle). Em outras palavras, criticar a concepção de verdade como adequação não necessariamente implica em

dissolução do problema da verdade, mas apenas no abandono de uma determinada figura da verdade, dependente da representação. Em suma, uma filosofia da linguagem necessita – é seu dever ético e político – dar conta de tratar a experiência literária, por exemplo, de Kafka, de Mallarmé ou de Joyce. E, para tanto, precisa dar conta de uma concepção de verdade capaz de pensar os vínculos entre verdade, singularidade e materialidade da linguagem, desatando os nós que ligavam verdade e significado.

Caso contrário, ela não está à altura do seu objeto, ela não está à altura da própria linguagem, ou, para falar como Adorno, não está à altura do estágio de evolução do material. Aquele erro estético fundamental de tratar a linguagem como mero “instrumento” não é sem graves consequências. Afinal, como dizia Freud, às vezes um chapéu é apenas um chapéu. Do mesmo modo, às vezes “menos é menos” mesmo...

Notas

- ¹ Agradeço ao amigo Ernesto Perini e aos demais colegas do antigo grupo sobre pragmatismo da UFMG as sugestões bibliográficas e as discussões teóricas sem as quais estas observações seriam impossíveis.
- ² Evidentemente, isso talvez nos colocasse mais dois problemas inesperados: (i) saber *em que termos* descrevemos “mesas, árvores e átomos” e (ii) se realmente a linguagem pode ser descrita nestes termos (questão da natureza da metalinguagem).
- ³ Alguém poderia aqui ver uma eficaz organização burocrática, onde impera uma certa concepção da divisão de trabalho.
- ⁴ Para o aprofundamento do debate, conferir os textos de L. Dutra, P. Kauark e R. Fenati publicados na seção “Realismo e Anti-realismo”, do livro organizado por Paulo R. Margutti Pinto. cf. PINTO [et al.] *Filosofia analítica, pragmatismo e ciência*.
- ⁵ Recensear as críticas a Rorty é tarefa inglória. Uma rápida vista de olhos nos textos do próprio Rorty, que frequentemente entabula diálogo com seus críticos, é suficiente para ter uma ideia da variedade de seus opositores. Entre os mais famosos, estão Habermas e Apel. A esquerda francesa frequentemente também se insurge contra o pragmatismo rortiano. Entre nós, uma visão sinóptica da vertente frankfurtiana da crítica ao pragmatismo pode ser encontrada em DUARTE, “A razão e o razoável: Horkheimer e a crítica ao pragmatismo”, in: PINTO, op. cit., pp. 251-261. O que almejamos é, apenas e tão somente, apontar mais uma alternativa.
- ⁶ Expressão roubada de um poema de Mateus Araújo, publicado na coleção *Poesia orbital*, BH, 1997.
- ⁷ Penso aqui em perspectivas como as de Foucault, em seus textos sobre a literatu-

ra, ou também em Todorov, que resume bem o problema do seguinte modo: "De Homero a Artaud, as obras literárias afirmaram a esse respeito algo diferente do que diziam os filósofos outrora, os lingüistas hoje. Se decidirmos levá-los a sério, a perspectiva se inverte: é a literatura que compreende e explica a linguagem, ela é uma teoria da linguagem que não se pode mais ignorar caso se queira entender o funcionamento literário com a ajuda de categorias lingüísticas. Daí esta necessidade absoluta: se quisermos fazer da linguagem uma teoria da literatura, ler, atentamente, a literatura como teoria da linguagem" (Todorov, 2003, p.257).

⁸ Destacam-se, entre outros, *O que é um autor?*; *A linguagem ao infinito*; e *O pensamento do exterior*; todos eles coligidos em FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v. 3.

Referências

RORTY, R. **Essays on Heidegger and others**: Philosophical Papers II. New York: Cambridge University Press, 1991.

_____. **A filosofia e o espelho da natureza**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Objetivismo, relativismo e verdade**. Escritos filosóficos I. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

OGDEN, C. W.; RICHARDS, I. A. **O significado de significado**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976

PINTO, P. M. et al. **Filosofia analítica, pragmatismo e ciência**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SEARLE, J. **Expressão e significado**. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza M. Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução de José C. Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

Recebido em: 20 de novembro de 2007.

Aprovado em: 14 de dezembro de 2007.

Tradução

APRESENTAÇÃO

A morte como libertação ou a estetização da morte

Por Carla Milani Damião

E-mail: cmdamiao@uesc.br

Dedico essa apresentação a duas mulheres corajosas: Cecília e Márcia.



Figura 1- Estudo para cabeça de Elizabeth Siddall, por John Millais, 1852.

Fonte: <www.tate.org.uk>.

1 Aspectos gerais do texto: a questão do esteticismo

Na história da arte e da estética existem denominações gerais, agrupamentos de períodos históricos, e artistas nas chamadas “escolas” que quase sempre causam desconforto aos intérpretes e estudiosos da obra em particular de um pintor. A tradução que ora apresentamos participa desse desconforto. Trata-se de um pequeno texto do escritor francês Marcel Proust, cuja obra *Em busca do tempo perdido* é referência literária do século XIX e início do século XX, sendo, ainda hoje, motivo de inúmeras reflexões.

As notas ao final da tradução buscam esclarecer relações e identificar pessoas que são citadas com larga intimidade pelo autor. Desse rol de pessoas citadas, algumas desempenham papel de protagonistas. Neste pequeno texto, protagonizam o casal Dante Gabriel Rossetti e Elizabeth Siddal; no contexto maior da obra de

Proust, o protagonista é John Ruskin, imprescindível referência no texto em questão e no mundo cultural e artístico do século XIX.

Se englobarmos o casal Rossetti, Ruskin e os pintores e poetas citados, incorreríamos fatalmente na denominação artística Fraternidade Pré-Rafaelita (*Pré-Raphaelite Brotherhood*), que se insere no século XIX dentro da acepção mais abrangente e vaga do esteticismo ou movimento da “arte pela arte”. O movimento artístico iniciado pelos poetas e pintores Rossetti, Hunt e Millais, surgiu motivado pela poesia e pintura de William Blake e pelos Nazarenos, grupo de artistas alemães que se organizava como confraria em moldes medievais e artesanais em Roma. Do movimento Pré-Rafaelita teriam surgido o simbolismo, o decadentismo e o *art nouveau*.

Em termos mais abrangentes, ainda podemos dizer que o casal Rossetti-Siddall, os pintores reunidos na Fraternidade Pré-Rafaelita, os Nazarenos, o romantismo em larga acepção, o esteticismo e o decadentismo reúnem características opostas ao academicismo que surge com base no Renascimento e nas teorias de Winckelmann, opondo-se fortemente à arte da cultura oficial e valorizando a arte do final da Idade Média e início do Renascimento até o pintor Rafael, e enquadram-se na oposição natureza e cultura (da modernidade). Albrecht Dürer, o *Quattrocento* italiano e a arte flamenga tornaram-se o modelo de um fazer artístico mais espontâneo e voltado para a natureza, esta representada com uma minúcia aparentemente realista, pois que repleta de símbolos.

John Ruskin, reconhecido por Proust como a espécie de crítico raro de bom senso e gosto delicado, como aquele indicado por David Hume em seu ensaio *O padrão do gosto*, e um dos “diretores da consciência” na Europa (PROUST, 1968), mais do que um entusiasta, foi, de acordo com a indiscrição bem medida do texto de Proust, patrocinador de Rossetti, quando este ainda era um pintor desconhecido, e de Elizabeth Siddall, ambos de fundamental importância para os Pré-Rafaelitas. No obituário que Proust escreveu sobre Ruskin em 1900 (PROUST, 1968),

suas obras, como *Pintores modernos* (*Modern Painters* – 1843) ou *As pedras de Veneza* (*The Stones of Venice* -1851), são citadas como “verdadeiros breviários de sabedoria e esteticismo” (PROUST, 1968, p. 103). Proust admite que as idéias de Ruskin sobre os Pré-Rafaelitas já haviam se desgastado nessa época, levadas ao extremo da vulgarização e banalidade, mas ressalva sua defesa do pintor inglês Turner, a quem ele teria dedicado vários escritos e livros. Turner é o pintor que mais se aproxima do impressionismo, movimento que marca o momento de ruptura maior da pintura moderna com o academicismo.

A ascendência de Ruskin sobre Proust é reconhecida, ao lado de seu interesse pelo mesmo período histórico da arte cultivado pelos Pré-Rafaelitas. Antes de empreender sua obra magistral, *Em busca do tempo perdido*, Proust traduziu dois textos de Ruskin: *Sésame e Liles* (*Sesame and Lilies* -1865), conhecido pelo título *Sobre a leitura*, e *A Bíblia de Amiens* (*The Bible of Amiens* -1885), um estudo sobre a arquitetura de uma igreja medieval em Amien.

É interessante notar, sob uma reflexão estética mais distanciada, como as mudanças sociais, econômicas, artísticas e culturais ocorridas no século XIX, trazem à tona uma reação não coordenada e muito distinta, de gêneros, estilos e diferentes modos de conceber a obra de arte. Na denominação Pré-Rafaelita, encontramos o tom de provocação contra a arte padrão que se exercia nas academias de arte da Inglaterra. O modelo medieval, no entanto, não é exatamente copiado em seu padrão e representações. A musa se transforma, não é mais a representação religiosa e contida das madonas, mas são personagens revividas da poesia de Dante e das peças de Shakespeare, com uma dupla fatalidade, fatais com os que as contemplam, fatais em si mesmas. Os temas incluem o cotidiano, alguns mitos, temas sociais e a natureza em fortes cores e movimentos. A fotografia foi adotada, não para a composição dos quadros, mas como resultado, mesmo que eles se posicionassem contra a técnica. Em outras palavras, o culto

ao período medieval e ao molde artesanal não os isolava de sua época. Esses aspectos e a reação contrária à arte academicista os torna precursores, a seu modo, da arte moderna.

Vale notar que o esteticismo criticado por Adorno e por Walter Benjamin não poderia ser tomado como acepção tão geral e indistinta pelos intérpretes, pois embora Benjamin critique severamente o estilo *art-nouveau* e seu aspecto decorativo, este é apenas no sentido de esteticismo. O mesmo em relação ao conceito de estetização, que não pode coincidir com o esteticismo dos Pré-Rafaelitas (ao menos), pois relaciona-se à ideia de estetização o padrão clássico ou classicista de arte a serviço do embelezamento da política. Outro contexto, mesmo problema: a adoção de um determinado padrão classicista de arte com origem na Grécia Antiga e no Renascimento italiano.

Ao buscar o medieval, os Pré-Rafaelitas indicam a transformação da arte moderna, contribuindo para evitar na modernidade a repetição academicista do classicismo. Nesse sentido, eles são uma espécie de vanguarda que, no entanto, se apresentou como “retaguarda” artística. Toda a crítica de Benjamin ao classicismo e a admiração pelo período medieval e modo artesanal de produção tornam-no mais próximo desses estetas ingleses do que se imagina, e tem em Proust, o elo de ligação.

2 O assunto principal do texto: Elizabeth Siddal como musa, artista e mulher

O texto reconta a história de Elizabeth Siddal, narrada pelo irmão de Rossetti em um artigo escrito para uma revista de arte inglesa. Os fatos ali expostos são conhecidos por várias outras fontes. Descreve a origem da família de Lizzie - como era conhecida e nomeada algumas vezes no texto -, faz referência ao pintor próximo aos Pré-Rafaelitas que a descobriu, à transformação de Siddal em principal modelo do grupo, ao seu casamento com Dante Gabriel

Rossetti, em que medida ela era também uma artista, como veio a falecer ainda jovem e como Rossetti enterra com ela seus poemas e depois exuma seu corpo para recuperá-los. Destas informações biográficas, interessam-nos as interpretações que Proust faz desses fatos, particularmente do episódio de sua morte.

Proust segue a descrição do irmão de Dante Gabriel Rossetti, buscando apoio em outros testemunhos, para falar do aspecto nobre e distante de Elizabeth Siddal. Ao mesmo tempo, descreve sua proximidade afetiva com Ruskin, maior do que a deste com Rossetti e com o casal Tennyson. Sua origem modesta, com uma educação muito trivial, que resultou em um trabalho como costureira foi comparada à altivez e nobreza de seu caráter. Sua doença é nomeada com sutileza, mas associada à tuberculose. Proust não menciona a perda de dois filhos de Elizabeth, um após o parto, outro ainda na gravidez.

Terminam as descrições e referências e se inicia a interpretação em relação a dois episódios: a morte de Elizabeth e a exumação de seu corpo. Qualquer biografia sobre Elizabeth resume essas informações dizendo que ela cometeu suicídio, ingerindo láudano, um remédio à base de ópio muito comum na época. Ele, Proust, afirma que sua morte foi uma “libertação trazida pela natureza” e não por um frasco de láudano. Sua morte é descrita como um “martírio”, uma “sublime resignação” e “doçura infinita”. Proust não fala em suicídio e nega claramente, o que supõe ser uma lenda, a ingestão de láudano. Com relação à exumação do corpo, ele considera, por um lado, o sofrimento real de Rossetti, por outro, o esquecimento do sofrimento com o passar dos anos. A exumação do corpo, igualmente envolta em lendas, desconsideradas por Proust, não foi feita, segundo diz, sem sofrimento e “sem grandeza”.

Proust estetiza a morte de Elizabeth ao elevá-la à condição de uma mulher que superou a condição física dolorosa e se tornou eternizada nas pinturas de Rossetti e dos outros pintores. Rossetti

a teria amado duplamente: como mulher e como modelo. Mais do que um mero corpo que é modelado pelo pintor, a qualidade é de musa inspiradora, envolvida em olhares cheios de ideias e amada por todos, mais do que se pode imaginar. Por isso, ele conclui com as palavras de Ruskin, sobre ela, a Rossetti: “Penso que Elizabeth deve estar muito feliz” [...].

A idealização da mulher como musa inspiradora dos artistas é explicada, com certa ironia, por Baudelaire em *O pintor da vida moderna*:

[...] a mulher, numa palavra, não é somente para o artista em geral, e para G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares. Não é, digo eu, um animal cujos membros, corretamente reunidos, fornecem um perfeito exemplo de harmonia; não é sequer um tipo de beleza pura, tal como pode sonhá-lo o escultor nas suas mais severas meditações; não, isso não seria ainda suficiente para explicar seu misterioso e complexo fascínio. Winckelmann e Rafael não nos são de nenhuma utilidade aqui [...] (BAUDELAIRE, 1988, p.198)¹.

Poderíamos ainda concluir que a estetização da morte se encontra em vários aspectos, independentes da interpretação que Proust nos dá. As pinturas e os temas para os quais Elizabeth posou, giram, quase sempre, em torno da morte da jovem ou da condenação mítica de morte à jovem. É o tema de uma série de pinturas, para as quais ela posou, baseadas no poema de Tennyson: *A senhora de Shalott (The Lady of Shalott)*, cuja principal tela é do pintor Waterhouse; a *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti; e a personagem de Shakespeare: Ofélia (*Ophelia*). Nos dois primeiros casos, a personagem se encaminha para a morte.

No último, é a morte delicada e minuciosamente representada. Uma história tão emblemática quanto a de Elizabeth, pois, novamente paira a dúvida do suicídio de Ofélia. A cena que nós vemos no quadro não existe na peça de Shakespeare, ela é narrada indiretamente por um diálogo entre o irmão de Ofélia e a rainha. Ofélia enlouquece e, diz a rainha, estava cantando e colhendo flores perto do rio, onde cai e termina afogada. No ato e cena seguintes, Ato 5, Cena I, entretanto, por meio da conversa alcoviteira dos coveiros, que encerra uma certa lógica (6), sabemos que Ofélia será enterrada em sepultura cristã por ser uma senhorinha importante, mas reconhece-se o suicídio. Encontramos *websites* dedicados a Elizabeth Siddal que consideram absolutamente certo seu suicídio por láudano. Proust, em seu texto, não admite e considera conversa maledicente a hipótese. É importante ainda lembrar que a água é um elemento no qual vivem mulheres míticas como as sereias, as ninfas e a Iara. O afogar-se é quase um reencontro com esse lado mítico da figura da mulher em simbiose com a natureza.

Sensibilidade, loucura- tristeza- melancolia, morte e beleza, a história de Ofélia se mescla com a de Elizabeth Siddal, bem como com a de Beatriz, de Dante Aligheri, sob a perspectiva de Rossetti, ambas eternizadas em camadas de tinta e memória pelos amantes poetas e pintores, segundo Proust.

Para além de Proust, podemos enfatizar a criatividade de Siddal como pintora e autora de poemas. Note-se especialmente em seu auto-retrato (a última pintura na sequência abaixo), uma imagem muito diferente de si daquela que inspirava seus pintores. Uma representação severa e triste, “desmusificada”, distante da figura marcada pela “melancolia voluptuosa” nas pinturas dos Pré-Rafaelitas. Composição de palavras contrastantes, como se toda voluptuosidade feminina fosse, de antemão, lentamente condenada à morte.



Figura 2 - *Beata Beatrix*, óleo sobre tela, de Dante Gabriel Rossetti¹.

Fonte: <<http://pt.wikipedia.org>>.



Figura 3 - *The Lady of Shalott*, óleo sobre tela, de John William Waterhouse¹.

Fonte: <www.tate.org.uk>.



Figura 4 – *Ophelia* (Ofélia), óleo sobre tela, de John Everett Millais.

Fonte: <www.tate.org.uk>.

A pintura *Ophelia* é repleta de detalhes, cada qual simboliza algo, por exemplo:



Figura 5 - O tordo como presságio da morte, detalhe do óleo sobre tela *Ophelia*, de John Everett Millais.

Fonte: <www.tate.org.uk>.



Figura 6 - A papoula vermelha que representa o sono e a morte, detalhe do óleo sobre tela *Ophelia*, de John Everett Millais.

Fonte: <www.tate.org.uk>.



Figura 7 - Costuma-se enxergar escondido nessas folhagens o desenho de uma caveira, detalhe do óleo sobre tela Ophelia, de John Everett Millais.

Fonte: <www.tate.org.uk>.



Figura 8 - A guirlanda de violetas em torno do pescoço de Ofélia simboliza castidade e morte prematura, detalhe do óleo sobre tela Ophelia, de John Everett Millais.

Fonte: <www.tate.org.uk>.



Figura 9 - Autorretrato de Elizabeth Siddal (1854).

Fonte: <<http://en.wikipedia.org>>.

Notas

- ¹ O pintor em questão é Constantin Guys (1805-1892), ilustrador francês. A crítica a Winckelmann e Rafael, insere-o nesse contexto geral de oposição ao academicismo.
- ² A *Beata Beatrix* (1872) permaneceu na história como uma homenagem de Dante Gabriel Rossetti à memória de Elizabeth e tem como tema o poema *Vita Nuova* de Dante Alighieri, dedicado a Beatriz, personagem que também morre jovem. Rossetti já era seduzido pelo poema antes de conhecer Elizabeth. O pássaro vermelho com auréola traz a papoula que simboliza a morte próxima. Esse quadro é um pouco posterior à morte de Elizabeth, mas esboços mostram que ela havia posado para ele.
- ³ *The Lady of Shalott* tem por base a lenda do Rei Arthur, supostamente de origem medieval. Várias versões pictóricas foram feitas dessa alegoria, sendo a de John William Waterhouse, de 1888, a mais conhecida. Nessa alegoria, a Senhora de Shalott, para a qual posou Elizabeth Siddall, também vive sozinha em uma torre na ilha que se chama Shalott. Sobre ela paira uma maldição: ela não pode olhar diretamente para Camelot, onde ficaria o castelo e a corte do Rei Arthur, ou algo de mal lhe aconteceria. Pela proibição, ela deve enxergar tudo através de um espelho, sombras e reflexos. Ela cumpre sua sina até que, um dia, olhou diretamente o cavaleiro da corte do Rei Arthur, Lancelot, próximo de sua torre. Ao olhar para ele, seu espelho se quebrou e a maldição teve início. Ela deixa a torre, vestida de branco e desce o rio guiando um barco. Na pintura de Waterhouse há três velas que simbolizam as vidas que lhe restavam, duas já estão apagadas. Ela canta uma canção triste e morre aos poucos.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (Org.). **A modernidade em Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

MILLAIS, John Everett. **Ophelia**: 1851-1852. 6 Photoshops/jpeg. Óleo sobre tela 762 x 1118mm. London: Tate Collection, Britain, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=9506&searchid=18645>>. Acesso em: 10 maio 2007.

PROUST, Marcel. Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal; John Ruskin; John Ruskin, sein Leben und sein Werk, von Marie von Bunsen; John Ruskin : Modern Maler; John Ruskin. Les pierres de Venise; La bénédiction du sanglier. Étude des fresques de Giotto représentant l'affaire lemoine a l'usage des jeunes étudiants et étudiantes du Corpus Christi qui se siucient encore d'elle par John Ruskin . In: KOLB, Philip ; PRICE, Larkin B. **Textes retrouvés**. Chicago: University of Illinois Press, 1968.

ROSSETTI, Dante Gabriel. **Beata Beatrix**. 1864-1870. 1 Photoshop/jpeg. Óleo sobre tela 86, 4 x 66 cm. London : Tate Collection, Britain, 2008. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Beata_Beatrice,_1864-1870.jpg>. Acesso em: 10 maio 2007.

RUSKIN, John. **Modern painters**. London: Smith, Elder & Co. 1948. v. 1.

SHAKEASPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2007.

SIDDAL-SELF-PORTRAIT.JPG. Altura: 250 pixels. Largura: 245 pixels. True Color 7 Kb. Formato IMAGE/JPEG. In: **English Wikipedia**. London: Wikipedia. The Free Encyclopedia, [20--?]. Disponível: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Siddal-self-portrait.jpg>>. Acesso em: 10 maio 2007.

WATERHOUSE, John William. **The Lady of Shalott**. 1888. 1 imagem virtual. Óleo sobre tela 1530x2000mm. London: Tate Collection, Britain, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=9506&searchid=18645>>. Acesso em: 10 maio 2007.

Recebido em: 20 de setembro de 2007.
Aprovado em: 6 de dezembro de 2007.

TRADUÇÃO

Dante Gabriel Rossetti e Elisabeth Siddall

Marcel Proust

Carla Milani Damião
E-mail: cmdamiao@uesc.br

Dante Gabriel Rossetti e Elisabeth Siddall

Marcel Proust

Sob este título, foi publicado um estudo, recentemente, na *Burlington Magazine* (número de Maio), que, por seu interesse especial, merece mais do que uma breve menção em nossa *Revue des Revues*¹.

Tendo reproduzido cinco desenhos inéditos de Rossetti², que se encontravam em posse do Sr. Harold Hartley, a *Burlington Magazine* pediu ao irmão do famoso artista, Sr. W-M Rossetti³, que lhes acrescentasse um comentário. Ele “aproveitou esta ocasião”, nos disse, “para apresentar uma curta monografia sobre uma mulher que representou um grande papel na vida de seu irmão”, que esteve intimamente envolvida com o movimento Pré-Rafaelita⁴ e que, aliás, por si mesma, merecia ser honrada pela qualidade rara de uma sensibilidade que desenvolveu, dia a dia, o amor e a dor.

Elizabeth Siddall era filha de um cuteleiro de Sheffield. Ela nasceu em 1834, Rossetti em 1828. Era, portanto, seis anos mais nova que ele. Sua família se mudou para Londres, onde se estabeleceu no comércio. Ela recebeu, naturalmente, uma educação das mais simples, tornando-se, em seguida, aprendiz de uma modista. Foi dito mais tarde que sua doença real era uma espécie de esgotamento do corpo por uma mente muito ativa, algo parecido com o que o Sr. Boutroux⁵ chamou de “o corpo cedendo sob o peso do espírito”. Na verdade, ela já tinha os germes dessa doença de consumpção⁶, uma doença que tornaria os anos de seu amor tão dolorosos e seus anos de morte tão longos.

Durante todo esse tempo, ela era uma jovem radiante, com olhos azuis esverdeados, sem nenhuma cultura; tinha lido apenas Tennyson⁷, a quem havia descoberto, por acaso, num poema impresso num papel de embrulho de manteiga que trazia para casa. Mesmo que mais tarde ela tenha se tornado, sob a influência de Rossetti, a mais

inconvenção das mulheres, ela permanecia, então, extremamente “distante”, alguém cujo ar de reserva de uma extrema nobreza, afastava todos aqueles que poderiam ter sido tentados a aproximar-se dela. “Ela poderia ter nascido uma condessa”, disse mais tarde o pai de Ruskin⁸, quando a viu pela primeira vez. Ela falava pouco, de uma forma intermitente, com traços divertidos, jamais falava sobre religião, embora seus poemas sugerissem que ela possuísse, no entanto, uma vida interior marcada por uma elevada religiosidade.

Foi em 1848 que Hunt⁹, Millais¹⁰ e Rossetti fundaram a Associação dos Irmãos Raphaelites, PRB (*Pre-raphaelite Brotherhood*), cuja história foi contada, com muito charme e alguma severidade pelo Senhor de la Sizeranne¹¹ em *A pintura inglesa contemporânea*. Um dos princípios da nova escola era de que se um pintor pretendesse abordar um tema ideal ou poético, não deveria utilizar de modelos habituais de *ateliers*, mas deveria procurar encontrar, na vida real, pessoas que, por seu refinamento de caráter e aparência, pudessem parecer ter afinidades de natureza com a personagem ideal que deveria ser representada.

Walter Howell Deverell¹², um jovem pintor de futuro, não afiliado à Associação dos PRB, mas intimamente relacionado a eles, sobretudo com Rossetti, após ter acompanhado sua mãe a uma modista e tendo percebido, pela porta aberta que dava para um quarto do fundo, uma jovem que costurava, sentiu que havia encontrado o modelo ideal que ele precisava para Viola¹³ (ele pintava, nesse momento, um quadro baseado em Shakespeare). Não preciso dizer que esta jovem era Elisabeth Siddall. Deverell conseguiu obter a permissão de sua mãe para que ela posasse para ele, e então ela posou como Viola para seu grande quadro e também para um estudo enviado ao jornal *Le Germe*¹⁴.

Para o quadro a óleo, Rossetti posou ao lado dela. Eles começaram a se relacionar em seguida e Rossetti pediu a ela que posasse para sua pequena aquarela *Rossovestita* (1850). Rossetti sentia que ela não correspondia apenas à Viola ideal de Deverell,

mas que poderia ser também sua verdadeira Beatriz¹⁵ e realizar muitos outros sonhos de sua imaginação poética. Foi neste momento que ela começou a posar para ele e não cessaria mais de fazê-lo. Ao mesmo tempo, ela posou também para Hunt, especialmente para seu grande quadro *Os Missionários cristãos perseguidos pelos druidas* (1850), e para *Ofélia*¹⁶, de Millais (1852). Não podemos infelizmente seguir a descrição fortemente detalhada que o Sr. W-M. Rossetti nos apresentou da vida que se iniciou então naquele *atelier*, onde Elizabeth Siddall, por muitas vezes, posava, e muito desenhava, por sua conta¹⁷. O espaço nos falta para traduzir os testemunhos que Swinburne¹⁸ deixou sobre a infinita nobreza e pureza do caráter de Elizabeth.

Uma parte do estudo realizado pelo Sr. Rossetti [irmão], que nos pareceu muito interessante, mas sobre o qual devemos silenciar, é aquela da relação nobre e charmosa dos dois noivos com Ruskin. Sabemos que Ruskin, defensor aclamado da *PRB* diante da opinião pública inglesa, havia pago uma soma muito elevada para um jovem e obscuro pintor novato, adquirindo, com antecedência, de Rossetti, “qualquer coisa que ele fizesse”.

Somente os grandes artistas são capazes de ser vistos como “amadores” tão inteligentes e, sobretudo, tão generosos, e Ruskin dava uma prova decisiva e encantadora disso. É claro que o mais forte desejo de Rossetti era que seu protetor, seu mestre, seu amigo, e prodigioso teórico da Escola Nova, fosse apresentado a Elizabeth Siddall. E como ele a sentia tão genialmente dotada, foi com uma emoção confiante que ele mostrou a Ruskin os desenhos de sua amiga.

Ruskin não se mostrou menos satisfeito com os desenhos do que com a própria jovem mulher. Ele concluiu com ela o mesmo “acordo” que fez com Rossetti, se pudéssemos dar esta palavra a um ato ditado apenas pela admiração do espírito e da generosidade de coração. Mais tarde, quando Rossetti e ela viveram mais distantes dele, Ruskin usava palavras deliciosas para pedir

que Lizzie “passasse um vestido” e que ambos viessem vê-lo. Porque ele tinha mais confiança na fidelidade de Lizzie do que na de Dante Gabriel, devido ao profundo beijo que ela lhe deu no dia de seu casamento (a carta a que me refiro é, de fato, posterior ao casamento dos dois artistas).

O Sr. Rossetti contou muitos episódios interessantes da vida artística de Elizabeth Siddall antes do casamento, suas relações com o casal Tennyson, etc. Quanto ao casamento, indefinidamente adiado, foi o precário estado de saúde de Elizabeth Siddall, para não dizer já desesperançado, que decidiu a celebração. Então, a vida de agonia, que era sua desde vários anos, recomeçou. Rossetti sofria o martírio pensando na doença que paralisava seu gênio, ao passo que para muitas outras pessoas uma boa saúde não tem nenhuma nobre serventia. E também, a doçura infinita, a sublime resignação da mártir inspirada, tornava mais atroz o espetáculo de sua agonia. Não há dúvida de que Rossetti tenha sofrido cruelmente. Ainda assim nos é permitido constatar que o tom de algumas de suas cartas da época, por tão doloroso que fosse, é, no entanto, peculiar? Finalmente, chegou o dia da libertação, da libertação induzida pela natureza, e não voluntariamente acelerada, como se dizia, por uma garrafa de láudano¹⁹ que, de acordo com a lenda, teria sido encontrada ao lado do leito de Elizabeth.

Quanto ao drama interior que se seguiu, drama que simboliza para sempre, da maneira mais clara, a preeminência (talvez num certo sentido - demasiado obscuro para explicá-lo aqui - justificável) do amor-próprio sobre o amor em um *homme de lettres*, ele é conhecido, e o Sr. Rossetti nem pensa em escondê-lo. No máximo, poderíamos dizer que ele não busca suficientemente desculpá-lo ou justificá-lo. Rossetti, no excesso de sua dor pela morte de Elizabeth, acreditava mesmo que sua vida estava acabada, enterrou com ela, em uma caixinha, todos os seus poemas, cuja publicação acabava de ser anunciada. Mais tarde, o esquecimento do amor humano veio, ou, ao menos, o

alívio de sua dor. E, sobretudo, o desejo por um amor imortal recobrou sua força. Seria pouco inteligente falar apenas em desejo de glória. Contudo, foi após sete anos, preenchidos com dolorosas batalhas, cuja saída, qualquer coisa que dela se possa pensar, foi despojada de nobreza, ainda que, em certo sentido, não sem grandeza, que Rossetti fez reabrir o túmulo, desenterrar a caixinha e retomou seus poemas.

E, no entanto, Elizabeth tinha sido amada pelo homem e pelo artista, o que significa ser amada duas vezes, pois os pintores possuem uma sensibilidade pela criatura que realiza subitamente à frente deles, em uma matéria sensível e vivida, um sonho durante muito tempo acariciado, envolvendo-a em olhares cheios de ideias, mais intuitivos, e, a bem dizer, mais plenos de amor do que muitos outros homens poderiam fazê-lo.

“Eu penso que Elizabeth deve estar muito feliz”, escrevia Ruskin à Rossetti, “de ver que jamais vós a desenhastes tão maravilhosamente, com tanta perfeição e ternura do que agora, segundo ela. Parece que vós estais curado mesmo de vossos piores defeitos quando trabalhas segundo seus preceitos, segundo ela” – “Eu penso que Elizabeth deve estar bem feliz” . *quand vous dessinez d’après elle*: literalmente: quando desenha segundo ela: isto é, não perto dela, mas segundo o espírito dela, o estilo dela, os preceitos dela.

Ruskin utiliza aqui as mesmas palavras que empregava uma pessoa a quem eu atribuía a mais fina percepção de sentimentos do amor, quando ela me dizia que Mme Michelet (então Mlle Mialeret) provou sua maior alegria no dia em que, na conclusão da mais bela lição de Michelet²⁰, no Collège de France, ela reconheceu, aqui aplicada às diversas nações da Europa, mas que tinha permanecido intacta em sua forma, a frase por meio da qual ela iniciou sua primeira carta de amor a ele... E nós também gostamos de pensar que, da mesma maneira, Elisabeth Siddall, para quem a vida deveria ser inexorável, tão dolorosa e tão breve, foi, ao menos, em relação a isso, “muito feliz”.

Notas da tradutora

- ¹ Esse artigo foi publicado em *La chronique des arts et de la curiosité*, VIII, nº34 (7 novembro de 1903), p. 285-286 e novamente, na mesma revista e volume, nº 35 (14 de novembro de 1903), p. 295-296.
- ² Rossetti: Dante Gabriel Rossetti (12.05.1828-10.04.1882), cujo nome originalmente era Gabriel Charles Dante Rossetti, foi um poeta e pintor inglês de origem italiana. A inversão dos nomes, associado claramente ao poeta Dante Aligheri, é não só uma homenagem, mas mostra o interesse do pintor por Dante e pelo período medieval. Filho de Gabriel Rossetti, italiano, exilado político e estudioso de Dante, e de Frances Polidori, italiana. A fixação por Dante é patente em sua família. Sua irmã mais velha também publicou um estudo sobre Dante, seu irmão William foi historiador e tradutor de Dante Aligheri para o inglês, e a irmã mais nova, Cristina, foi uma poeta da mesma importância de seu irmão, que também escreveu sobre Dante.
- ³ W-M Rossetti: William Michael Rossetti (25.09.1829 - 05.02.1919), citado na nota anterior, é irmão de Dante Gabriel Rossetti. Além de historiador e tradutor de Dante Aligheri, organizou os arquivos da Irmandade Pré-Rafaelita, publicou as poesias do irmão e foi editor do jornal *The Germ* do mesmo movimento artístico.
- ⁴ Fraternidade ou Irmandade Pré-Rafaelita (*Pre-raphaelite Brotherhood*): grupo de artistas fundado em 1848, na Inglaterra, por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Poetas e pintores, todos haviam estudado nas academias mais importantes da Inglaterra. Rossetti havia estudado no King's College de Londres, de 1836 a 1841, passando por uma escola de desenho, e concluindo seus estudos na escola de antiguidades da Royal Academy britânica, em 1845. O contato de Rossetti com a pintura e poesia de William Blake, do século XVIII, estimulou sua crítica ao academicismo e à pintura trivial de sua época. A crítica à arte acadêmica dizia respeito à cópia que os ingleses faziam dos artistas do Renascimento, principalmente de Rafael. A reação do grupo que, justamente, se auto-intitula "pré" Rafaelita, antes de Rafael, dedicava-se a recuperar a arte medieval anterior ao início do Renascimento, nos moldes de uma confraria medieval. O modelo desse movimento foi um grupo de pintores que criou, em Viena, em 1809, a Irmandade São Lucas, conhecido também como *Os nazarenos*, transferindo-se mais tarde para Roma. Eles usavam pinturas medievais italianas e alemãs como inspiração para as suas obras, tentando um regresso à pureza de estilo da arte anterior ao Renascimento. O estilo da escola inglesa não era unificado. A divergência maior ocorria em relação ao tema dos quadros. A divisão que se pode observar diz respeito aos temas sociais e realistas, por exemplo, nas pinturas de Millais e Hunt, e aos temas medievais inspirados em Dante Aligheri, lendas do Rei Arthur, com uma dose forte de misticismos, nas pinturas de Rossetti e Edward Burne-Jones. No geral, a representação buscava negar os padrões acadêmicos, as leis rígidas impostas à pintura, e afirmar a arte como transmissora de uma idéia autêntica. Para alguns críticos, a recusa aos padrões acadêmicos contribuiu para a modernização da arte.
- ⁵ Étienne Émile Marie Boutroux (28.07.1845 – 22.11.1921) foi um filósofo francês importante para o desenvolvimento da história da filosofia, oponente do materialismo científico, e que defendia a compatibilidade entre ciência e religião.
- ⁶ Consumo é a tradução para a palavra em francês *consumption*, que, segundo o dicionário Le Petit Robert, corresponde à doença da tuberculose (*Tuberculose pulmonaire*). *Mourir de consumption* é morrer de tuberculose. Supõe-se ser essa a doença que acometia Elisabeth Siddall, mas não se sabe ao certo. Ela perdeu também uma criança após o parto e havia perdido outra, sem dar à luz, um pouco antes de falecer.
- ⁷ Tennyson: Alfred Tennyson (05.08.1809-06.10.1892) ou, posteriormente, Alfred, Lord

Tennyson, foi o poeta inglês mais conhecido na época Vitoriana. Os pintores Pré-Rafaelitas procuraram inspiração em seus poemas, em particular, no poema intitulado *The Lady of Shalott*, que tem por base a lenda do Rei Arthur, supostamente de origem medieval. Várias versões pictóricas foram feitas dessa alegoria, sendo a de John William Waterhouse, de 1888, a mais conhecida. Nessa alegoria, a Senhora de Shalott, representada, na pintura, por Elizabeth Siddall também vive sozinha em uma torre na ilha que se chama Shalott. Sobre ela paira uma maldição: ela não pode olhar diretamente para Camelot, onde ficaria o castelo e a corte do Rei Arthur ou algo de mal lhe aconteceria. Pela proibição, ela deve enxergar tudo através de um espelho, sombras e reflexos. Ela cumpre sua sina até que, um dia, viu diretamente o cavaleiro da corte do Rei Arthur, Lancelot, próximo de sua torre. Ao olhar para ele, seu espelho se quebrou e a maldição teve início. Ela deixa a torre, vestida de branco e desce o rio guiando um barco. Na pintura de Waterhouse há três velas que simbolizam as vidas que lhe restavam; duas já estão apagadas. Ela canta uma canção triste e morre aos poucos.

- ⁸ Ruskin : John Ruskin (08.02.1819 – 20.01.1900) foi crítico e teórico de arte, poeta e desenhista. Proust o tem por um dos “diretores de consciência” da Europa, ao lado de Nietzsche, Tolstoi e Ibsen. Teórico do esteticismo britânico, promotor dos Pré-Rafaelitas e de Turner, entre suas obras mais importantes destacam-se: *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Two Paths* (1859), *Munera Pulveris* (1862-1863), *Sesame and Lilies* (1865 – traduzida por Proust para o francês), *The Crown of Wild Olive* (1866), *The Queen of the Air* (1869), *Aratra Pentelici* (1872), *Ariadne Florentina* (1873), *Deucalion* (1875-1883), *Mornings in Florence* (1873-1877), *Proserpine* (1873-1886), *The Laws of Fésole* (1877-1878), *St Mark’s Rest* (1878-1884), *The Three Pillars of Pre-Raphaelitism* (1878), *Modern Painters* (1843), *The Stones of Venice* (1851) e *The Bible d’Amiens* (1885 – traduzida em 1904 por Proust).
- ⁹ Hunt: William Holman Hunt (02.04.1827 – 07.09.1910), pintor inglês, fundador da Fraternidade Pré-Rafaelita juntamente com Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais.
- ¹⁰ Millais: John Everett Millais (08.06.1829 -13.08.1896), pintor inglês. Fundou, juntamente com Dante Gabriel Rossetti e William Holman Hunt, a Fraternidade Pré-Rafaelita.
- ¹¹ Robert de la Sizeranne: crítico francês de arte que escreveu a respeito da Renascença e da pintura inglesa contemporânea. Entre seus livros mais conhecidos se encontram: *Lês Matins à Florence: simples études d’art chétrin; Lês masques et lês visages; Lês questions Esthétiques contemporaines; Ruskin et la Religion de la Beauté ; e La peinture anglaise contemporaine.*
- ¹² Walter Howell Deverell (1827-1854), pintor britânico, próximo aos Pré-Rafaelitas.
- ¹³ Viola: personagem da comédia de Shakespeare intitulada *Noite de Reis* (título original em inglês: *Twelfth Night, Or What You Will*). Viola aparece vestida como um jovem rapaz, para, em seguida, viver a dificuldade de ter se apaixonado pela pessoa que a ensinava a atuar como homem.
- ¹⁴ Jornal *Le Germe*: O jornal *The Germ* foi o veículo de manifestação das ideias do movimento Pré-Rafaelita.
- ¹⁵ Beatriz ou Béatrice: Nome emblemático da amada de Dante Aligheri que se constituiu como justificativa para a vida do poeta, suas paixões políticas e marca toda a poesia lírica italiana com o tema do amor.
- ¹⁶ Ofélia (em inglês *Ophelia*): Personagem de Shakespeare em *Hamlet*, descrita por intérpretes como aquela que, ao se apaixonar por Hamlet, passa a viver só sob a necessidade de sua aprovação e vive os conflitos entre ele e seu pai. Ela enlouquece com a morte do pai, Polonius, assassinado por Hamlet e sofreu com o desprezo de Hamlet. Ela morreu jovem e sofrida, ao afogar-se. Shakespeare não diz que ela se suicidou e a

cena não é representada no palco. Sabemos indiretamente de seu afogamento em um diálogo entre a rainha Gertrude e Laerte, irmão de Ofélia. Ela conta que Ofélia caiu no rio enquanto colhia flores e cantava, afogando-se. Personagem secundária que se tornou “protagonista” em várias pinturas e inúmeras referências à certos aspectos da representação que se faz da mulher.

¹⁷ Desenhos e poesias de Elisabeth Siddall: Elisabeth fez vários desenhos e poucas pinturas, entre as quais, um *self-portrait* que em nada se parece com sua figura pintada pelos Pré-Rafaelitas. Ruskin pagava pelos esboços que ela produzia. Estes repetiam os temas medievais e a lenda de Rei Arthur, o que a filiava mais uma vez aos Pré-rafaelitas, desta vez, como artista. Ela escreveu também poesias. Com base nos títulos de algumas, podemos supor o tema romântico da impossibilidade do amor verdadeiro, da angústia e da morte: *True Love; Love and Hate; The passing of love; Dead Love; Early Death; Lord may I come*. Alguns críticos consideram essas poesias no estilo simples das baladas antigas e seus desenhos longe de ser equiparados à maestria detalhista dos pintores do movimento.

¹⁸ Algernon Charles Swinburne (05.04.1837 – 10.04.1909): poeta inglês ligado ao movimento Pré-Rafaelita, amigo de Dante Gabriel Rossetti e de personalidade controversa. É tido como alcoólatra e masoquista, foi acometido de um colapso físico e mental quando tinha 42 anos. Como os Pré-Rafaelitas, tinha fascinação pela Idade Média. Segundo Georgiana Burne-Jones, casada com Edward Burne-Jones, afirma em testemunho escrito deixado (“Reflection on the death of Lizzie”, In: *Memorials of Edward Burne-Jones by Georgiana Burne-Jones*. London, Macmillan & Co. Limited 1904), Swinburne havia jantado com o casal na noite em que Elizabeth faleceu.

¹⁹ Segundo Danilo Freire Duarte, “o termo láudano é usado na literatura médica do século XVII como designativo de um medicamento de eficácia comprovada, e muitos médicos famosos tinham um láudano com o seu nome. Há dúvidas se o láudano de Paracelso continha ópio. Já o láudano de Sydenham foi a principal preparação líquida contendo ópio, usada na Inglaterra no século XVII, e teve grande aceitação na Europa e nas Américas até o início do século XX. (...). O láudano de Sydenham continha ópio, vinho de cereja, açafraão, cravo e canela. Ainda no século XVII surgiram outras preparações das quais pode-se destacar o Pó de Dover que consistia em uma mistura de ópio, sal, tártaro, alcaçuz e ipecacuanha, e o Paregórico, de autoria de Le Mort, professor da Universidade de Leyden entre 1702 e 1718. Uma fórmula modificada, com a denominação de Elixir Paregórico, contendo ópio, mel, cânfora, anis e vinho, foi publicada na Farmacopéia de Londres em 1721. Na mesma época, uma outra preparação conhecida como Láudano de Rousseau esteve em voga na Europa Continental. Contudo, os efeitos adversos do ópio ficaram cada vez mais conhecidos, preocupando o próprio Sydenham, cujo entusiasmo pela droga era notório. “[...] O século XIX foi rico em acontecimentos no que concerne à história dos opióides. [...] Apesar do desconhecimento do mecanismo de ação do ópio, essa droga tornou-se um grande suporte terapêutico da era Vitoriana” (REVISTA BRASILEIRA DE ANESTESIOLOGIA, Campinas, SP, v. 55, n. 1, jan.-fev. 2005).

²⁰ Proust se refere à correspondência entre Jules Michelet (21.10.1798-09.02.1874), conhecido historiador e filósofo francês, republicano, e sua segunda esposa Athanaïs Mialeret (nascida em 1828), Mme. Michelet (após o casamento). A correspondência entre os dois se tornou conhecida, dada a habilidade literária do casal e as declarações amorosas iniciais.

Recebido em: 6 de setembro de 2007.

Aprovado em: 2 de outubro de 2007.



RODRIGO DUARTE

DEIXA DIZER O QUE NÃO SE DEVE
PARA UMA FILOSOFIA DA EXPRESSÃO

Resenha


ARGOS
LIVROS E EDITORAIS

D E B A T E S

RESENHA

Sobre a liberdade da expressão

Imaculada Kangussu

E-mail: lkangassu@gmail.com

Palavras-chave: Adorno. Expressão. Liberdade.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer**: para uma filosofia da expressão. Chapecó: Editora Argos, 2008.

Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão, novo livro de Rodrigo Duarte, amigo do saber e figura destacada no cenário internacional da Estética e da Filosofia da Arte, lançado na coleção Debates da Editora Argos, traz como subtítulo “Para uma filosofia da expressão”. Expressão pode ser percebida como “tirar da pressão”, manifestar algo recalcado cujo manifestar-se produz, ao mesmo tempo, um alívio em quem exprime e um apelo sensível ao acolhimento – ainda que este não lhe seja assegurado. Trata-se de fazer aflorar algo até então oculto, dando-lhe uma forma objetiva que pode ser compartilhada. Por não lhe estar garantida a desejada recepção, toda expressão é uma espécie de mensagem na garrafa.

Nos seis artigos que compõem a obra, mostra-se como o conceito fundamental nas obras de arte e na dimensão estética em sua maior amplitude é também um fundamento da filosofia, tendo como base o pensamento do filósofo crítico Theodor Adorno.

Apresenta-se como a divisão estrita do trabalho intelectual em esferas ultra-especializadas – a partir do sem dúvida fabuloso desenvolvimento das ciências tecnológicas – gerou uma restrição progressiva do pensamento humano que perde com isso a noção de um sentido maior capaz de nortear o desenvolvimento das pesquisas particulares. “No caminho para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido”, afirmam Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*. É a expressão deste sentido abandonado que parece guiar o autor no livro de linguagem acessível não só aos dedicados às questões filosóficas, mas também a quem quer que esteja familiarizado com os problemas intelectuais postos pelo processo histórico no mundo contemporâneo, dito “globalizado”.

Nesse sentido, é ressaltada a potência da arte como uma

forma de cognição, na medida em que o conhecimento envolvido na experiência estética é radicalmente diferente do científico: é capaz de dar a conhecer não apenas o que já conhecido, mas de abrir-se ao novo, ao inaudito. Duarte distingue, portanto, “expressão” de “comunicação”. Enquanto esta última diz respeito ao trânsito de informações, “a uma impalpabilidade das torrentes de dados contínua e simultaneamente transmitidos”, a expressão envolve alto grau tanto de responsabilidade intelectual quanto de refinamento formal. Cito o autor: “o que a qualifica para uma indispensável – ainda que, para alguns, quixotesca – militância teórica pela humanidade”. Trata-se de revelar o invisível, trabalho teórico ligado à produção de novas formas de discurso. A necessidade – para o processo cognitivo – de trazer à tona o que está oculto fica bastante evidente quando lembramos que, apesar de contemplarmos, diariamente, o movimento do sol em torno da terra, sabemos que é a terra que se move em torno dele. E sabemos também quantos mártires foram necessários para que disso soubéssemos. A distinção entre pseudo evidência imediatamente comunicável e trabalho expressivo coloca este último, muitas vezes, sob suspeita, sobretudo na esfera das artes, conforme Adorno nas *Mínima moralia*: “quanto mais precisa, conscienciosa e adequadamente se expressa [o escritor], o resultado literário será avaliado como mais dificilmente compreensível; enquanto que, tão logo se expressa de modo relaxado e irresponsável, se é recompensado com uma certa compreensão”. A dificuldade advém do entrelaçamento entre forma e conteúdo. Se a forma é conteúdo sedimentado, há uma não-externalidade entre o que se diz e como se diz. Pensamentos de ponta não encontram elocuições banais. “O que é frouxamente dito é mal pensado”, ainda Adorno, “isso pode ajudar a explicar por que à filosofia sua expressão não é indiferente nem exterior, mas imanente à idéia. Seu integral momento de expressão, não-conceitual e mimético, só é objetivado através de apresentação – linguagem

[...] Onde a filosofia desiste do momento expressivo e do dever da apresentação, ela se iguala à ciência.”

A riqueza da ideia exposta reside na possibilidade de se expressar a dimensão pré-conceitual, pré-lógica, que é o fundo de todo pensamento. O momento expressivo caracteriza, assim, também a partir da perspectiva de Duarte, uma *differentia specifica* entre a filosofia e a ciência. O autor contrapõe-se à ideia de que as questões éticas e metafísicas estão fora das possibilidades do discurso articulado, ao qual se alinhariam as ciências naturais. E enfrenta a célebre proposição 7 do *Tractatus lógico-philosophicus*, de Wittgenstein, “daquilo que não se pode falar, deve-se calar”, encarando-a como autocensura extremamente positivista imposta pela lógica a toda linguagem que não seja logicamente exata e salientando a impossibilidade (e o autoritarismo, acrescento) de dizer como deve ser o próprio dizer. Duarte adverte que “uma das mais evidentes manifestações da liberdade está associada à possibilidade de expressar aquilo que se pensa, na medida em que configura a liberdade naquele sentido de confluência entre o objetivo e o subjetivo”. Contra Wittgenstein, Adorno considera tarefa filosófica primordial justamente “dizer o que não se deixa dizer”.

Dizer o que não se deixa dizer, o livro, traz ainda figurações do conceito de “expressão” conforme filósofos voltados para a estética, a comparação deste com o movimento nomeado por Freud como “sublimação”, seu papel na linguagem a partir de Walter Benjamin, e o caráter expressivo da música, segundo Adorno. Parodiando este último, pode-se dizer que, na obra de Duarte, a expressão busca conquistar a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida. E a filosofia aparece como expressão do inexprimível, abismo infinito, desafio incontornável à mente humana. E trabalho sem fim já que, como bem assinalou a poeta Ana Caetano, há sempre um bis no abismo.

Recebido em: 4 de dezembro de 2007.

Aprovado em: 19 de dezembro de 2007.

Resumos/Abstracts/
Abstrakt

Dossiê

1

O olhar contido e o passo em falso

RESUMO

A primeira hipótese de trabalho consiste em afirmar uma relação recíproca entre as transformações histórico-sociais da percepção humana, transformações estéticas no sentido amplo e etimológico de *aisthêsis*, as transformações das concepções estéticas no sentido restrito de doutrinas sobre a(s) arte(s) e as transformações das práticas artísticas. Evoco a importância do filósofo e sociólogo Georg Simmel, que foi lido e estudado por Adorno e por Benjamin. Simmel é um dos primeiros a tematizar de maneira explícita as transformações da percepção humana que a vida cotidiana nas grandes metrópoles modernas acarreta. A segunda hipótese de trabalho consiste em estabelecer uma forte interrelação entre as observações de Simmel sobre as mudanças do olhar na grande cidade moderna e as reflexões de Benjamin sobre aura e perda de aura na modernidade. Deve-se ressaltar a ambivalência de Benjamin em relação à questão da aura e de sua perda; ele tenta, porém, elaborar teoricamente essas transformações pela hipótese da passagem de uma estética do olhar e da contemplação para uma estética contemporânea da taticidade e do gesto, tão essenciais no teatro épico de Brecht (mas também nos romances de Kafka), e, naturalmente, no cinema. Essa estética também é uma estética do choque e da grande cidade, como o poema em prosa de Baudelaire, "Perda de auréola", o demonstra.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Estética. Percepção. Aura. Taticidade.

ABSTRACT

The contained view and the false step

The first work hypothesis consists in affirming a reciprocal relation between the historical-social transformations of the human perception, aesthetical transformations in the etymological and broad sense of *aisthêsis*, the transformations of the aesthetical conceptions in the strict sense of doctrines on the art (s) and the transformations of the artistic practices. I evoke the

importance of the philosopher and sociologist Georg Simmel, who was well-read and studied by Adorno and by Benjamin. Simmel is one of the first theorists to essay, in an explicit way, the transformations of the human perception caused by routine life in the big modern metropolese. The second hypothesis consists of establishing a strong inter-relation between Simmel's observations regarding the changes of the look in the big modern city and the considerations of Benjamin about the "aura" and its loss in modernity. It is necessary to highlight the ambivalence of Benjamin regarding the question of the "aura" and of its loss. He tries, however, to elaborate theoretically those transformations by the hypothesis of the passage of an aesthetics of appearance and of the contemplation of a contemporary aesthetics of tactility and of the gesture, so essential in the epic theater of Brecht (but also in the Kafka's writings), and, naturally, in films. This aesthetics also is an aesthetics of the shock and of the big city, as the poem in prose of Baudelaire, "Loss of aureola", shows.

Keywords: Walter Benjamin. Aesthetic. Perception. Aura. Tactibility.

Jeanne Marie Gagnebin

E-mail: posfil@pusp.br

2

Kant e a arte contemporânea

RESUMO

Este texto visa apresentar a atualidade da Estética de Kant. Ele será dividido em duas partes: na primeira, tentarei caracterizar as condições de possibilidade da arte contemporânea; na segunda, muito próxima do livro de Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, relacionando o juízo deduviano "Isto é arte?" ao juízo reflexionante estético de Kant, tentarei demonstrar que, acima de tudo, o legado da reflexão continua em vigor e não se intimida diante da arte chamada "pós-moderna". Ainda nessa última parte do texto, reconhecendo que o juízo é a inegável marca da Estética kantiana/deduviana, ensaiarei uma "reconstrução" da noção de juízo, propondo um julgar que *converge* para a crítica imanente, ao contrário dos Românticos (Schlegel; Novalis) e Benjamin na esteira deles, que entenderam o juízo como oposto ao princípio da crítica

Palavras-chave: Kant. Thierry de Duve. Crítica. Juízo. Pós-modernidade.

ABSTRACT

Kant and contemporary art

This article aims to bring up to date the Aesthetics of Kant. It is divided into two movements: in the first one, I will try to characterize the conditions of possibility of contemporary art; in the second, pertaining to the book of Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, relating to the Deduvian judgment - "Is this art?" - to the reflective judgement aesthetic of Kant, I intend to display that, above all, the bequest of the reflection remains alive and it is not intimidated, faced with the so called "post-modern" art. Still in that last part of the text, recognizing that the judgement is the undeniable mark of Kantian and Deduvian Aesthetics, I will assay a "reconstruction" of the notion of judgement, proposing a judgment that converges for the immanent critic, in opposition to the Romantics (Schlegel, Novalis) and Benjamin, who succeeds them, who assimilated the judgment as opposed to the concept of the critique.

Keywords: Kant. Thierry de Duve. Critique. Judgment. Post-modern

Virginia de Araujo Figueiredo

E-mail: virginia@fafich.ufmg.br

3

Sobre as relações entre os *media*: do *paragone* de Da Vinci à "pseudomorfose" de Adorno

RESUMO

Este artigo enfoca a questão da discussão teórica sobre as relações mútuas entre as diversas linguagens artísticas, partindo do *Trattato della pittura* de Da Vinci, abordando também as posições conexas na reflexão contemporânea sobre arte e estética (especialmente Clement Greenberg e Theodor Adorno). Enquanto o artista e pensador renascentista advoga para a pintura o primeiro lugar entre todas as artes, Lessing aponta para a superioridade da poesia. Quanto a Greenberg, o que está em questão é – tendo em vista a dominação de uma arte sobre as outras – a demanda de que cada linguagem deveria se ater ao traço que melhor a caracteriza. Essa mesma reivindicação é conexas, em Adorno, com o diagnóstico cultural de um sério processo de reificação na cultura e na sociedade.

Palavras-chave: Laocoonte. Greenberg. Planaridade. Filosofia da nova música.

ABSTRACT

On the relation between the media: from Da Vinci's paragon to Adorno's "pseudomorphose"

This article addresses the issue of theoretical discussion on the mutual relationship between the several artistic languages, starting with Da Vinci's *Trattato della pittura*, approaching also Lessing's *Laokoon* and the connected positions in the contemporary reflection on art and aesthetics (mainly Clement Greenberg and Theodor Adorno). While the Renaissance artist and thinker advocates for painting the first place among all arts, Lessing points to the superiority of poetry. As for Greenberg, what is at stake is – facing the domination of an art over the others – the demand that each artistic language should attain to the feature which best characterizes it. This very claim is connected in Adorno with the diagnosis of a serious process of reification in culture and in society.

Keywords: Laokoon. Greenberg. Flatness. Philosophy of modern music.

Rodrigo Duarte

E-mail: roduarte@ufmg.br

4

Memoria und Ästhetik. Über Geschichte und Geschichtlichkeit in der Kunst

RESUMO

Der Essay geht dem Gedanken Walter Benjamins nach, dass die Kunstwerke einerseits in einer historischen Tradition stehen, andererseits diese aber auch brechen und nicht aus ihr abzuleiten sind. Vielmehr wirken sie immanent und ihr historischer Gehalt wäre erst durch eine von außen kommende Interpretation zu erläutern. Die Kategorien der *Geschichte* und der *Kunstwerke* stehen also quer zueinander. Ähnliches gilt auch für die *Erinnerung* und das *Vergessen*, sowie für die *Konzeption* und die *Ausführung* eines Kunstwerkes. In diesem Sinne mag auch die Kategorie der *Barbarei*

in den Geschichtsthesen – wonach „kein Dokument der Kultur“ existierte, „ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ – ebenfalls doppeldeutig angelegt: als Affirmation eines Bruches nämlich, von dem aus die Kultur und die Kunst jeweils neu gestiftet wird.

Key-Words: Kunst und Geschichte. Erinnerung. Positive Barbarei

ABSTRACT

Memory and aesthetic. On history and art historicity

The essay follows the idea of Walter Benjamin that artworks on the one hand stand in a historic tradition, which on the other hand break. Rather they seem immanent and their historic content would be to be expounded only through a from outside coming interpretation. The categories of the history and the artworks therefore stand to each other crosswise. A similar relation also is valid for the memory and forgetting, as well as for the conception and the implementation of an artwork. In this sense, also the category of the barbarity, likes in the Concept of History, after which there is exists no document of the culture without at the same time a such one of the barbarity, aimed also ambiguously: as affirmation of a break, from which the culture and the art is donated again.

Keywords: Art and history. Memory. Positive barbarity.

Wolfgang Bock

E-mail: wolfgang.bock@lhragos.de

5

Aísthēsis e anámnēsis no Fédon

RESUMO

Este artigo pretende apresentar uma leitura do *Fédon* com o propósito de tematizar o que se considera constituir-se, nesse diálogo, uma teoria positiva da percepção sensível (*aísthēsis*). Por tal teoria positiva entende-se o reconhecimento do papel da *aísthēsis* numa ciência que é concebida como rememoração (*anámnēsis*). O papel positivo concedido à percepção sensível nessa teoria da verdade advém unicamente da possibilidade da

transformação desta última em imagem (ou aspecto sensível, *eídōs*) na reflexão (*diánoia*) ou concepção (*énnoia*). Trata-se aí de uma interiorização da *aísthēsis* somente possível com base no primado das idéias, pois se é própria à percepção sensível a duplicidade de significados, fazendo-nos lembrar tanto pela sua semelhança como pela sua dessemelhança ao objeto conhecido, cabe unicamente à ideidade noética desse último o matrizarmento da rememoração que a percepção sensível nos possibilita. Assim, a hierarquia da *idéa* sobre a *aísthēsis*, longe de levar a uma negação dessa última, significa o reconhecimento positivo e a explicitação conceitual do estatuto da *aísthēsis*, graças às próprias relações estabelecidas entre uma e outra na teoria das idéias exposta no Fédon e, simultaneamente, na distinção, fundada nessa mesma teoria, entre o corpo e a alma.

Palavras-chave: Percepção. Reflexão. Rememoração. Ciência. Idéias.

ABSTRACT

Aísthēsis and *anámnēsis* in the dialogue Fédon

This article intends to present a reading of *Phaedo* with the intention of studying what is considered to constitute, in this dialogue, a positive theory of sensitive perception (*aísthēsis*). By this positive theory one understands the recognition of the role of *aísthēsis* in a science that is conceived as remembrance (*anámnēsis*). The positive role granted to sensitive perception in this theory of the truth occurs only through the possibility of transformation of the latter in an image (or sensitive aspect, *eídōs*) in the reflection (*diánoia*) or conception (*énnoia*). It is treated there as an interiorization of *aísthēsis* only possible based on the primacy of the ideas, because if it is proper to the sensitive perception the duplicity of meanings, making us remember so much for its similarity as for its dissimilarity to the known object, it copes only to the noetic ideality of the latter the matrix of remembrance that the sensitive perception makes possible. So, the hierarchy of the *idéa* about a *aísthēsis*, far from leading to the denial of the latter, means the positive recognition and the conceptual explanation of the statute of *aísthēsis*, thanks to the own established relations among one and the other in the theory of the ideas exposed in *Phaedo* and, simultaneously, in the distinction, founded on that same theory, between the body and the soul.

Keywords: Perception. Reflection. Remembrance. Science. Ideas.

João Emiliano Fortaleza de Aquino

E-mail: emilianoaquino@uece.br

6

O imaginário da Grécia clássica no *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei

RESUMO

O projeto renascentista de recuperar o poder mágico da música por meio da recriação da tragédia clássica da Antiguidade encontrou um solo propício no Norte da Itália. Teóricos da música e filósofos, reunidos em torno de numerosas *Accademias*, alteraram o curso da história da arte, ao conceder à *Ars rethorica* a primazia nas composições cantadas, que, assim, passaram a ter como meta precípua o “mover dos afetos”, como teria descrito Aristóteles na sua *Poética*. A partir de traduções nem sempre muito fiéis de originais clássicos, as regras daí deduzidas conduziram, por caminhos tortuosos mas cheios de criatividade, não à almejada recuperação da tragédia grega, mas à criação de um novo gênero dramático: a ópera.

Palavras-chave: Filosofia da música. Ópera. Retórica. Renascimento.

ABSTRACT

The imaginery of classical Greece in the *Dialogo della musica antica e della moderna* by Vincenzo Galilei

The project of the Renaissance of rescuing the magic power of music by the re-creation of the classic tragedy from the Antiquity met in North Italy a fertile soil. Theorists of music and philosophers, gathered together in many *Accademias*, chaged the flow of the history of the art, by giving to the *Ars rhetorica* the primacy in the singing music works, which received as target to “move the affects”, like wrote Aristhoteles in his *Poethic*. Making use of not reliable translations of the old classics, the deduced rules led, midst winding ways, not to the wished rescue of the greek tragedy, but to the creation of a new dramatic form, the opera.

Keywords: Philosophy of music. Opera. Rhetoric. Renaissance.

Roni Alberti da Rosa

E-mail: albertidarosa@yahoo.com.br

7

O cômico e o trágico no romantismo alemão

RESUMO

Através de uma leitura de textos de Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck e Peter Szondi, o artigo pretende mostrar que o cômico é uma expressão do trágico no romantismo alemão.

Palavras-chave: Trágico. Cômico. Romantismo.

ABSTRACT

The comic and the tragic in German romanticism

By studying works of Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck and Peter Szondi, the paper aims to show that the comic is an expression of the tragic in German romanticism.

Keywords: Tragic. Comic. Romanticism.

Romero Freitas

E-mail: romerofreitas@yahoo.com.br

8

O helenismo de Goethe

RESUMO

O presente estudo pretende investigar o Classicismo defendido na teoria estética de Goethe, como um projeto de imitar o ideal de beleza da arte grega. Pretendo identificar a retomada das idéias de Winckelmann nos ensaios incluídos entre os Escritos sobre arte, ligados a um projeto de discussão teórica e realização artística do Helenismo na arte e na literatura alemãs. Palavras-chave: Goethe. Helenismo. Classicismo. Arte.

ABSTRACT

Goethe's Grecism

The following text intends to investigate the Classicism in Goethe's aesthetic theory, based on the imitation of the ideal of beauty in Greek art. I intend to show how Goethe renews Winckelmann's ideas in his Essays on art, texts associated with a project of theoretical discussion and artistic realization of the Grecism in German art and literature.

Keywords: Goethe. Grecism. Classicism. Art.

Pedro Süssekind
E-mail: pedrosuss@gmail.com

9

Da *mimesis* antiga à imitação dos antigos

RESUMO

Iniciando-se por um breve panorama dos usos filosóficos do termo *mimesis* na Antiguidade grega e passando em seguida pela explicitação das mais freqüentes interpretações da noção de *mimesis* que a modernidade européia acabou por tornar consagradas a partir do Renascimento italiano, o artigo se detém finalmente sobre o exemplo do classicismo alemão do século XVIII, com sua freqüente menção à dupla questão da *mimesis* antiga e da imitação dos antigos. Seu objetivo é mostrar que os artistas e intelectuais que viveram na Alemanha desse período não só adotaram a questão grega da *mimesis* - que nessa época já era considerada como concernente ao âmbito da teoria da arte - como também lançaram sobre ela uma nova luz. Em suma, o artigo pretende demonstrar que, partindo de problemas freqüentemente associados às análises estéticas, o classicismo alemão acabou por aplicar a noção de *mimesis* também ao âmbito da história da filosofia e da filosofia da história, utilizando-a como um instrumento para pensar a questão da herança histórica, em seu duplo aspecto de manutenção do passado e de superação da tradição.

Palavras-chave: *Mimesis*. Antiguidade. Classicismo. Tradição. História.

ABSTRACT

From ancient *mimesis* to the imitation of the Ancients

Starting with a brief overview of the philosophic uses of the word *mimesis* in Antiquity and exposing the most frequent interpretations of the same word made famous in the modern age, this article finally examines the instance of eighteenth century German classicism and its habitual reference to the topics of 1) ancient *mimesis* and 2) imitation of the ancients. Its goal is to show that the artists and thinkers that lived in Germany at that time not only adopted the Greek theme of *mimesis*, but were also able to interpret it with a new breath. To sum up, this article tries to show that German classicism applied topics usually belonging to aesthetics to the questionings of History of Philosophy and Philosophy of History, making of the word *mimesis* an instrument to think the problem of historic heritage, in its double aspect of maintenance of the past and overcoming of tradition.

Keywords: *Mimesis*. Antiquity. Classicism. Tradition. History.

Luisa Severo Buarque de Holanda

E-mail: luisa.severo@terra.com.br

10

Aporias do eu: experiência, negatividade e morte no romance de Proust

RESUMO

O objetivo deste texto é desenvolver uma leitura dialética do romance *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Nesta obra, o eu funciona por construção que incorpora o tempo, inscrito na memória do corpo, que pressupõe o esquecimento e propicia as experiências no surgimento da memória involuntária. É através dessa experiência que Proust ilustra exemplarmente a desagregação da noção tradicional de sujeito. O mistério que nos instiga está na tentativa de compreensão dos mecanismos que Proust emprega no seu romance para tornar inteligível a dialética entre transformação-esquecimento e permanência-memória.

Palavras-chave: Eu. Experiência. Romance. Dialética.

ABSTRACT

Paradoxes of the self: experience, negativity and death in Proust's novel

The aim of this paper is to develop a reading dialectics in the Marcel Proust's novel *À la Recherche du temps perdu*. In this work, the self works for construction that incorporates time, enrolled in the memory of the body, that presupposes the forgetfulness and propitiates the experiences in the appearance of the involuntary memory. It is through that experience that Proust illustrates the disaggregation of the subject's traditional notion. The mystery that urges is in the attempt of understanding the mechanisms that Proust uses in *Recherche* to turn intelligible the dialectics between transformation-forgetfulness and permanence-memory.

Keywords: Self. Experience. Novel. Dialectics.

Graciela Deri de Codina

E-mail: graciela@mackenzie.br; graderi@uol.com.br

11

Contra a arte das obras de arte

RESUMO

A expressão "contra a arte das obras de artes" será abordada nesse artigo em dois sentidos. Em um primeiro momento, trata-se da crítica que Nietzsche faz aos poetas e à própria arte, a partir de 1878 e 1879 nos dois volumes do livro *Humano, demasiado humano*. Em um segundo momento, trata-se da perspectiva de um conceito de arte que permanece vivo para o autor ultrapassando o sentido usual de obras de arte encontradas em salões, teatros, museus e até mesmo em toda a história da arte.

Palavras-chave: Arte. Nietzsche. Poetas.

ABSTRACT

Against the art of the artworks

In this article, the expression "against the art of works of art" will be approached from two perspectives. The first deals with the critique Nietzsche makes of poets and their art, from 1878 and 1879, in the two volumes of the book "Human, too human". The second deals with the perspective of a concept of art that maintains life for the author surpassing the usual sense of a work of art found in galleries, theatres, museums and even in all of the history of art.

Keywords: Art. Nietzsche. Poets.

Iracema Macedo

E-mail: macedoamerica@hotmail.com

12

Do plano transcendental para o plano histórico: críticas de Adorno à estética kantiana

RESUMO

O trabalho pretende abordar uma divergência central da estética de Adorno em relação à estética kantiana. Segundo Adorno, tal como ele, Kant pensa que a constituição do conceito de arte se deve a sua separação da realidade. Esta interpretação é decorrente do fato da estética kantiana fundamentar o prazer estético num jogo livre entre as faculdades da imaginação e do entendimento, com independência da faculdade de desejar. Com isto, Kant teria livrado a arte de tornar-se apenas um apêndice do âmbito da autoconservação, ou seja, a teria pensado como se opondo à totalidade social na qual a autoconservação é determinante. Entretanto, apesar da concordância no aspecto aludido, Adorno discorda de Kant na medida em que propõe que a separação entre arte e realidade se deu historicamente, enquanto que para Kant restringe-se ao âmbito transcendental. Nosso trabalho pretende enfocar justamente esta passagem do transcendental para o histórico procurando problematizar que modelo conceitual está em jogo na "dialética negativa" de Adorno que permite afirmar que o transcendental não é o fundamento da objetividade filosófica, mas é resultado do processo histórico.

Palavras-chave: Estética. Adorno. Kant. Transcendental. Histórico.

ABSTRACT

From the transcendental field to the historical field: Adornian critique to Kantian aesthetic

The work intends to show a central divergence of Adorno's aesthetics in relation to Kant's aesthetics. According to Adorno, just like him, Kant thinks that the constitution of the concept of art is due to its separation from reality. This interpretation comes from the fact that the Kantian aesthetics fundamentals the aesthetics pleasure on a free game between the faculties of imagination and understanding, independent from the desire. With this, Kant would have set art free of becoming just an appendix of the scope of self-conservation, in other words, would have regarded it as opposing to the social totality in which the self-conservation is determining. Nevertheless, despite the agreement about the shown aspect. Adorno disagrees with Kant in relation to his view, that is, the separation between art and reality was historical, while for Kant it is restricted to the transcendental scope. Our work aims to focus exactly on this passage from transcendental to historical seeking for presenting it as a problem that the conceptual model is in the game of "negative dialectics" of Adorno that permits to affirm that the transcendental is not the objective of the philosophical objectivity, but the result of the historical process.

Keywords: Aesthetics. Adorno. Kant. Transcendental. Historical.

Sara Juliana Pozzer da Silveira

E-mail: sarapozzer@gmail.com

13

Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht

RESUMO

O artigo examina um momento de transformação do teatro de Heiner Müller por volta do final dos anos 1970, da perspectiva da crítica de Müller ao teatro de Bertolt Brecht, particularmente ao modelo da peça didática, formulado por Brecht em *A Medida* (1930). Segundo a hipótese do texto, tal crítica pressupõe a retomada de um debate

entre Walter Benjamin e Brecht a respeito da forma da parábola na obra de Franz Kafka. Neste sentido, o ensaio dedicado por Müller a este debate, *Fatzer ± Keuner* (1979), permite circunscrever uma posição seletiva perante o teatro brechtiano: distanciamento em relação ao modelo estrito da peça didática, efetivado na peça *Mauser* (1970), e apropriação da problematização feita pelo próprio Brecht da forma dramática nos fragmentos *Fatzer* (1926-1931), os quais assumem para Müller a função de texto de autocompreensão e ponto de partida para um redirecionamento de seu teatro ao longo da década de 1970, o qual pode ser avaliado na peça *Quarteto*.

Palavras-chave: Heiner Müller. Bertolt Brecht. Teatro contemporâneo.

ABSTRACT

Theater, history and truth: Heiner Müller and the critique on Berthold Brecht's didactic play

This paper investigates a moment of transformation of Heiner Müller's theater at the end of the 1970s from the perspective of Müller's critic to Bertolt Brecht's theater, particularly to his model of the didactic piece, formulated by Brecht in the piece *The Measure Taken* (1930). According to the hypothesis of this text, such critique presupposes the recovering of a discussion between Walter Benjamin and Brecht on Franz Kafka's conception of the literary parable. Müller's essay on this debate, *Fatzer ± Keuner* (1979), circumscribes a selective position to Brecht's theatre: distance to the strict model of the didactic piece, accomplished in the piece *Mauser* (1970), and appropriation of the discussion on the dramatic form in the fragments of *Fatzer* (1926-1931), which assumes to Müller the function of a text of self-understanding and point of depart to a new direction to his theater in the 1970s, which is presented in his play *Quartet*.

Keywords: Heiner Müller. Bertolt Brecht. Contemporary theatre.

Luciano Gatti

E-mail: lfgatti@yahoo.com.br

14

A crítica da estética pura de Vilém Flusser

RESUMO

Vilém Flusser inaugurou um novo contexto para a discussão sobre a estética ao investigar o sentido ontológico do mundo tecnológico ao qual ele chamou mundo codificado. A estética ganha importância diante da ontologia como jamais na história do pensamento. Esta inversão é a novidade metodológica que cabe avaliar hoje a partir da obra de Flusser. A reformulação da ontologia implica a criação de novas categorias para pensar o ser e o conhecimento segundo critérios estéticos: tecnologia e corpo, a imagem e a escrita, o aparelho e o intelecto e as potências da sensibilidade sempre postas em xeque pelo avanço da hipermídia, da informação digital e genética e da confusão cada vez mais crescente entre democracia e autoritarismo que configuram hoje um novo lugar do humano ao qual é dever ético da filosofia prestar atenção.

Palavras-chave: Escrita. Imagem. Estética pura. Superfície.

ABSTRACT

The critique of the pure aesthetic by Vilém Flusser

Vilém Flusser inaugurates a new condition for the aesthetics discussion when investigates the ontological sense of technological world called for him as "decodified world". Aesthetics gets importance in front of ontology as never in the history. This inversion is the methodological novelty that is necessary to analyzes now a days since Flusser's works. The reformulation of ontology implies the criation of categories to think the being and the knowledge according aesthetics standards: tecnologia and body, image and writing, apparatus and intellectus and the potencies of sensibility ever kept in chek for the hipermedia, digital and genetical information and the increasing confusion between democracy and authoritarianism that shapes now a new local to the human that philosophy needs to get attention.

Keywords: Writing. Image. Pure aesthetics. Surface.

Márcia Tiburi

E-mails: tiburi@mackenzie.br; marcia.tiburi@terra.com.br

15

A fruição nos novos museus

RESUMO

Para caracterizar o modo usual de percepção da arte nas grandes exposições e nos “novos museus”, dos anos 1980 aos anos 2000 o texto confronta as concepções de fruição artística de Paul Valéry, Walter Benjamin, Theodor Adorno, e Jean Baudrillard, entre outros. Examina a importância crescente adquirida pela arquitetura desses museus nesse período, ao ponto dela própria ser considerada pelo público e parte da crítica como obra de arte, e não apenas como construções, no sentido tradicional, destinadas a abrigar acervos. Constata ainda em que medida os novos museus teriam realizado o projeto moderno de estetização da vida uma vez que nele tudo aparece como “estético”: sua arquitetura escultural; a exposição de suas obras em montagens cenográficas e a própria sociabilidade de seu interior. Por fim, verifica como o fruidor e o crítico que resistem à *generalização do estético* podem contribuir para preservar, nesse contexto, a experiência da negatividade da arte.

Palavras-chave: Museu. Fruição. Arte contemporânea. Curadoria. Pós-modernidade.

ABSTRACT

The fruition in the new museums

In order to describe the customary manner of perception of art in major exhibitions and in the “new museums” from 1980s to 2000s, this article compares the conceptions of artistic fruition by Paul Valéry, Walter Benjamin, Theodor Adorno, and Jean Baudrillard, among others. It examines the increasing importance gained by the architecture of museums in that period to the extent of their being seen by the public and part of the critique as a work of art and not just as buildings, in the traditional sense, to house collections. This text also evidences the extent to which the new museum would have created the modern project of aestheticising life – since once being displayed in the premises all appears to be aesthetic: its sculptural architecture, the exhibition of its works in scenographic *mise-en-scène*. and the sociability of its inner rooms. Finally, the article examines how the person who enjoys it and how the critic - who both resist the *generalization of aesthetics* - can help to preserve, in this context, the experience of negativity of art.

Keywords: Museum. Fruition. Contemporary art. Curatorship. Post modernity.

Ricardo Nascimento Fabbrini

E-mail: ricardofabbrini@usp.br

Artigos

1

Teleologia e liberdade

RESUMO

Neste artigo mostraremos alguns aspectos do encadeamento da teleologia com a liberdade no pensamento de Kant e de Hegel, a partir da Crítica da Faculdade do Juízo e das contraposições críticas estabelecidas por Hegel na Ciência da Lógica, com o intuito de defender a posição hegeliana, de que o recurso à teleologia explica o ordenamento da natureza e a estrutura interna do conceito como liberdade.

Palavras-chave: Teleologia. Liberdade. Natureza.

ABSTRACT

Teleology and freedom

In this article we show some aspects of the enchainment from teleology and freedom by Kant and Hegel, looking at the Critique of Judgment and the critical contrapositions established by Hegel in the Science of Logic. We intend to defend the Hegelian position, namely, that the use of teleology explains the order of nature and the internal structure of the concept as freedom.

Keywords: Teleology. Freedom. Nature.

Márcia Zebina

E-mail: marciazebina@gmail.com

2

Memória, patologia e terapia: em torno de Paul Ricouer e Freud

RESUMO

Este artigo pretende apresentar, nas suas linhas mais gerais, o lugar de Freud no livro de Ricouer, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ou seja, de que maneira Ricouer procura legitimar a utilização de categorias freudianas para a compreensão de fenômenos sociais e coletivos, que dizem respeito à memória. Assim, trata-se de mostrar que as “patologias da memória” apontadas por Freud também podem ser reconhecidas e legitimadas no plano coletivo, uma vez que também em relação a este podemos falar de memória traumática, memória ferida, de cicatrização e cura. Para isso, Ricouer analisa dois textos de Freud: “Lembrar, repetir, elaborar” e “Luto e melancolia”.

Palavras-chaves: Memória. Repetição. Esquecimento. Elaboração.

ABSTRACT

Memory, pathology and therapy: concerning Paul Ricouer and Freud

This article aims to present, in general lines, the place occupied by Freud in Ricouer's book *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. I intend to show how Ricouer tries to legitimate the use of Freudian categories to deal with the understanding of social and collective phenomenons, which are related with memory. In this sense, this article is concerned with the understanding of “pathologies of memory”, indicated by Freud, which can also be recognized and authorized in the collective field, because, by correlation, we can discuss traumatic memory, hurt memory, healing and cure. For that, Ricouer analyses two texts by Freud: “To remember, to repeat, to elaborate” and “Mourning and melancholy”.

Key words: Memory. Repetition. Forgetfulness. Elaboration.

Ernani Chaves

E-mail: erna.nic@hotmail.com

3

Quando “menos é menos”: impasses da dissolução pragmática da verdade a partir de Rorty

RESUMO

Neste artigo, apresento o pragmatismo rortyano a partir do slogan “menos é mais”. Primeiramente, apresento a dissolução do problema moderno do conhecimento à luz da crítica da representação. Em seguida, aponto como, passando da dissolução do problema da representação à dissolução da verdade, Rorty pode estender seu projeto para problemas filosóficos contemporâneos. Por fim, levanto alguns problemas quanto aos limites do pragmatismo, principalmente no que concerne à idéia de linguagem como instrumento.

Palavras-chave: Pragmatismo. Representação. Verdade. Linguagem. Rorty. Foucault.

ABSTRACT

When “less is less”: impasses on the dissolution of the pragmatic truth since Rorty

This paper presents Rorty’s pragmatism, exploring the slogan “less is more”. First, I present the dissolution of the modern problem of knowledge in the light of the critique of representation. Then, I point how Rorty extends his project to contemporary philosophical problems, by means of transposing the dissolution of the problem of representation towards the dissolution of truth itself. Finally, I raise some issues about the limits of pragmatism, especially in regards of the idea of language as a tool.

Keywords: Pragmatism. Representation. Truth. Language. Rorty. Foucault.

Gilson Iannini

E-mail: gilsoniannini@yahoo.com.br

**COLABORARAM
NESTE NÚMERO**

Carla Milani Damião

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e Universidade Livre de Berlim. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz. Pesquisa sobre os seguintes temas: Walter Benjamin, estética, filosofia e literatura. Coordena o grupo de Estética e Filosofia Contemporânea e o Núcleo Brasileiro de Estudos Walter Benjamin, em parceria com Edvaldo Couto. É autora do livro *Sobre o declínio da sinceridade - Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (2006).

Ernani Chaves

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor Associado II da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. Pós-doutor pelas Universidades: Técnica de Berlim e Bauhaus de Weimar. Tem experiência na área de filosofia, com ênfase em Filosofia Alemã, em especial Nietzsche e a Escola de Frankfurt, e estuda o pensamento de Michel Foucault no âmbito da Filosofia da Psicanálise. É diretor da Casa de Estudos Germânicos da Universidade Federal do Para.

Gilson Iannini

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo, durante seu estágio doutoral na Universidade Paris VIII obteve o título de Mestre em *Psychanalyse: concepts et clinique* (antigo *DEA du Champ Freudien*). É o editor-chefe da revista ARTEFILOSOFIA. Organizou a coletânea *O tempo, o objeto e o avesso*.

Graciela Deri de Codina

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Assistente da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atua com as temáticas: estética e filosofia da linguagem (hermenêutica), filosofia e literatura (Proust), filosofia da educação.

Imaculada Kangussu

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-doutoranda na Universidade de Nova York. Professora Adjunta no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Desenvolve pesquisas nas áreas de Estética e Filosofia da Arte, com ênfase na teoria crítica da Escola de Frankfurt e no pensamento contemporâneo. Coordena o grupo de Pesquisa Arte e Conhecimento.

Iracema Macedo

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Pesquisadora do Instituto Federal Fluminense, *Campus* Cabo Frio. Trabalha com os seguintes temas: Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, amor *fati*, estética e Grécia, arte e poesia. É autora de *Wagner e a época trágica dos gregos* (2006).

Jeanne Marie Gagnebin

Doutora em Filosofia pela Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls), pós-doutora pela Escola de Altos Estudos em

Ciências Sociais, França, Escola Normal Superior de Paris, Universidade de Konstanz, Universidade Livre de Berlim e Centro para Pesquisa em Literatura. É Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Livre-Docente da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia

João Emiliano Fortaleza de Aquino

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É Professor Adjunto da Universidade Estadual do Ceará. Atua nas áreas de estética, teoria social e política e ética e filosofia social e política, com ênfase em dialética e teoria crítica. É autor dos livros *Memória e consciência histórica* (2006) e *Reificação e linguagem em Guy Debord* (2006).

Luciano Gatti

Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Luisa Severo Buarque de Holanda

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua com a temática: mimesis, Platão, Aristóteles, paradigma, *téchne*.

Márcia Tiburi

Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com ênfase em Filosofia Contemporânea. É professora de Filosofia da Universidade Mackenzie. Seus temas de pesquisa são: ética, estética e filosofia do conhecimento. Publicou os livros: *Metamorfose do conceito. Ética e dialética negativa em Theodor Adorno* (2005) e *Filosofia em comum para ler junto* (2008).

Márcia Zebina

Doutora em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. É professora adjunta da Universidade Federal de Goiás. Trabalha com a ética e a metafísica, pontuando os seguintes temas: direito, vida, teleologia, liberdade, Hegel e história.

Pedro Sússekind

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na Universidade Federal de Ouro Preto é Professor Adjunto II, do Departamento de Filosofia e do mestrado em Estética e Filosofia. Trabalha com estética, história da filosofia e filosofia contemporânea, destacando os seguintes temas: estética alemã, poética, filosofia da história e teoria crítica. Bolsista de produtividade em Pesquisa do CNPQ. Autor de *Shakespeare, o gênio original* (2008).

Ricardo Nascimento Fabbrini

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É

Professor Assistente da Universidade de São Paulo e membro de corpo editorial da *Kínesis: Revista de Estudos Pós-graduandos em Filosofia* da Universidade Estadual de São Paulo. Na área de Filosofia dá ênfase à História da Filosofia. Pesquisa sobre os temas: arte, vanguarda, pintura, pós-modernidade, contemporâneo e apropriação. É autor de *A Arte depois das Vanguardas* (2002) e *O Espaço de Lygia Clark* (1994).

Rodrigo Duarte

Doutor em Filosofia pela Universidade de Kassel, Alemanha. Pós-doutor pela na Universidade da Califórnia, Berkeley e na Universidade Bauhaus de Weimar. É Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalha os temas: Escola de Frankfurt, Adorno, autonomia da arte, arte contemporânea e arte de massa. Ética, estética e filosofia social são os destaques de seu trabalho. É presidente da Associação Brasileira de Estética (ABRE).

Romero Freitas

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. É Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Participa do conselho editorial da revista ARTEFILOSOFIA, da Pós-Graduação em Arte e Cultura Barroca (*latu sensu*) e da Pós-graduação em Filosofia (*strictu sensu*). Trabalha com Filosofia da Arte.

Ronel Alberti da Rosa

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com estágio de pesquisa na Universidade Karl Eberhard, Tübingen, Alemanha. É Professor Adjunto da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e maestro do Coral *Vox Humana*. Trabalha com Estética em temas interdisciplinares de música e filosofia. Publicou *Música e mitologia do cinema – nas trilhas de Adorno e Eisler* (2003) e *Catarse e resistência – Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade* (2008).

Sara Juliana Pozzer da Silveira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Virginia de Araujo Figueiredo

Doutora em Filosofia pela Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, França e pós-doutora pelo Boston College. É professora do Departamento de Filosofia da UFMG e pesquisadora do CNPq. Trabalha na área de Estética, enfatizando: arte e ontologia, poéticas no idealismo alemão e estéticas contemporâneas. Publicou artigos nos livros: *Belo, Sublime e Kant, Mimesis e Expressão, Kátharsis, Reflexos de um conceito estético e Theoria Aesthetica*.

Wolfgang Bock

Doutor pela Universidade de Bremen, Alemanha. É Professor Visitante no Curso de Pós-Graduação em Memória Social,

na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Publicou *Passagens da mídia. O filme na era da transição. Imagem, escrita, cyberspace II* (2006). A ser publicado, *Do murmúrio das coisas. Linguagem, memória, estética. A teoria de uma memória social em Walter Benjamin*. Junto com Sven Kramer e Gerhard Schweppenhäuser é editor da *Zeitschrift für Kritische Theorie*.

NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Os **trabalhos** devem ser entregues em três vias impressas, digitados em **editor de texto, salvo em arquivo .doc**, espaço 1,5 entre linhas, papel tamanho A4, com margens de 3 cm, fonte Times New Roman, tamanho 12; notas no fim do documento deverão ser digitadas em tamanho 10. Os artigos não devem ultrapassar 30 laudas (de 20 linhas), ou 6 mil palavras, incluindo as ilustrações gráficos, tabelas, fotografias etc.; as resenhas não devem ultrapassar 5 laudas. As traduções terão uma extensão flexível, haja vista o texto trabalhado.

As **ilustrações** devem ser de qualidade, enviadas separadamente do texto, numeradas em algarismos arábicos, com as fontes apresentadas em Times New Roman, tamanho 10, e devidamente indicadas as suas posições no texto. Os gráficos, mapas e tabelas devem ser apresentados em **planilha eletrônica** ou no **próprio editor de texto**.

O título do artigo e do subtítulo (se houver) dos trabalhos (Dossiê e artigos) deve ser digitado em caixa alta e baixa, centralizado, em Word for Windows, espaço simples, fonte Times New Roman, tamanho 14.

Nome (s) do (s) autor (es) alinhado (s) de forma centralizada, em negrito, fonte Times New Roman, tamanho 12, com a indicação abaixo do nome de: titulação, instituição de origem e e-mail para contato do(s) autor(es) e órgão financiador da pesquisa (se houver), em tamanho 10.

O título da tradução deve ser digitado em caixa alta e baixa, centralizado, em Word for Windows, espaço simples, fonte Times New Roman, tamanho 14. Nome(s) do(s) tradutor(es) alinhado(s) à direita, em negrito, fonte Times New Roman, tamanho 12, com a indicação abaixo do nome(s) de: titulação, instituição de origem e e-mail para contato do(s) autor(es) e órgão financiador da pesquisa (se houver).

O título da resenha deve ser digitado em caixa alta e baixa,

centralizado, em Word for Windows, em espaço simples, fonte Times New Roman, tamanho 14. Nome(s) do(s); a, as) resenhista(s) alinhado(a;s) à direita, em negrito, fonte Times New Roman, tamanho 12, com a indicação abaixo do nome(s) da: titulação, instituição de origem e e-mail para contato do(s) autor(es) e órgão financiador da pesquisa (se houver).

Cada texto deve ser acompanhado de um resumo com até 180 palavras, em português, em língua inglesa (**Abstract**), em língua espanhola (**Resumen**) e em língua francesa (**Résumé**). OBSERVE-SE QUE O TÍTULO E O SUBTÍTULO (SE HOUVER) DESTE TEXTO EM PORTUGUÊS, DEVEM CONSTAR TRADUZIDOS, EM INGLÊS, NO ABSTRACT, EM ESPANHOL, NO RESUMEN, E EM FRANCÊS, NO RÉSUMÉ.

Abaixo do resumo devem constar as palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, devidamente **traduzidas** para keywords, palabras clave e mots-clés.

As resenhas de livros devem ser de obras publicadas nos últimos dois anos, a contar da data de publicação da revista e devem conter três palavras-chave.

Os trabalhos recebidos serão enviados aos pareceristas *ad hoc* que irão se manifestar quanto à sua aceitação.

Os autores que tiverem seus **trabalhos aprovados para publicação** encaminharão uma cópia impressa e arquivo em disquete ou CD-ROM, com a seguinte organização:

- Quadros, mapas, tabelas etc. em arquivo separado, com indicações claras, ao longo do texto, dos locais em que devem ser incluídos. As citações diretas de autores destacadas ou não-, no decorrer do texto, devem seguir a forma: autor, data da publicação, número da página. Exemplos: (JAGUARIBE, 1962, p. 35); (FERREIRA; MELLO, 2008, p.34-35).
- As citações indiretas (paráfrases) de autores, no decorrer do texto, devem seguir a forma: autor e data da publicação. Exemplo: (JAGUARIBE, 1962). Se houver mais de um título do mesmo au-

tor no mesmo ano, eles são diferenciados por uma letra após a data: (ADORNO, 1975a), (ADORNO, 1975b) etc.

- Qualquer que seja a ilustração (gráfico, desenho, esquema, diagrama, fluxograma, fotografia, quadro, mapa, planta, retrato etc.) sua identificação é na parte inferior, precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, e da fonte.
- A tabela, cuja construção deve obedecer às normas da ABNT, é identificada na parte superior, precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos. A fonte dessa informação deve ser indicada na parte inferior da ilustração.
- Todas as notas devem ser inseridas no final do texto e antes das referências. NOTAS são apenas informações complementares e de natureza substantiva, restringindo-se ao mínimo necessário. Elas devem ser digitadas ao final da página, numeradas em algarismos arábicos e em ordem sequencial.
- As referências devem ser colocadas no final do artigo, após as notas, em ordem alfabética, de acordo com as normas da ABNT, atualizadas.

Referências

Todas as obras referenciadas devem ser alinhadas à esquerda. **Só devem constar na lista de referências os autores que foram citados, direta ou indiretamente, no bojo do texto**, conforme as normas da ABNT, NBR 6023/2002.

Publicação considerada no todo

Livros, folhetos (manual, guia, catálogo, enciclopédia, dicionário etc.): sobrenome do autor (em caixa alta), nome (em caixa alta e baixa). Título (em negrito; em caixa alta e baixa). Tradução

(se houver). Número da edição (se não for a primeira). Local da publicação: Editora, ano.

Exemplos com um autor:

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: UnB, 1998.

ORLANDI, E. **Análise do discurso**, princípios e procedimentos. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2003.

_____. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

HAGEDORN, Peter. **Oscilações não-lineares**. Tradução de Nazem Nascimento. São Paulo: Edgard Blücher Ltda., 1984.

GOMES, L. G. F. G. **Novela e sociedade no Brasil**. Niterói: EduFF, 1998. (Coleção Antropologia e Ciência Política, 15).

Exemplo com dois autores:

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telma Mourinho Baptista. Porto, Portugal: Porto, 1994.

Exemplo com três autores ou mais autores:

BARROS, R. F.; SILVA, M. S.; RAMOS, F. O. **A alegria do saber**. Salvador: SCIPIONE, 2000.

OBSERVAÇÃO: *Et al.*, abreviação de *Et Alii* (latim), atualmente é usado, preferencialmente, nas citações diretas ou indiretas. Na referência com mais de três autores, todos os nomes são grafados conforme o exemplo acima e as normas da ABNT.

Exemplo com organizador ou editor ou diretor ou compilador:

PEROTA, Maria Luiza L. R. (Org.). **Multimeios: seleção, aquisição, processamento, armazenamento, empréstimo**. 3. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.

Parte de publicações periódicas ou obras

Artigo, capítulo, volume, fragmento e outras obras: sobrenome do autor (em caixa alta), seguido do nome (em caixa alta e baixa). Título e subtítulo (se houver). Seguido da expressão In: e do sobrenome (em caixa alta) e nome (em caixa alta e baixa) do organizador ou editor ou diretor ou compilador ou coordenador. Título do periódico ou da obra: subtítulo (se houver). Número da edição. Local de publicação: editora, data de publicação. Número do volume e, ou localização da parte referenciada.

Exemplo:

BOLETIM GEOGRÁFICO. Rio de Janeiro: IBGE, 1943-1978. Trimestral.

REZENDE, Fernando. A imprevidência da previdência. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 51-68, abr.- jun. 1984.

PORTO, Edgard. Desenvolvimento regional na Bahia. In: AVENA, Armando (Org.). **Bahia século XXI**. Salvador: SEPLANTEC, 2002. p. 97-128.

SANTOS, F. R. A colonização da terra dos Tucuju. In: _____. **História do Amapá**, 1°. Grau. 2. ed. Macapá: Valcan, 1974. cap. 3.

Trabalhos de conclusão de cursos acadêmicos (Especialização, mestrado e doutorado) : sobrenome do autor (em caixa alta), seguido do nome (em caixa alta e baixa). Título. Ano de disponibilização ao público. Número de folhas (optativo). Grau acadêmico a que se refere (titulação), nome da instituição do programa (optativo). Instituição em que foi apresentada, local, ano da apresentação.

Exemplo:

LOPES, Roberto Paulo Machado. **Universidade pública e desenvolvimento local**: uma abordagem a partir dos gastos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. 2001. 150 f. Dissertação - (Mestrado em Economia) Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

Documento de evento

Como um todo: Nome do evento (em caixa alta), número do evento (se houver), ano, local (cidade) de realização. **Título do documento, seguido de reticência** (em negrito) (anais, atas, proceedings, livro de resumos etc.), Local da publicação, editora e data da publicação.

Exemplo:

CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ECONOMIA E SOCIOLOGIA RURAL, 42., 2004, Cuiabá. **Anais...**, Cuiabá: SOBER, 2004. **Em parte**: Sobrenome(s) do autor(es) (em caixa alta), nome (em caixa alta e baixa). Título. Segue a expressão In: e o nome do evento, número do evento (se houver), ano, local (cidade) de realização. **Título do documento** (anais, atas, proceedings, livro de resumos etc.)... (em negrito), Local da publicação, editora e data da publicação. Localização da parte referenciada.

Exemplo:

FERREIRA, M.; MORENO, Rogério B.; OKAMOTO, M.; GONÇALVES, Paulo S.; MATTOSO, Luiz Henrique C. Comparação da qualidade de látex e borracha natural de diferentes clones da região de Matão, SP. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE QUÍMICA, 36., 1996, São Paulo. **Resumos...** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Química, 1996. p. PN1-PN1.

* Se o acesso dessa documentação for por meio eletrônico, deve ser acrescentado o tipo de suporte da referência conforme as normas da ABNT.

Exemplos:

REUNIÃO ANUAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, 57., 2005, Fortaleza: **Anais...**, Fortaleza: UECE, 2005. 1 CDROM.

SABROZA, P. C. Globalização e saúde: impacto nos perfis epidemiológicos das populações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE EPIDEMIOLOGIA, 4., 1998, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...**, Rio de Janeiro: ABRASCO, 1998. Mesa-redonda. Disponível em: <[HTTP://www.abrasco.com.br/epirio98/](http://www.abrasco.com.br/epirio98/)>. Acesso em: 17 jan. 1999.

Documento jurídico (legislação, jurisprudência - decisões judiciais - e doutrina - interpretação dos atos legais)

Cabe: Jurisdição (ou cabeçalho da entidade, no caso de se tratar de normas; em caixa alta). Título (em negrito; em caixa alta e baixa), data de publicação e dados da publicação.

Exemplos:

1 - No caso de legislação

BRASIL. **Código civil**. Organização dos textos, notas remissivas e índices por Juarez de Oliveira. 46. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

2 No caso de jurisprudência

BRASIL. Supremo Tribunal de Justiça. *Habeas-corpus* nº 181.636-1, da 6ª Câmara Civil do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, Brasília, DF, 6 de dezembro de 1994. **Lex**: jurisprudência do STJ e Tribunais Regionais Federais, São Paulo, v. 10, n. 103, p. 236-240, mar. 1998.

3 No caso de doutrina (monografias, artigos de periódicos, *papers* etc.) referenciar conforme o tipo de publicação.

Imagem em movimento (filme, videocassete, DVD e outros)

Cabe: Título (em caixa alta e baixa). Direção. Produção. Créditos (diretor, produtor, realizador, roteirista e outros). Elenco relevante. Local de publicação: produtora, data. Especificação do suporte em unidades física.

Exemplo:

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martine de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. Elenco: Fernanda Montenegro, Venícius de Oliveira, Marília Pêra, Othon Bastos e Otávio Augusto. [s.l.]: Le Studio Canal; Rio Filme; MCT Productions, 1998. 1 bobina cinematográfica.

Documento iconográfico (pintura, gravura, ilustração, desenho técnico, diapositivo, diafilme, material estereográfico, transparência, cartaz e outros)

Cabe: Sobrenome do autor (em caixa alta), nome do autor (em caixa alta e baixa). Título (em negrito) (quando não existir, deve-se atribuir um nome ou indicar entre colchetes que o documento é sem título). Subtítulo (se houver). Local, editora, data de publicação. Data do suporte. Especificação do suporte.

Exemplo:

KOBAYASHI, K. **Doença dos xavante**. [s.l.: s.n.], 1980. [s.d.]. 1 fotografia. **Documento cartográfico (Atlas, mapa, globo, fotografia de área e outros)**

Cabe: Sobrenome do autor (em caixa alta), nome do autor (em caixa alta e baixa). Título (em negrito). Local, editora, data de publicação. Designação específica e escala do suporte.

Exemplos:

ATLAS Mirador Internacional. Rio de Janeiro: Enciclopédia Britânica do Brasil, 1981. 1 atlas. Escalas variáveis.

INSTITUTO GEOGRÁFICO E CARTOGRÁFICO (São Paulo, SP). **Regiões de governo do Estado de São Paulo.** São Paulo, [s.n.], 1994. 1 atlas. Escala 1:2.000.

Documento sonoro (disco, CD, cassete, rolo de fita, mídias de estado sólido: pen- drives, flash-cards, MPs e outros)

No todo:

a- Sobrenome do compositor(es) ou interprete(es) (em caixa alta). Nome do compositor(es), interprete(es) (em caixa alta e baixa). Título (em negrito). Local, gravadora (ou equivalente), data. Especificação do suporte.

b- Sobrenome do entrevistado (em caixa alta). Nome do entrevistado (em caixa alta e baixa). Título (em negrito). Nome e sobrenome do(s) entrevistador(es). Local, gravadora (ou equivalente), data. Especificação do suporte.

Exemplos:

FAGNER, R. **Revelação.** Rio de Janeiro: CBS, 1988. 1 cassete sonoro (60 min), ¾ PPS, estéreo.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. **Luiz Inácio Lula da Silva:** depoimento [abr.1991]. Entrevistadores: V. Tremel e M. Garcia. São Paulo:SENAI SP, 1991. 2 cassetes sonoros. Entrevista concedida ao Projeto Memória SENAI SP.

Em parte: Sobrenome do compositor(es) e interprete(es) da parte (em caixa alta). Nome do(s) compositor(es) e interprete(es) da parte (em caixa alta e baixa). Título da parte (em caixa alta e baixa). Segue a expressão In: Nome do(s) compositor(es) ou intérprete(es) do todo da obra (em caixa alta e baixa). Título do documento referência no todo (em negrito; em caixa alta e baixa). Local, gravadora (ou equivalente), data. Especificação do suporte. Faixa ou outra forma de individualizar a parte referenciada.

Exemplo:

COSTA, S.; SILVA, A. Jura Secreta. Interprete: Simone. In: SIMONE. **Face a Face**. [s.l.]: Emi-Odeon Brasil, 1977. 1 CD. Faixa 7.

Documento tridimensional (esculturas, maquetes, fósseis, esqueletos, objetos de museu, animais empalhados, monumentos e outros objetos e suas representações)

Cabe: Sobrenome do autor (em caixa alta). Nome do autor (em caixa alta e baixa). Título (em caixa alta e baixa; em negrito). Ano. Especificação do objeto.

Exemplos:

DUCHAMP, M. **Escultura para viajar**. 1918. 1 escultura variável.

BULE de porcelana. [China: Cia da Índias, 18--]. 1 bule.

Partituras

Cabe: Sobrenome do autor (em caixa alta). Nome do autor (em caixa alta e baixa). Título (em caixa alta e baixa; em negrito). Local, editora e ano. Especificação da partitura. Especificação do instrumento.

Exemplos:

BARTÓK, B. **O mandarim maravilhoso**. Viena: Universal, 1952. 1 partitura. Orquestra.

GALLER, L. (Org.). **Canções populares brasileiras**. Rio de Janeiro: Carlos Wehns, 185. 1 partitura (23 p.). Piano.

Outros tipos de documentos

Como um todo: Nome do documento ou título do serviço ou produto (em caixa alta e baixa). Se necessário, parte em negrito. Versão (se houver): subtítulo (se houver), data da publicação. Descrição do meio eletrônico ou suporte (se houver).

Exemplo:

LEGISLAÇÃO brasileira: normas jurídicas federais, bibliografia brasileira de Direito. 7. ed. Brasília, DF: Senado Federal, 1999. 1 CD-ROM.

BRASIL. Supremo Tribunal. **Súmula n. 14**. Não é admissível por ato admi-

nistrativo, restringir em razão de idade, inscrição em concurso para cargo público. Disponível em: <http://www.truenetm.com.br/jurisnet/sumusSTF.html>>. Acesso em: 29 nov. 1998.

Documento disponível exclusivamente por meio eletrônico

As referências devem seguir o mesmo formato indicado para artigos e/ou matéria de publicações diversas, acrescida das informações relativas à

descrição física do meio eletrônico (*CD-ROM, on-line* e outros). Quando se tratar de obras consultadas on-line, são indispensáveis as informações do endereço eletrônico, apresentando os sinais <>, precedido das expressões Disponível em: e Acesso em:, é opcional referir a hora, minutos e segundos.

Exemplo:

ALVES, Castro. **Navio Negroiro**. [s.l.]: Virtual Books, 2000. Disponível em: <<http://WWW.terra.com.br/virtualbooks//Lport2/navionegroiro.html>>. Acesso em: 10 jan. 2002, 16:30:30.

NOTAS

[s.l.] Não identificado o local de publicação.

[s.n.] Não identificada a editora.

[s.d.] Não identificada a data.

Um ano ou outro - [2000 ou 2003]

Data provável [1978?]

Data certa não indicada no item [2001]

Para intervalos inferiores a 20 anos [entre 1905 e 1910]

Data aproximada [ca. 1936]

Década certa [194-]

Década provável [197-?]

Século certo [19--]

Século provável [19--?]

* Eventualmente, o(s) nome(s) do(s) autor(es) de várias obras são referenciados seguidamente, na mesma página de REFERÊNCIAS, então pode ser substituído por um traço linear que tenha o mesmo tamanho do seu sobrenome. Porém, se nessa seqüência vier o mesmo autor e outro, os nomes serão referenciados totalmente.

Exemplos:

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1943.

_____. **Sobrados e mocambos**: decadência do patriarcado rural no Brasil. São Paulo: Nacional, 1936.

FRAGA, Paulo Cesar Pontes. Juventude, narcotráfico e violência no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Maria Mota; IULIANELLI, Jorge Atílio S. **Narcotráfico e violência no campo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Da favela ao Sertão. In: FRAGA, Paulo Cesar Pontes; IULIANELLI,

Jorge Atílio S. **Jovens em tempo real**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FRAGA, Paulo Cesar Pontes; IULIANELLI, Jorge Atílio S. **Os jovens e o Submédio São Francisco**. Rio de Janeiro: Koinonia e Pstrmsf, 1998.

* Glossário, apêndice e anexos são opcionais.

Endereço para envio do trabalho

ESPECIARIA - CADERNOS DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ UESC
Rod. Ilhéus Itabuna, Km. 16 Torre Administrativa 3º andar Salobrinho
CEP 45650-900 Ilhéus Bahia

Maiores informações com a coordenação editorial:

Prof. Paulo Cesar Pontes Fraga
Telefone:(73)3680-5386
E-mail: especiaria@uesc.br

IMPrensa UNIVERSITÁRIA

COORDENAÇÃO GRÁFICA: Luiz Henrique Farias
DESIGNER GRÁFICO: Cristovaldo C. da Silva
IMPRESSÃO: Davi Macedo e André Andrade
ACABAMENTO: Nivaldo Lisboa
SECRETÁRIO: Adilson Arouca

IMPRESSO NA GRÁFICA DA **Universidade Estadual de Santa Cruz** - ILHÉUS-BA