

Editorial

DOSSIÊ: A ARTE E SEUS FINS

Falar sobre os fins da arte, hoje, significa questionar a relação entre a produção teórica sobre as artes e os desafios que lhe foram colocados nas últimas décadas. Desafios como o avanço da tecnologia em campos antes inimagináveis, a construção de novas formas de perceber a natureza e o corpo ou a necessidade de conscientização acerca da crise das estruturas tradicionais de teorias e histórias da arte. No intuito de levar a sério o famoso, porém não esgotado hermenêuticamente, diagnóstico hegeliano sobre o fim da arte – que a situa como “algo do passado” –, os textos deste dossiê ultrapassam a tese do filósofo, indo além da simples constatação de um deslocamento no modo de expressar interesses culturais e histórico-sociais. Ademais, não podemos negligenciar outros sentidos que o fim da arte possui, para além da tese hegeliana. Por esse motivo, a formulação da questão exige a pluralização dos “fins” da arte, que podem também remeter-se ao nascimento da arte bela, ou seja, da arte livre de fins determinados. Dando continuidade à tese kantiana, alguns textos colocam em xeque o tipo de finalidade que subjaz à arte e à criatividade do artista.

As autoras e autores que contribuíram com o dossiê propõem um enfrentamento entre aquilo que se entende por arte e o que chamamos de mundo moderno e contemporâneo. Os caminhos trilhados são muito diferentes uns dos outros, propondo confrontos, paralelos, contemporizações e deslocamentos de célebres teses filosóficas, sem perder de vista as práticas artísticas concretas. Acreditamos apresentar, assim, a atual complexidade das questões ligadas à função, à existência e ao sentido da arte, assim como a riqueza heurística das tentativas de resposta.

Giorgia Cecchinato, Rachel Costa, Debora Pazetto



Índice

- 3 **A dialética do fim da arte em Adorno: repressão e resgate da sensibilidade recalçada**
Bruno Guimarães
- 11 **O poético e o prosaico: o fim da lírica em Walter Benjamin**
Ulisses Razzante Vaccari
- 23 **Da Teoria estética à inestética: conceito e função da estética em Adorno e Badiou**
Daniel Pucciarelli
- 33 **A fotografia como dissolução e escrita da memória**
Rízzia Rocha
- 41 **Pensando a arte após o fim da Arte: a autoria como processo**
Pedro Dolabela Chagas
- 51 **O fim da arte no Modernismo de Mário de Andrade**
Pedro Duarte
- 61 **Gênese da representação como gênese do real**
Walter Romero Menon Jr
- 67 **Por uma poética do olhar: dos dilemas da imagem na fenomenologia da obra de arte**
Solange Aparecida de Campos Costa
- 77 **Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto**
Mariana Lage
- 89 **Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística**
Rachel Costa
- 99 **La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano**
Noelia Billi
- 107 **Sonhos artificiais: intersecções entre arte e tecnologia na contemporaneidade**
Debora Pazetto Ferreira
- 117 **O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett**
Marcela Oliveira
- 125 **Yvonne Rainer e os fins da dança: corpo, consciência e educação somática**
Ana Rita Nicolliello Lara Leite
- 135 **Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança**
Cíntia Vieira da Silva
- 145 **O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto**
Charliston Pablo do Nascimento
- 161 **Conformidade a fins sem fim e inconformidade a fins com fim na *Crítica da faculdade do juízo***
Vladimir Vieira
- 171 **É possível haver arte sem fim?**
Gerson Luís Trombetta

A dialética do fim da arte em Adorno: repressão e resgate da sensibilidade recalcada

Bruno Guimarães

Pós-doutorado em Filosofia na USP (2017), mestrado (1998) e doutorado (2006) em filosofia pela UFMG. Professor associado de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto.

brunogui@hotmail.com & bruno.guimaraes@ufop.edu.br

Resumo: Embora Adorno tenha abordado predominantemente o problema do “fim da arte” como um processo repressivo de liquidação da arte levado adiante pela dominação da indústria cultural, ele viu uma possibilidade promissora para o conceito de desartificação (*Entkunstung*) em sua *Teoria Estética*. Ali, ele reconheceu uma tendência evolutiva desse conceito pela intensificação do tremor de uma subjetividade fixa através da experiência da não-identidade e de uma possível reconciliação com uma natureza não inteiramente submetida à exploração. O objetivo deste trabalho é examinar a articulação de duas teses em Adorno: uma que antecipa o fim da arte em uma sociedade sem classes, relacionado à superação da tensão entre o real e o possível, e uma segunda que reconhece na expressão artística conhecida alguma promessa de felicidade, ao apontar para uma realidade latente que insiste em retornar, na medida em que as obras de arte são a “historiografia inconsciente de si mesma de sua época.”

Palavras-chave: Adorno; obras de arte; desartificação; abalo; realidade latente; historiografia inconsciente de si mesma.

The dialectic of the end of art in Adorno: repression and rescue of the repressed sensibility

Abstract: Although Adorno has predominantly approached the problem of the “end of art” as a repressive process of liquidation of art carried out by the domination of the cultural industry, he saw a promising possibility for the concept of de-artisting (*Entkunstung*) in his *Aesthetic Theory*. There he recognized an “evolutionary tendency” of the concept from the intensification of the shudder of a fixed subjectivity through the experience of non-identity and a possible reconciliation with a nature not entirely subject to exploitation. The aim of this work is to examine the articulation of two theses in Adorno: one that anticipates the end of art in a society without classes, related to the overcoming of the tension between the real and the possible, and the second that recognizes in the known artistic expression a promise of happiness by pointing out a latent reality that insists on returning, insofar as artworks are the “self-unconscious historiography of their epoch.”

Key-words: Adorno; artworks; de-artisting; shudder, latent reality, self-unconscious historiography.

1 - Introdução

Ainda que não haja um consenso em torno da recepção de Adorno, há algo que aproxima vários de seus comentadores, sejam eles seus defensores, como Jimenez, Jay e Hullo-Kentor, ou mesmo seus críticos, na esteira de Habermas, que é o reconhecimento de certa unidade temática de sua obra. Wellmer chegaria até mesmo a destacar uma espantosa continuidade de seu pensamento, desde os primeiros trabalhos frankfurtianos sobre filosofia e sociologia da música, até os seus trabalhos tardios. (WELLMER, 1985,

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



p. 139). Partindo da centralidade da *Dialética do Esclarecimento*, escrita conjuntamente com Horkheimer, em 1947, poderíamos identificar a formulação de uma mesma tarefa filosófica, que se estende pelo no restante de sua obra, a saber, a crítica da racionalidade esclarecida que se degenerou em instrumento de dominação social, sobretudo depois do advento da indústria cultural, a ampliação do conceito de razão, com sua conseqüente reconciliação com a natureza, a partir de uma experiência da subjetividade não-idêntica como alternativa à mera dominação autoritária e repressiva da natureza.

Já no Prefácio da *Dialética do esclarecimento*, ao apresentarem sua crítica ao conceito de esclarecimento, ADORNO e HORKHEIMER (1985, p.15) antecipam ao leitor que o esforço que se segue tal crítica seria o de “preparar um conceito positivo de esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega.” Por mais que a leitura de todo o texto possa criar um tom pessimista, carregado pela desilusão do período de pós-guerra em relação à razão, sobretudo diante do extermínio em massa de milhões de pessoas, uma das conseqüências que se pode extrair dessa crítica é que os autores não desistem da tarefa de encontrar um caminho efetivo para a realização daquele esclarecimento anunciado por Kant, pensado como saída da menoridade, ou como emancipação do homem. Nesse sentido, a crítica apresentada ao esclarecimento deveria ser dirigida à autotração da razão, que teria se desenvolvido unilateralmente, tendo “por único objeto o entendimento e sua aplicação funcional” (KANT *apud* ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 71). Em outras palavras, a crítica deveria ser dirigida a esta dominação cega racionalidade instrumental que desenvolveu a dominação da natureza e a escravização do homem pelo homem, na esteira daquilo que dissera Bacon, o pai da filosofia experimental, ao afirmar que “o que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa.” (BACON *apud* ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 17). Ela reverberaria ainda a compulsão à identidade presente no juízo filosófico de Kant sobre a revolução científica, ao afirmar que “a razão só compreende o que ela mesma produz segundo seu projeto” (KANT, 1983 - CRP, B XIII), ou seja, “de que ela não conhece nada de novo, porque repete tão somente o que a razão já colocou no objeto.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 33 – 34). É por isso que um suposto conceito positivo de esclarecimento haveria de reverter o processo de opressão da natureza e da autodestruição de nossos impulsos vitais.

A crítica a compulsão à identidade, que recalca qualquer interesse pela natureza não-idêntica, faria Adorno e Horkheimer afirmarem o juízo de que: “com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 27). No entanto, em seu ensaio sobre a *Idéia de história-natural*, escrito em 32, como bem demonstrou Hullot-Kentor, podemos reconhecer, nesse texto escrito quinze anos antes da *Dialética do Esclarecimento*, indícios da unidade da obra de Adorno, através da crítica desenvolvida ali a uma caracterização demasiado vaga e habitual da natureza como algo substancial de um ser anteriormente dado que redundaria em um conceito mítico. (Cf. ADORNO, 1984, p. 111). Nesse texto, Adorno procura indicar justamente a dialética que se poderia extrair da ambiguidade do termo, suprimindo a antítese habitual entre natureza e história, entendidas como definições essenciais válidas para sempre. O principal objetivo seria contrapor essa crença estrutural em invariantes existenciais ao que tradicionalmente entendemos por história, como conduta dos homens ou forma de conduta transmitida, que justamente se caracterizaria pelo aparecimento do qualitativamente novo, ou por “um movimento que não se desenvolve na pura identidade, na pura reprodução do que sempre esteve aí.” (ADORNO, 1984, p. 111).

Sabemos que no contexto da própria *Dialética do Esclarecimento*, a maneira como Adorno e Horkheimer pretendem fazer justiça à natureza oprimida seria indicar que “somente [a] rememoração [*Eingedenken*] da natureza no sujeito, que encerra a verdade ignorada de toda a cultura, se opõe à dominação em geral”.¹



Porém, veremos que essa mesma intuição mais tarde se desenvolveria no tipo de racionalidade expandida procurada por Adorno em sua obra tardia, sobretudo na *Dialética Negativa* e na *Teoria estética*.

Como anunciamos, são dois os principais objetivos deste trabalho: i) Inicialmente, mostrar que a ideia de resgate da natureza interna em Adorno é pensada, desde o a época da *Dialética do Esclarecimento*, a partir de uma dialética entre natureza e história e de uma leitura da natureza como pulsão que perpassa a obra de Adorno. Veremos ainda que essa leitura do conceito de natureza em uma chave pulsional nos permite desfazer mal-entendidos sobre supostos irracionalismos decorrentes do advento de uma subjetividade não-idêntica em conexão com a função política emancipadora da arte, na obra tardia; ii) Em segundo lugar mostrar como essa tarefa de resgate pulsional da natureza culmina, na *Teoria estética*, com o projeto de “reconstituição da natureza oprimida implicada na dinâmica histórica” (ADORNO, 2007, p. 202), com a ideia de resgate de fragmentos de uma realidade latente recalçados pela racionalização social e comentar a perspectiva emancipatória presente na tese de que “as obras de arte carregam em si a história inconsciente de sua época” (ADORNO, 2007, p. 207), aproximando-a do comentário sobre a tendência evolutiva da *Entkunstung* da arte.

2 - Desenvolvimento

Sabemos que as observações críticas realizadas por Habermas nos anos 80 (Cf. p. ex. HABERMAS; 2003 [1981]; 2000 [1985]) ao projeto teórico da *Dialética do Esclarecimento*, produziram uma grande repercussão sobre o debate da modernidade, sobre a nova geração da Escola de Frankfurt e, conseqüentemente, sobre a recepção contemporânea de Adorno. Uma de suas principais objeções incide justamente sobre o conceito de Rememoração (*Eingedenken*). Habermas é especialmente crítico em relação à esperança depositada sobre uma suposta natureza interna não-mediada por oposição à dominação do pensamento esclarecido, chegando a aproximar o projeto de Adorno ao pensamento moral e politicamente comprometido de Heidegger. Segundo ele,

Por mais contrapostas que sejam as intenções de suas respectivas filosofias da história, tanto mais se assemelham, Adorno no final de seu itinerário intelectual, e Heidegger, em sua posição frente à pretensão teórica do pensamento objetivante e da reflexão: a rememoração [*Eingedenken*] da natureza cai numa proximidade chocante com a recordação [*Andenken*] do Ser. (Habermas, 2003 [1981], p. 491).

O problema, como se pode notar, seria o apelo obscurantista a algum tipo de estado originário. Entretanto, como bem observaram DUARTE (1995), SAFATLE (2006) e FREITAS (2013), apesar de comentadores como Wellmer e Honneth seguirem a mesma linha de interpretação de Adorno à luz da racionalidade comunicativa de Habermas, procurando superar problemas ligados à falta de sentido e de comunicação, esse tipo de abordagem, ainda que original, apresentaria “soluções” muito distantes dos fundamentos nucleares do pensamento de Adorno.

Safatle sustenta que o equívoco em relação à “promessa de retorno à imanência do arcaico” pode ser desfeita se lembrarmos que Adorno pensará o conceito de natureza a partir, entre outras referências, da teoria pulsional freudiana. (SAFATLE, 2006, p. 309), Segundo ele, “Adorno lê o problema da natureza interna valendo-se da teoria freudiana das pulsões – teoria que desnatura toda base instintual ao não reconhecer objeto natural algum à pulsão.” (SAFATLE, 2006, p. 306).

Uma primeira confirmação dessa abordagem do problema da natureza poderia ser tirada de outro texto de Adorno escrito em 1946, portanto, da mesma época em que foi escrita a *Dialética do Esclarecimento*. Em *Teses sobre a necessidade*, Adorno é muito claro ao dizer que há sempre uma mediação social, e portanto



histórica, na maneira como a necessidade natural se exprime. “A necessidade, dizia ele, é uma categoria social. A natureza, a pulsão, está contida nela.” (ADORNO, 2015, p.229). Sendo assim, “toda pulsão é tão mediada socialmente que sua dimensão natural jamais aparece de imediato, mas sempre como produzida pela sociedade.” (ADORNO, 2015, p. 229-230).

Ao demonstrar que as necessidades não são estáticas, aproximando a satisfação delas à variabilidade dos objetos pulsionais, Adorno sugere que o caráter estático que elas assumem seja um reflexo da produção material que produz sempre o igual para garantir a eliminação do mercado e da concorrência. Entretanto ele observa que “tão logo a produção se volte, de forma incondicional e irrestrita à satisfação das necessidades, até mesmo e exatamente das que são produzidas pelo capitalismo, então as próprias necessidades se modificaram decisivamente.” (ADORNO, 2015 p. 232).

Em seguida, Adorno afirma que, ao produzir para satisfazer a necessidade fixada pelo mercado, a sociedade capitalista força os seres humanos “a fazer o que lhes é imposto. Não se deve pensar, escrever, realizar e fazer o que vai além dessa sociedade.” ADORNO, 2015 p. 234. É nesse ponto que Adorno aborda o problema do fim da arte a partir de um exercício do pensamento, pois em suas palavras:

uma sociedade sem classes, que suprime a irracionalidade – na qual a produção pra o lucro se enreda e satisfaz as necessidades -, também suprimirá o espírito prático, que se faz presente mesmo na ausência de fins da *l'art pour l'art* [arte pela arte] (ADORNO, 2015, P. 234).

É nesse sentido que Adorno considera a idéia de o fim da arte, ao menos o fim de uma arte pensada como uma esfera separa da vida onde se produz o chamado “interesse desinteressado”, mesmo porque, numa tal sociedade sem classes, a própria idéia de algo inútil deixaria de ser um escândalo, ou pelo menos deixaria de ser algo a ser exposto no espaço extraordinário como um museu. Diante disso, Adorno conclui:

Se a sociedade sem classes promete o fim da arte ao superar a tensão entre rela e possível, logo ela promete, ao mesmo tempo, o começo da arte, o inútil, cuja intuição tende à reconciliação com a natureza, pois não mais está a serviço do que é útil para o explorador. “ (ADORNO, 2015, p. 234 – 235)

Gostaríamos de sugerir que nesse momento Adorno já tem em mente o desdobramento uma experiência estética possível que foi recalcada pelo processo de funcionalização das coisas e que, quando não no empenhamos em manter a natureza nesse estado de dominação, nossa existência se abriria a outras possibilidade latentes de experiência com as coisas. Algo que se abriria a uma verdadeira experiência estética de emancipação. Daí o início da arte, talvez não mais a arte do museu, mas de uma arte da vida.

Dito isso, podemos nos voltar à maneira como o tema desdobrado na teoria estética. Mas antes gostaríamos de tomar como epígrafe uma pequena passagem da Dialética negativa que afirma: “Aquilo graças ao que a dialética negativa penetra seus objetos enrijecidos é a possibilidade da qual sua realidade os espoliou, mas que, contudo, continua reluzindo em cada um deles.” (ADORNO, 2009, p. 52)

O desafio fundamental da *Dialética Negativa* apresentado por Adorno de abrir “o não-conceitual com conceito” para dar voz ao que o conceito reprime, despreza e rejeita (Cf. ADORNO, 2009, p.13), também tem relação direta com uma perspectiva de algum tipo de rememoração psicanalítica. É por isso que a própria síntese dialética, da qual não é verdade que Adorno se desfaz totalmente como acredita a leitura vulgar, deve ser entendida não só como um movimento de negação determinada que nos lança adiante, mas também como um movimento de mutação em relação ao que ficou para trás. Nesse sentido a síntese dialética, que tanto se assemelha ao procedimento psicanalítico de uma rememoração que se constitui como



uma experiência que nos mostra como o passado está em constante reconfiguração dinâmica com o próprio presente, deve ser encarada como um procedimento corretivo. Por isso mesmo dirá Adorno, a síntese não é

Apenas a qualidade emergente da negação determinada e simplesmente nova, mas o retorno do renegado [*die Wiederkunft des Negierten*]; a progressão dialética é sempre também um recurso àquilo que se tornou vítima do conceito progressivo: o progresso na concreção do conceito é a sua autocorreção. (ADORNO, 2009, p.276).

Ou ainda, nas palavras de Safatle, é uma astúcia do Espírito do mundo se voltar para o que ainda não tem história, ao que ficou para trás devido à brutalidade do processo de racionalização social, a fim de permitir à história continuar. (SAFATLE, 2013 p. 46-47) – ou a se reconfigurar, talvez pudéssemos acrescentar.

Finalmente, é nesse mesmo sentido que devemos encarar à maneira como este tema do retorno do renegado, que muito se parece com a tese freudiana do retorno do reprimido, aparecerá na sua *Teoria Estética*, para percebermos como Adorno propõe que a “racionalidade estética defenda o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade.” (ADORNO, 2007, p. 15)

Adorno observará que, mesmo que sejam construídas com os elementos da própria realidade, as obras de arte têm o poder de se destacarem do mundo empírico e suscitar “um outro como uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (ADORNO, 2007, 12). Isso porque as obras são cópias do vivente que não exprimem apenas a realidade manifesta, mas também o que normalmente é negado e que se mantém na história em estado latente. É isso que levará Adorno a afirmar que as obras de arte possuem a “historiografia inconsciente de si mesma de sua época”. (ADORNO, 2007, p. 207). O conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) das obras de arte não se deixa identificar imediatamente, pois precisa de interpretação e crítica. “A arte é a promessa de felicidade que se quebra” (ADORNO, 2007, p. 157), pois, sua capacidade de reconfigurar a realidade aponta para uma outra possibilidade de existência, sem dizer exatamente qual e sem oferecer garantias que estabeleçam qualquer mito redentor. Em todo caso, retirando o elemento autoritário que está presente no *status quo* repressor, seu conteúdo de verdade não nos deixa esquecer aquilo que ainda pode ser.

Em relação ao problema do fim da arte, partindo de uma visão menos pessimista e mais dialética, Adorno observa que, se por um lado, a indústria cultural representava uma “desartificação da arte” (*Entkunstung*), por outro, o mesmo processo de liquidação da arte poderia representar também uma tendência evolutiva (ADORNO, 2007, p. 96). Suas observações partem de Benjamin e de uma compreensão sobre o “ter-estado-em-devir da arte” (*Gewordensein von Kunst*), conceito tardio formulado para mostrar que, embora a definição da arte seja afetada pelo que ela foi outrora, ela só é realmente legitimada por aquilo que se tornou e é aberta ao que pretende ser e àquilo que poderá tornar-se. (ADORNO, 2007, p. 12 - 13)

Segundo Adorno,

Benjamin chamou a atenção para o facto de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como «atmosfera»; já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. Sob este aspecto, a *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva. (Ibid., p. 96).

É verdade que, diante da variedade de coisas que passaram a ser apresentadas como obras de arte, nada mais que diz respeito à arte estaria garantido, nem mesmo sua existência (Cf. ADORNO, 2007, p. 11). Contudo, eventualmente, os próprios artistas, ao constatarem esse processo de redução da arte ao objeto consumível – transformando uma pintura em objeto de apropriação burguesa para combinar com o restante da mobília, por exemplo – talvez tenham sido levados a criar obras com durações efêmeras, que não podem



ser levadas para casa e que se consomem com a própria exibição como “fogos de artifício” (Cf. ADORNO, 2007, p. 98/129), a exemplo do que ocorre com o *happening* ou a *performance*.

Em *A Arte e as artes* de 1967, é justamente sua atenção à pluralidade e à necessidade do novo na arte que o faz recusar a pretensão de reduzir toda a variedade dos gêneros artísticos a um conceito superior de arte. Ele sugere ainda que a oposição à imbricação das artes devesse ser compreendida como “medo reativo da confusão” que se externou exemplarmente “de modo patogênico no culto nacional-socialista da raça pura e do xingamento do que é híbrido” (ADORNO, 2017, p. 26). Adorno denuncia o interesse dos conservadores culturais, cujo pensamento reacionário pretende “trazer a arte a invariáveis, as quais, de modo aberto ou latente, moldadas segundo o que é passado, servem para a difamação do que é presente ou futuro.” (ADORNO, 2017, p. 43).

Como bem demonstrou Duarte, seguindo essa chamada tendência evolutiva observada na *Entkunstung* da arte, Adorno percebe que uma certa dissolução da arte realidade empírica, pode levar a uma “indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente exterior e promover o contrário da falsa projeção.” (DUARTE, 2007. p. 29 – 30).

Se normalmente a recepção da arte, sobretudo, quando ela se vê apropriada pela indústria cultural, promove a distração e a alienação, a dissolução da arte no nosso universo reificado poderia produzir o abalo, a tensão e o incomodo para gerar alguma forma de transcendência. Assim, em lugar das obras de arte precisarem ser rebaixadas à receptividade reificada do senso-comum, ela poderia forçar o deslocamento da percepção tradicionalmente dada e já cooptada e conseqüentemente produzir mudanças na própria subjetividade. Em última instância, é essa mudança da percepção que nos levaria ao materialismo do primado do objeto através da emancipação estética para que uma nova subjetividade verdadeiramente capaz de transformar o mundo seja produzida.

NOTAS

1. Tradução nossa, ligeiramente modificada, a partir da tradução brasileira de Guido de Almeida (Ibid., p. 44) em confrontação com o original: “*Durch solches Eingedenken der Natur im Subjekt, in dessen Vollzug die verkannte Wahrheit aller Kultur beschlossen liegt, ist Aufklärung der Herrschaft überhaupt entgegengesetzt.*” (ADORNO & HORKHEIMER, 2003, p. 1167).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986; Berlin: Directmedia, 2003. (*Digitale Bibliothek Band 97*).

_____. *A Arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Organização e tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

_____. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013.

_____. “Teses sobre a necessidade” In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Trad. Verlaine Freitas. São Paulo: UNESP, 2015. p. 229 – 235.

_____. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antônio Casanova; Revisão técnica Eduardo Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.



- _____. *Teoria Estética*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- _____. “Idea of Natural-History”. Trad. Robert Hullot-Kentor. *Telos*, nº 60, p. 111 - 125, 1984.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- _____. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. “Expressão como fundamentação”. In: *Kriterion*. Revista de Filosofia. Volume XXXV, número 91. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.
- _____. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.2, p. 19-34. jan. 2007.
- FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. A arte moderna como historicamente-sublime Um comentário sobre o conceito de sublime na Teoria estética de Th. Adorno. In: *Kriterion* (UFMG. Impresso), v. LIV, 2013. p. 157-156,
- _____. Adorno e Horkheimer leitores de Freud. In: *Remate de Males*, v. 30.1, p. 123-146, 2010a.
- HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa* [1981] Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 2003.
- _____. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições* [1985]. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo : Martins Fontes. 2000.
- HONNETH, A.; WELLMER, A. *Die frankfurter Schule un die Folgen*. Berlin, 1986.
- HULLOT-KENTOR, R. Introduction to Adorno’s “Idea of Natural-History”. *Telos*, nº 60, 1984.
- JAY, M. *As idéias de Adorno*. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. “Os deslocamentos da dialética”. In: *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013.



_____. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A paixão do negativo*. São Paulo: UNESP, 2006.

SILVA, Eduardo. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

WELLMER, A. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

O poético e o prosaico: o fim da lírica em Walter Benjamin

Ulisses Razzante Vaccari

Doutor em Filosofia pela USP, atualmente professor no Departamento de Filosofia da UFSC.

ulisses_vaccari@hotmail.com

Resumo: O presente texto procura identificar alguns padrões da leitura benjaminiana de Baudelaire e Hölderlin. Em ambos os poetas, Benjamin ressalta um mesmo tema: a crise da poesia lírica em tempos modernos de industrialização. Baudelaire e Hölderlin, segundo Benjamin, procuram transpor a forma poética lírica em uma poesia prosaica, mais afeita ao homem moderno citadino e industrial, marcado pelo embotamento da percepção por meio do trabalho da consciência e da memória voluntária. Somente o recurso à poesia prosaica e alegórica é capaz de falar ao homem das grandes cidades. Num segundo momento, o texto procura trazer à tona alguns paralelos dessa interpretação com o teatro épico de Brecht. Aponta-se para a possibilidade de identificação do gênero da poesia prosaica com o gênero épico, no sentido de que este último visa igualmente a uma crítica da obra de arte como bela aparência.

Palavras-chave: poesia lírica, poesia prosaica, crise da lírica, estética do choque, imaginação, memória.

The poetic and the prosaic: the end of lyric in Walter Benjamin

Abstract: The present text tries to identify some standards of the Benjaminian reading of Baudelaire and Hölderlin. In both poets, Benjamin stresses the same theme: the crisis of lyrical poetry in modern times of industrialization. Baudelaire and Hölderlin, according to Benjamin, seek to transpose the poetic lyric form into a prosaic poetry, more affectionate to modern urban and industrial man, marked by the blunting of perception through the work of consciousness and voluntary memory. Only the use of prosaic and allegorical poetry is able to speak to the man of the great cities. In a second moment, the text tries to bring to light some parallels of this interpretation with the epic theater of Brecht. One points to the possibility of identifying the genre of prosaic poetry with the epic genre, in the sense that the latter also aims at a critique of the work of art as a beautiful appearance.

Key-words: lyrical poetry, prosaic poetry, lyrical crisis, shock aesthetics, imagination, memory.

O presente texto se relaciona com o tema dos “fins da arte”, ao realizar uma interpretação da questão do fim da poesia lírica em Walter Benjamin, no sentido não de finalidade, mas no de término. Seguindo a tradição de Hegel acerca do fim da arte na modernidade, Benjamin, ao ler poetas modernos, identifica o fim da forma lírica na poesia. Procurar-se-á identificar aqui, nas duas primeiras partes do texto, alguns padrões da leitura benjaminiana de dois poetas modernos em especial: Baudelaire e Hölderlin. Em ambas as interpretações, de ambos os poetas, Benjamin ressalta um mesmo tema: a crise da poesia lírica em tempos modernos de intensa industrialização. A partir desse diagnóstico, procurar-se-á mostrar de que modo ambos os poetas, na interpretação de Benjamin, procuram transpor a forma lírica em uma poesia prosaica, mais afeita ao homem moderno citadino e industrial. Com a percepção embotada pelo trabalho da consciência e da memória voluntária no sentido de aparar os choques cotidianos provenientes do convívio com a técnica, a poesia

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



lírica não encontra mais eco nesse homem moderno. O recurso à poesia prosaica, alegórica, tem assim o objetivo de falar ao coração desse homem submetido aos choques das grandes cidades e dos aparelhos técnicos que inundam seu cotidiano. Na terceira parte do texto, de caráter conclusivo, procurar-se-á trazer à tona ainda alguns paralelos dessa interpretação benjaminiana de Baudelaire e Hölderlin com a leitura que o autor das *Passagens* realiza do teatro épico de Brecht. Aponta-se aqui para a possibilidade de identificação do gênero da poesia prosaica com o gênero épico, no sentido de que este último, como aquela primeira, visa também a uma crítica da obra de arte como bela aparência ao manter sujeito e objeto afastados e tensionados entre si, ao contrário do que se observa no gênero lírico e no dramático.

I. A interpretação de Baudelaire

Benjamin inicia o ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* mencionando a condição singular do poeta lírico no auge do capitalismo industrial do século XIX. Todo o ensaio é perpassado pela ideia de que os tempos são avessos à poesia lírica de um modo geral, algo notado pelo próprio Baudelaire em *As Flores do Mal*:

Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As Flores do mal* se dirige a esses leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração, não se vai longe [...]. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público – de todos, o mais ingrato (Benjamin, 2000, p.103).

Nas sociedades marcadas por técnicas avançadas de reprodução e pela experiência das massas, não há lugar para a poesia lírica. A percepção humana, antes sensível à beleza, foi submetida nas grandes cidades a um intenso treinamento de choque, que terminou por embotá-la, tornando-a insensível ao lirismo. Esse processo de embotamento da sensibilidade do público desloca o poeta lírico para a periferia da cultura. Muitos motivos na produção de Baudelaire evocam a perda da centralidade e dos privilégios do poeta, em contraposição a seu papel central na antiguidade clássica. No conhecido poema *Vinho dos Trapeiros*, Baudelaire equipara o poeta ao catador de trapos; como este, ele procura suas rimas em meio aos detritos e dejetos da sociedade industrial, fazendo sua poesia do lixo. Benjamin comenta assim o poema:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. [...] Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono (apud Benjamin, 2000, p.78-9)¹.

Às margens da sociedade burguesa, o poeta lírico é um solitário, um desajeitado, associando-se à escória e aos excluídos. O soneto *O albatroz* reforça tal imagem, ao comparar a falta de jeito do poeta lírico com a deste pássaro observado no convés do navio: “Antes tão belo, como é feio na desgraça/Esse viajante agora flácido e acanhado” (apud Benjamin, 2000, p.77). O poeta, nessas imagens, deixa de ser o dileto dos deuses e das musas. Longe de ser um filho pródigo, um gênio, o poeta de Baudelaire é mais humano do que nunca, tal como é cantado no poema *A perda da auréola*², contido no ciclo do *Spleen de Paris*. Em meio aos encontrões da multidão, das carruagens e dos cruzamentos frenéticos, o poeta desajeitado deixa cair sua auréola na lama do meio fio:

Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movido em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada (Baudelaire, 2009, p.215).

Em vez de pegá-la de volta, o poeta regozija-se de tê-la perdido e pode, agora, se misturar incógnito aos mortais, e com eles embriagar-se na taverna. Junto à escória, aos trapeiros, o poeta participa do grupo dos conspiradores que se reúnem em segredo para planejar a próxima ofensiva contra Napoleão III. Benjamin, aqui, associa claramente Baudelaire à figura do conspirador: “[...] Marx fala das tavernas onde o conspirador subalterno



se sentia em casa. Os vapores que aí se precipitavam eram também familiares a Baudelaire” (Benjamin, 2000, p.15). Caído das alturas do Olimpo, desfalcado de sua auréola, o poeta lírico agora encontra-se do lado da raça de Caim, “o rude, o faminto, o invejoso, o selvagem Caim” (Dupont, apud Benjamin, 2000, p.21), filho adotivo de Satã, a quem o poeta toma por Deus e dedica sua obra: “Ó tu, o Anjo mais belo e o mais sábio Senhor,/ Deus que a sorte traiu e privou do louvor,/ Tem piedade, Satã, desta longa miséria!” (Baudelaire, 1985, p.427). Afastado do divino e do sagrado, o poeta, semelhante a Caim, adota Satã como seu pai e o profano como o deus a ser louvado. Baudelaire trabalha assim com uma inversão dos valores antigos, divinizados e enaltecidos pelo classicismo, ecoando em pleno século XIX a *Querela dos antigos e modernos*³. A modernidade se constitui e se funda a partir dessa inversão. Enquanto, na antiguidade, o heroísmo possuía traços bem definidos e era associado ao poder e ao *status quo*, na modernidade os valores heroicos constituem máscaras assumidas por aqueles que resistem ao poder e ao *status quo*, dentre os quais figura o próprio Baudelaire:

Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível (Benjamin, 2000, p.94, grifo meu).

Assim como o herói, na modernidade, não é herói, mas apenas representa seu papel, a linguagem poética já não é a mesma da antiguidade. Para descrever um mundo em que os heróis não são heróis, mas figuras marginalizadas tais como o *flâneur*, o apache, o dândi e o trapeiro, a poesia moderna deve abandonar o posto de linguagem elevada e acercar-se do mundo e da linguagem próprios dessas figuras; deve, em última análise, abandonar a forma lírica e elevada, e conquistar a forma oposta, mais de acordo com a banalidade do cotidiano, do corriqueiro, a forma prosaica e mais próxima do humano. Em outros termos, a poesia deve abandonar a forma da bela aparência, do Belo Ideal e absorver a linguagem do dia-a-dia das tavernas das grandes cidades, como na figura do poeta que deixa cair sua auréola no barro do meio fio:

Suas imagens [da poesia de Baudelaire] são originais pela vileza dos objetos de comparação. Espreita o processo banal para aproximar o poético [...] As *Flores do Mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana. Com isso, não evita expressões que, livres da pátina poética, saltam aos olhos pelo brilho do seu cunho. Usa termos como *quinquet* (candeeiro), *wagon*, *omnibus* e não se atemoriza diante de um *bilan* (balanço), *réverbère* (lâmpada), *voirie* (lixeira). Assim se substitui o vocabulário lírico no qual, de súbito e sem nenhuma preparação, aparece uma *alegoria* (Idem, p.96-7, grifo meu).

A necessidade de reestruturação da linguagem poética vem em Baudelaire acompanhada de sua definição de modernidade como o oposto da antiguidade, o que o filia à *Querela dos antigos e modernos*. Enquanto, na antiguidade, o grandioso e heroico se *apresentava* nos feitos de Imperadores e semideuses (nas histórias de Roma, nos feitos de Brutus), na modernidade, pelo contrário, o feito heroico apresenta-se nos gestos dos que se opõem ao aparente heroísmo de um Napoleão III. Assim Blanqui, o conspirador, surge aos olhos modernos mais heroico que Napoleão⁴. É essa inversão operada pela modernidade que exige a superação da linguagem elevada e a conquista da forma prosaica, inversão que alcança seu ápice no elemento alegórico, típico da poesia de Baudelaire. “Esses ademanos linguísticos, típicos do artista em Baudelaire, só se tornam realmente significativos no alegórico” (Idem, p.96). O poema em prosa *A perda da auréola* mencionado acima exprime bem o sentido alegórico da poesia de Baudelaire. Para além da definição comum da alegoria como uma expressão imagética de uma ideia, em Benjamin seu significado vai muito além, tal como se pode ler em *A Origem do Drama Trágico Alemão*, obra em que trata de modo aprofundado deste conceito. Ao operar uma batalha contra o conceito classicista de símbolo, o qual, segundo Benjamin, possui um caráter absoluto e eterno, a alegoria surge como uma forma de reabilitação da temporalidade e da historicidade no interior da linguagem e da representação. Ao contrário do símbolo, que fecha em si todo sentido e o mantém intimamente unido ao significado, a alegoria traz em si uma abertura na qual se torna possível a representação do sentimento de transitoriedade do mundo:



A palavra 'história' está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural [...] está realmente presente sob a forma da ruína. [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza (Benjamin, 2011, p.189).

Tal é o sentido proveniente dos dramas barrocos analisados por Benjamin na obra, nos quais o mundo regido por leis divinas é abalado pelas guerras religiosas próprias do século XVII. Por meio do caráter alegórico, próprio desses dramas, a história passa a ser vista não mais sob o ponto de vista do eternamente harmônico (como no símbolo classicista), mas a partir do viés do declínio e da decadência que permeia todas as coisas. Em última análise, a alegoria expressa o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda de sua precariedade, que, segundo Benjamin, aparece também de forma pungente na poesia de Baudelaire. É possível afirmar que o caráter alegórico da poesia de Baudelaire é o mesmo dos dramas barrocos do século XVII. A alegoria presente em sua poesia tem como objetivo conduzir o leitor ao núcleo de sua concepção de arte em tempos modernos: apreender em suas imagens poéticas a vertiginosa passagem do tempo que a define. Tal é o sentido da conhecida afirmação do ensaio *Sobre a modernidade* segundo a qual “a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1996, p.26). Segundo essa afirmação, a arte contém em si ao mesmo tempo o eterno e o efêmero, num sentido muito próximo à afirmação de Benjamin segundo a qual “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (Benjamin, 2011, p.247).

A consequência mais imediata dessa definição de alegoria que Benjamin identifica tanto nos dramas trágicos alemães do século XVII como em Baudelaire é a crítica da concepção de arte como bela aparência, própria do classicismo e do idealismo alemães. Como se lê na passagem citada acima de *O Drama Trágico*, “a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza”. Ao afirmar que o alegórico insere na representação artística a “violência do real”, Benjamin encontra nesse elemento uma alternativa para definição corrente de arte como exposição sensível da Beleza (própria de Hegel). Tal concepção ganha força na definição segundo a qual a alegoria expõe a natureza da obra de arte como algo que não é dado de antemão, mas como um objeto construído pelo artista: “O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, com o fato de que esse todo foi por ele constituído, de modo plenamente visível” (apud Gatti, 2009, p.119). Como salienta Gatti (idem, p.120), tal concepção de Benjamin, se por um lado antecipa as teses da década de 30 da arte como destruição da bela aparência, remonta por outro à análise dos textos teóricos de Hölderlin realizados nos anos 10 e 20 em torno da sobriedade da arte. Tendo estabelecido isso, é preciso retornar à interpretação benjaminiana de Hölderlin dos anos 10 e 20 de modo a encontrar a fonte dessa concepção que marcará sua produção dos anos 30.

II. A interpretação de Hölderlin

O tema da marginalização do poeta lírico na modernidade, em oposição à sua centralidade na antiguidade clássica, surge como um dos principais objetos da poesia de Hölderlin. É conhecido, nesse sentido, o verso “para que poetas em tempos de indigência?”, da elegia *Pão e vinho*. Assim como em Baudelaire, a poesia de Hölderlin também gira em torno da poesia e da figura do poeta. Clamado por Heidegger como “o poeta dos poetas”, Hölderlin poetiza em sua obra o destino do poeta moderno. Tal é o objeto de muitos de seus hinos, do romance *Hipérion* e da tragédia *A morte de Empédocles*. Em todos eles, grassa a concepção de que o moderno, imerso na abstração do pensamento e da filosofia, perdeu sua ligação originária com a natureza e com os celestiais. É a época da fuga dos deuses, cujo retorno cabe ao poeta cantar. O poeta, por isso, necessita de uma formação (*Bildung*) poética (*Hipérion*), de modo a tomar consciência de seu destino como educador da humanidade. No centro dessa formação está a concepção de que, para alcançar



o povo e fazer da poesia novamente mitologia, o poeta moderno necessita apreender a diferença entre o antigo e o moderno; necessita apreender a essência do moderno para poder criar uma poesia com alcance novamente popular.

Do mesmo modo que Baudelaire se torna o centro das atenções de Benjamin a partir da década de 30, Hölderlin constitui uma figura central nos seus textos de juventude. Em 1915, escreve o ensaio *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, em que se põe a analisar a diferença formal de duas versões de um mesmo poema: *Timidez (Blödigkeit)* e *Coragem de poeta (Dichtermut)*. Em ambos, apesar das alterações da segunda versão, o tema é o mesmo: a morte iminente da poesia e a tomada de consciência do poeta frente a esse seu destino. Segundo Benjamin: “Na primeira versão de seu poema, Hölderlin tem como objeto um destino: a morte do poeta. Essa morte é o centro a partir do qual deveria surgir o mundo do morrer poético. A existência naquele mundo seria a coragem do poeta” (Benjamin, 2013, p.24). Mas, apesar de expor o mesmo conteúdo – a morte do poeta e a coragem de enfrentá-la –, na segunda versão, o poema perde um pouco da ebriedade da primeira e adquire uma forma mais sóbria, que Benjamin só revela ao final do ensaio:

Ao longo deste estudo, evitamos propositalmente utilizar a palavra “sobriedade”, com a qual estaríamos tentados a caracterizar o poema. Pois só agora deverão ser citadas as palavras de Hölderlin relativas ao elemento “sacro-sóbrio” [*heilignüchtern*], cujo sentido está agora definido (Idem, p.47).

A exigência de sobriedade da poesia moderna passou a ser um tema abordado teoricamente por Hölderlin a partir de 1800, período em que inicia seus trabalhos de tradução das tragédias de Sófocles para o alemão, em particular da *Antígona*. Numa carta a Casimir Böhlendorf de 4 de dezembro de 1801, Hölderlin explica a importância do tema ao amigo, antecipando algumas das principais questões das *Observações sobre Édipo e Antígona*, publicadas em 1804. Escreve, na carta: “Acredito que, para nós, a clareza da apresentação é, originariamente, tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu” (Hölderlin, 1994, p.132; tradução modificada). Enquanto o natural, para o grego, é o fogo do céu, o *pathos* sagrado, para o moderno o natural é a clareza e a sobriedade de exposição. A tarefa do poeta, nesse sentido, consiste em apreender e expor o propriamente nacional, o elemento natural do seu povo. Como essa apreensão e exposição é o mais difícil, devido ao impulso de formação (*Bildungstrieb*), a tendência do poeta grego foi buscar o oposto de sua natureza, a bela comoção na exposição. “Os gregos não são tanto mestres do *pathos* sagrado”, escreve, pois este constitui o elemento inato do grego. No caso da modernidade, o nacional, o próprio, o inato é a sobriedade e a clareza de exposição. A tarefa do poeta moderno consiste assim em saber apreender essa clareza; saber, portanto, diminuir o elemento grego, o *pathos* sagrado, o fogo do céu, e trabalhar naquilo que lhe é natural. Em um poema igualmente conhecido, *Metade da vida (Hälfte des Lebens)*, Hölderlin poetizou essa concepção, ao metaforizar o poeta moderno por meio da imagem do cisne ébrio de beijos: “Com peras douradas pende/E cheia de rosas bravas/A terra por sobre o lago,/Ó amados cisnes,/ E ébrios de beijos/Mergulhais a cabeça/Na água sacro-sóbria [Ins heilignüchtern Wasser]” (Hölderlin, 1959, p.253; tradução modificada).

Ébrio de beijo, o cisne poeta mergulha a cabeça na água sacro-sóbria. No ensaio citado, Benjamin diferencia as duas versões do poema mencionado a partir dessa concepção do próprio Hölderlin, segundo a qual a poesia moderna deve ser sóbria na exposição, opondo-se, nesse sentido, à poesia grega, menos sóbria e mais ardente por natureza. A segunda versão do poema, *Timidez*, procura nesse sentido por uma exposição sóbria do sacro, diminuindo o elemento grego da poesia, o *pathos*, e ao mesmo tempo aumentando o elemento tipicamente moderno, a sobriedade⁵.

No ensaio *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin retornaria novamente a Hölderlin, no mesmo sentido do ensaio de 1915. Dedicado ao estudo do conceito de crítica de arte do romantismo



de Iena, em autores tais como os irmãos Schlegel e Novalis, Benjamin enxerga uma aproximação estreita dos autores românticos com Hölderlin:

...a tese que funda sua relação filosófica [de Hölderlin] com os românticos é a proposição da sobriedade da arte. Esta proposição constitui o pensamento fundamental, em essência totalmente novo e ainda incalculavelmente ativo, da filosofia da arte romântica; a talvez maior época da filosofia ocidental da arte é marcada por ele (Benjamin, 1993, p.108).

A proposição da sobriedade da arte nos românticos aparece na relação da poesia com a reflexão, cujo modo de expressão supremo é o prosaico, “uma designação metafórica do sóbrio” (Idem, *ibid.*). Definida como uma atitude do pensamento e da consciência, a reflexão se opõe ao êxtase e à mania atribuída por Platão ao poeta no *Fedro*. Contra o poeta grego, considerado um mediador entusiasmado entre deuses e homens, o poeta romântico é reflexivo; produz sua poesia por meio da reflexão e do pensamento. A metáfora predileta dos românticos, por isso, é a da luz da consciência, que surge, por exemplo, nas primeiras linhas do poema *Quíron*, de Hölderlin, nos seguintes termos:

*Onde estás tu, pensador! Que sempre tens
De afastar-te pra o lado, por vezes, onde estás, Luz?*
(Hölderlin, 1959, p.161; trad. modificada).

August Schlegel, por sua vez, proclama: “Clareza de consciência é a musa primeira do homem que aspira sua formação” (apud Benjamin, 1993, p.109). No caso dos românticos de Iena, essa luz da consciência e essa sobriedade da reflexão ganham expressão na forma prosaica do romance, na qual o êxtase, o *furor poeticus*, adquire a firmeza da terra do cotidiano. O prosaico, aqui, funciona como uma metáfora do sóbrio, como o modo próprio de exposição da natureza reflexiva do poeta moderno. Isso aponta para a concepção de que a forma mais apropriada de exposição da palavra poética, lembrando Baudelaire, não é mais a da lírica, mas a prosa romanesca, que também Hölderlin exerceu no *Hipérion*. Neste, a forma de exposição é fundamental. A síntese sacro-sóbria do moderno realizada nele incorpora ao mesmo tempo a linguagem filosófica, tão cara a Hölderlin. Ao longo do romance, muitas vezes o personagem homônimo vê-se enredado em reflexões filosóficas, próprias de um Fichte, acerca da origem da consciência ou da essência da modernidade. Para poder ser novamente compreendida e lida, a poesia moderna necessita deixar de lado a ardência do lirismo e valer-se da sobriedade da filosofia. Assim se explica, ao menos em parte, a incursão de Hölderlin – um poeta por excelência – no universo abstrato e conceitual da filosofia do fim do século XVIII: como uma tentativa de tornar a palavra poética mais clara e mais sóbria, mais de acordo com a natureza do homem moderno, menos sensível ao fogo do céu e ao *pathos* sagrado.

Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin, ao mencionar Hölderlin, volta a utilizar o termo “sacro-sóbrio” para trazer à tona, na mesma discussão, o escrito mais representativo do poeta no que se refere à criação de uma poética tipicamente moderna: as *Observações sobre Édipo e Antígona*. Em particular, Benjamin cita o início das *Observações sobre Édipo*, em que Hölderlin compara a poesia moderna com a grega, e menciona a necessidade de uma poética moderna, baseada numa lei capaz de tornar calculável a produção poética:

À poesia moderna falta particularmente escola e ofício, isto é, que o seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado e, quando for aprendido, possa ser repetido de modo confiante em sua execução. [...] Por isso, e sem mencionar motivos mais elevados, a poesia necessita particularmente de princípios e limites seguros e característicos. Um deles é precisamente aquele cálculo das leis (Hölderlin, SW II, p.849, tradução própria).

A poesia “sacro-sóbria”, em última análise, é uma poesia que não depende unicamente do êxtase e do entusiasmo. Só é possível, nesse sentido, por meio do estabelecimento de uma lei poética calculável, que



permita ensinar e transmitir de geração em geração o modo e a mecânica do fazer poético. O gênio poético, nessa acepção, não é apenas imaginação produtiva e autônoma, mas aquela força que se ancora ao mesmo tempo na reflexão e no entendimento⁶. A sobriedade do entendimento e da reflexão constitui a base a partir da qual é possível extrair a lei calculável da poesia e a estrutura lógica para toda e qualquer produção poética. Ao analisar a estrutura do Édipo e da *Antígona* de Sófocles, Hölderlin retira delas uma lei comum, que pode ser aplicada na poesia moderna: a cesura, também denominada “interrupção anti-rítmica”⁷. Situada em momentos distintos no Édipo e na *Antígona*, a cesura interrompe o fluxo dos acontecimentos, propiciando uma viragem no tempo que, a partir desse momento, se torna propriamente trágico. No caso do Édipo, o ponto de intersecção é situado na fala de Tirésias e, no caso de *Antígona*, na fala em que a heroína *particulariza* a lei de Zeus, ao proclamar “o meu Zeus”. Situada em diferentes momentos no Édipo e na *Antígona*, a cesura permite dividir a tragédia em duas partes, de modo que a parte posterior se torna mais rápida do que a anterior. Trata-se de um corte operado na sequência das imagens, que descontinua a ação. Para designar a força desse corte, Hölderlin utiliza o termo *hinreißen*, rasgar ou arrancar, ato por meio do qual se conserva a consciência tanto do poeta como do espectador, mantendo separados o artístico e o real, a bela aparência e o próprio objeto representado.

O recurso da cesura, nesse caso, é um índice do uso da reflexão e do Juízo na produção poética. Por meio desse recurso, nos dizeres de Hölderlin, a tragédia enfatiza não o processo estético, aparente, da arte, mas faz ao mesmo tempo emergir a *mecânica* da criação poética. É isso o que Hölderlin quer dizer quando afirma que a cesura traz à tona a “representação mesma” e não apenas a alternância de representações poéticas. A cesura não visa à exposição do conteúdo da tragédia, mas acima de tudo dos mecanismos poéticos utilizados para construí-la. Hölderlin, em última análise, não está preocupado com o efeito estético do belo no público, mas em deixar em evidência o modo como esse belo é produzido. Importa mais ao espectador moderno, ao assistir à tragédia, estar consciente de que se trata de uma encenação de uma ação e não da ação propriamente dita. A tragédia moderna pensada por Hölderlin não permite, como no teatro dramático tradicional, o êxtase coletivo, envolvendo palco e plateia, obra e realidade. A interposição da cesura como um recurso da reflexão e da sobriedade poética deixa claro o limite entre a bela aparência e seu processo artístico de produção.

III. O lado épico da verdade

O interesse de Benjamin pela poesia sacro-sóbria de Hölderlin e pela poesia prosaica de Baudelaire pode ser explicado pelo mesmo motivo que lhe interessa o teatro épico de Brecht. A superação da lírica pura e o recurso ao prosaico, nos dois primeiros, podem ser encontrados também no teatro de Brecht. O termo “épico” atribuído a Brecht denota de saída uma diferenciação importante em relação aos gêneros lírico e dramático: trata-se do único gênero em que sujeito e objeto mantêm-se apartados entre si, sem se confundirem. No lírico, ocorre em geral uma diluição do mundo no eu, de modo que o mundo se torna expressão do mundo da subjetividade (como no expressionismo)⁸. No dramático, a diluição ocorre no sentido oposto, do eu no mundo, de modo que o mundo se emancipa do eu e se torna plenamente objetivo, como na exposição do destino da tragédia grega. No épico, eu e mundo permanecem tensionados e afastados entre si, cisão que, filosoficamente, constitui o fundamento de toda consciência. Não há no épico a possibilidade de fusão entre eu e mundo, o que faz da sobriedade sua marca característica, oriunda da relação com a reflexão e o pensamento, e expressa na forma prosaica e narrativa. Enquanto o gênero lírico carrega na musicalidade e no ritmo, o épico privilegia o discurso racional, prosaico, marca da figura do narrador⁹.

Próprio do gênero épico, o narrador está ligado à tradição oral, da qual depende uma memória privilegiada para contar histórias e feitos do passado. Transmite, assim, uma experiência épica a uma plateia de



ouvintes atentos. Contrariamente ao poeta lírico, que canta somente para si um sentimento que ocorre no presente, o narrador épico conta para os outros uma história que ocorreu em outros tempos. Tal fato permite-o distanciar-se do objeto narrado, ao mesmo tempo em que o impede de se metamorfosear nos personagens cantados, como sói vem a ocorrer no drama tradicional, de origem aristotélica. Mais platônico que aristotélico, o gênero épico é o que mais se aproxima da sobriedade própria da filosofia socrática, cujos diálogos iniciam igualmente com uma referência a uma história ocorrida no passado¹⁰. No drama trágico, a ação transcorre no presente, eliminando a relação de distância com o ocorrido. No épico, a distância e a separação mantêm acesa a luz da consciência na produção artística, motivo pelo qual os teóricos do teatro épico geralmente se opõem tão radicalmente ao teatro catártico aristotélico, cujo princípio supremo (a catarse) não permite a convivência pacífica com a reflexão e a consciência de si. Nesse sentido, antes de Brecht, Hölderlin e Baudelaire já haviam procurado fazer arte privilegiando isso que Benjamin denomina o “lado épico da verdade”.

O que permite unificar Hölderlin, Baudelaire e Brecht em torno do mesmo ideal, assim, é a aplicação da técnica da interrupção do fluxo poético como forma de conservação da consciência na produção da arte. No caso de Baudelaire, Benjamin chama a atenção para o fato de que sua composição poética incorporou o princípio do choque, imitando e poetizando os encontrões das multidões da metrópole. O próprio Baudelaire equipara, nos seguintes versos de *As Flores do Mal*, seu modo de criação poética à figura do esgrimista:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas
(apud Benjamin, 2008, p.112).

Em seu comentário do poema, Benjamin escreve: “A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire” (Id., *ibid.*). O choque, não apenas como conteúdo, mas incorporado à forma de sua poesia, provoca intermitências entre a imagem e a ideia, a palavra e o objeto, de modo que os opostos não se misturam jamais, permanecendo antes tensionados e afastados um do outro. Nas *Flores do Mal*, entretanto, o elemento lírico aparece ainda de forma nítida, ressoando nas rimas e na musicalidade própria daqueles versos, enquanto que, em *O Spleen de Paris*, o lírico é empurrado para segundo plano. Nestes poemas em prosa, observa-se o surgimento intenso e virulento do épico no seio da própria lírica, por meio da eliminação da rima e do ritmo, e da transfiguração do lírico no prosaico. Na abertura de seu livro, em carta a Arsène Houssaye, escreve Baudelaire:

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem rima nem ritmo, flexível e desencontrada o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (Baudelaire, 2009, p.29-31).

A transposição da lírica em prosa, a criação de uma prosa lírica, por mais paradoxal que seja, remete ao ideal sacro-sóbrio de Hölderlin, alcançado pelo princípio da interrupção, da intermitência na série das representações poéticas. Tal interrupção, ao impedir a fusão absoluta entre sujeito e objeto, abre espaço para momentos de reflexão tanto por parte do criador como do leitor e do espectador, que assim se separa do que está sendo contado ou representado no palco. No caso de Brecht, as interrupções ou estranhamentos são inseridos na cena por inúmeros elementos: a ironia sórdida, a paródia irreverente, os cartazes violentos, os figurinos toscos, a canção rude, os epílogos deslocados, e o gesto. Como afirma Benjamin: “... para o teatro



épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes” (Benjamin, 2008, p.80). Com os recursos de interrupção do fluxo natural do êxtase dramático, Brecht procura desentranhar a parafernália técnica, a aparelhagem utilizada para a produção do espetáculo, deixando-a à vista, como os andaimes de uma obra. Lembrando o que dizia Hölderlin sobre a tragédia moderna, o que interessa nesse tipo de teatro é a exposição da mecânica por trás da produção do belo do que o efeito do belo propriamente dito. “O teatro épico”, escreve Benjamin, “conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva” (idem, p.81). A consciência de ser teatro e não a própria vida, como no teatro naturalista, provém do assombro que o teatro épico causa no espectador. “Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática” (ibid.), a prática do exercício do raciocínio e da razão. Curiosamente, também Hölderlin nutria apreço especial por Sócrates e Platão, pela capacidade única na história do pensamento de conjugar de modo intermitente e descontínuo imagem e palavra, conceito e metáfora, poesia e prosa.

NOTAS

1. Gagnebin (2012, p.33) mostra como a atividade do trapeiro, comparada por Baudelaire com a do *chiffonnier* ou do *Lumpensammler*, pode “também ser uma metáfora do trabalho do historiador materialista”, cuja função, semelhante à do psicanalista, consiste em observar os restos, os detritos, enfim, tudo aquilo que é ignorado e descartado pela atividade consciente do historiador, permitindo-o, por um trabalho de reconstituição dos rastros deixados não intencionalmente pelas civilizações, desenterrar uma outra história e, portanto, constituir um outro futuro.
2. Sobre a importância desse poema na produção de Baudelaire, segundo a interpretação de Benjamin, cf. Wohlfarth, 1970.
3. Sobre a inserção de Baudelaire na tradição da Querela entre os antigos e modernos, cf. Habermas, 2000, p.13-18. Para o autor, Baudelaire se insere na tradição que remonta ao século XVII ao procurar pensar as características próprias do moderno em oposição aos antigos, de uma forma inteiramente nova. “Baudelaire parte do resultado da célebre querela dos antigos e modernos, mas desloca, de maneira característica, o peso do belo absoluto e do belo relativo” (p.15), escreve. Em curtas palavras, a obra de arte autêntica, nas palavras de Baudelaire, radicaliza sua efemeridade, e assim consegue “deter o fluxo constante das trivialidades, romper a normalidade e satisfazer o anseio imortal de beleza durante o momento de uma ligação fugaz do eterno com o atual” (p.15-6). Essa ligação do autêntico com o efêmero, que Baudelaire chama de a “dupla dimensão” do Belo (Baudelaire, 1996, p.10), Benjamin chamará de “imagem dialética”.
4. “Ocasionalmente, Baudelaire quis também reconhecer a imagem do herói moderno no conspirador. ‘Basta de tragédias!’ – escreveu durante as jornadas de fevereiro em *La salut public*. ‘Basta de histórias de Roma! Não seremos hoje maiores do que Brutus?’. Ser maior que Brutus significava naturalmente ser ainda menor. Pois quando Napoleão III chegou ao poder, Baudelaire nele não reconheceu o César. Nisto Blanqui lhe foi superior” (Benjamin, 2000, p.98).
5. Em sua tradução de Sófocles para o alemão, Hölderlin observa essa mesma lei poética, vertendo os nomes mitológicos em conceitos prosaicos, mais de acordo com a natureza do moderno. Assim, por exemplo, na tradução da *Antígona*: Zeus é traduzido por “pai da terra” ou “pai do tempo”; Hades, por “inferno”, “mundo dos mortos”, “lugar dos mortos” e “deus do inferno”; Eros, por “espírito do amor” e “espírito da paz”; Afrodite, por “beleza divina”; Ares, por “espírito de batalha”; Baco, por “deus da alegria”; Olimpo, por “céu”; deuses, por “espíritos” e assim por diante (cf. SW II, p. 1329-30). Em todos esses casos, trata-se de aproximar imagens que só fazem sentido ao grego, como Zeus e Hades, à natureza racional e prosaica dos modernos, que necessita sempre do conceito para se reportar à natureza. Incompreendidas por seus contemporâneos, as traduções de Sófocles feita por Hölderlin são comentadas por Benjamin em *A tarefa do tradutor*, de 1921, em que escreve: “Nelas, a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento” (2013, p.118).



6. O modelo de Hölderlin, aqui, é Kant, que, na *Crítica do Juízo*, descreveu com clareza o ideal do gênio poético: “O gosto é, assim como a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou educação) do gênio; corta-lhe muito as asas e torna-o morejado e polido; ao mesmo tempo, porém, dá-lhe uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente” (Kant, 1998, p.226; B 203).
7. Para uma análise mais completa da interpretação benjaminiana da cesura de Hölderlin, cf. Gatti, 2009, p.39-41 e p.73-81 e Menke, 2005, p.112 e ss.
8. Como escreve Adorno: “Primariamente como expressão de um novo ânimo apreendido na cultura, por um lado, e como resultado de um constante desenraizamento dos compromissos de estilo, por outro, ao mesmo tempo criação e reação, o Expressionismo põe o Eu absoluto e exige o grito puro” (*Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*. In: Adorno, 2015, p.609).
9. Para um estudo mais aprofundado acerca das diferenças entre os gêneros, cf. Rosenfeld, 2011, p.15-38 e 2012, p.27-36.
10. Os diálogos platônicos, ao iniciarem quase sempre com um personagem *narrando* a história que declara ter ouvido de outrem, que, por sua vez, a ouviu sendo narrada por outrem, e assim por diante, embora tenham sido escritos, atestam a proximidade com a tradição oral, tal como descreve Benjamin, por exemplo, em *O Narrador*: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (2008, p.198).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. [O Spleen de Paris]. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. *Sobre a modernidade*. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Obras Escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, São Paulo: Editora Autêntica, 2011.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.



GAGNEBIN, J., M. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: Sedlmayer, S.; Ginzburg, J. (org.) *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Luiz Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HÖLDERLIN, F. *Poemas*. Tradução Paulo Quintela. Lisboa: Atlântida, 1959.

_____. *Reflexões*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante e António Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WOHLFARTH, I. "Perte d'auréole": The Emergence of the Dandy. In: *Modern Language Notes*. Baltimore: May, 1970.

Da Teoria estética à inestética: conceito e função da estética em Adorno e Badiou

Daniel Pucciarelli

Doutor em filosofia pela Universidade de Munique. Atualmente é bolsista de pós-doutorado (PNPD-Capes) junto ao Departamento de Filosofia da UFMG.

arelli@gmail.com

Resumo: O artigo versa sobre o conceito mesmo da estética contemporânea a partir de dois autores que, embora provenientes de tradições filosóficas diversas, convergem quanto ao radical esgotamento do quadro teórico e artístico que sustentava a reflexão filosófica sobre a arte e à necessidade de reformá-lo: Adorno e Badiou. Em um esforço comparativo, portanto, apresentaremos o conceito, os desafios e as potencialidades da estética contemporânea em ambos os autores. Especial atenção será dada à função sistemática e arquitetônica da disciplina no quadro mais amplo de sua filosofia, notadamente no que concerne à constelação formada pelos termos pensamento, arte e verdade.

Palavras-chave: pensamento, arte, verdade, estética clássica, estética contemporânea, crise da estética.

From Aesthetic Theory to anesthetic: concept and function of aesthetics in Adorno and Badiou

Abstract: The article deals with the very concept of contemporary aesthetics out from two authors who, although coming from different philosophical traditions, converge on the radical exhaustion of the theoretical and artistic framework that based the traditional philosophical reflection about art and the need to reform it: Adorno and Badiou. In a comparative effort, therefore, we will present the concept, the challenges and the potentialities of contemporary aesthetics in both authors. Special attention will be given to the systematic and architectural function of the discipline within the broader framework of their philosophy, especially as regards the constellation formed by the terms thinking, art and truth.

Key-words: thinking, art, truth, traditional aesthetics, contemporary aesthetics, criss of aesthetics.

I

O leitor contemporâneo, à diferença dos leitores de outras épocas, está habituado aos variados discursos sobre o esgotamento, o fim e a morte de temas e objetos clássicos do pensamento. Particularmente desde o colapso da filosofia hegeliana, tornou-se um gesto comum ora modestamente diagnosticar, ora ostensivamente decretar não apenas o encerramento de uma determinada época histórico-espiritual e de seu horizonte teórico particular, mas, justamente, a *dissolução definitiva* de um conjunto de objetos que acompanharam a história do pensamento como um todo. “Morte de Deus” e “Fim da Metafísica” são apenas alguns dos seus exemplos mais célebres e consensuais, embora plurívocos. Mais radicalmente, com o colapso do hegelianismo passou-se a colocar reiteradamente a própria *possibilidade e atualidade da filosofia* em questão. Obviamente, há um conjunto amplo (e por vezes difuso) de razões para esse movimento: desde o desenvolvimento, ampliação e fragmentação das ciências particulares, que progressivamente tomaram de assalto, transformando-os, os objetos

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



tradicionais da filosofia, até causas sócio-históricas específicas que contestaram (e implodiram) a legitimidade das formas tradicionais de organização dos saberes. Em todo caso, a filosofia se sabe desde meados do século XIX imersa em uma profunda *crise* que a obriga primeiramente a fundamentar, de maneira sempre falível, a sua própria razão de ser e seu objeto antes de se estabelecer como discurso teórico consistente¹.

Nesse contexto, o caso da estética é ainda mais dramático. Embora a reflexão sobre a sensação, o belo e a arte seja notoriamente tão antiga quanto a filosofia, sua constituição como disciplina, como se sabe, é tardia e remonta ao *Aufklärung* alemão (por volta de 1750). Da sua formalização disciplinar, no entanto, não se depreendeu unidade teórica; ao contrário, seu objeto ou, no mínimo, seu objeto privilegiado – para não mencionar seu método e seus pressupostos – sofreu profunda oscilação: em pouco mais de meio século após sua primeira sistematização com Baumgarten, a disciplina foi concebida ora como teoria da sensação, ora como teoria do belo e do sublime, ora como filosofia da arte e das artes. É por essa razão que o próprio Hegel abre suas *Preleções sobre a estética* com a seguinte observação terminológica: “Para o seu objeto, o nome estética, na verdade, não é inteiramente adequado (...) A verdadeira expressão para a nossa ciência é ‘Filosofia da arte’ e, mais especificamente, ‘Filosofia da bela arte’”². Por trás dessa declaração aparentemente inofensiva, já há um conjunto de decisões teóricas que expressam, na verdade, essa oscilação constitutiva da ciência estética e de seu objeto. Pois com ela Hegel já elegeu, contra outras tradições bem determinadas, o *belo na arte* como seu objeto privilegiado, o que caracteriza a ciência em questão, justamente, como uma filosofia da *bela arte*.

Se a disciplina estética tradicionalmente concebida já contava com essas dificuldades, então é de se esperar que a crise da filosofia tenda, no mínimo, a agravá-las. Pois, em sintonia com as razões supramencionadas, coincide cronologicamente com a crise da filosofia uma progressiva crise dos sistemas de configuração artística – a crise da tonalidade, no caso da música; a crise da representação e o advento da fotografia, no caso das artes pictóricas etc. – que vigoraram no Ocidente, no mínimo, desde os princípios da Modernidade. Nesse sentido, com a crise dos sistemas tradicionais de configuração estética das belas artes e a emergência de novos meios técnicos de produção, distribuição e fruição artística (não por último, mercadologicamente permeáveis e saturados), também o belo e, por que não dizê-lo, a própria subsistência das Belas Artes tradicionalmente concebidas perderão ainda mais a sua autoevidência. Por fim, a fragmentação disciplinar das ciências dá origem a uma crítica de arte autônoma, cada vez mais especializada e tecnicamente qualificada para a análise de seu objeto. A ciência estética tradicional, já constitutivamente ambígua quanto a seu objeto e fundamentação, se vê assim em crescente precariedade teórica e disciplinar³.

A despeito dos indícios supramencionados do que poderíamos chamar de *esgotamento* da reflexão tradicional sobre as artes, no entanto, não é autoevidente que as estéticas formuladas sob o signo de sua crise tenham reagido a ela diretamente. Certamente haverá estéticas tradicionais formuladas já no século XX *apesar* de sua crise manifesta, como é o caso, por exemplo, da estética de maturidade de Lukács. Neste texto, me deterei sobre as tentativas de fundamentação de duas estéticas que não apenas diagnosticaram a crise da disciplina em sentido amplo, mas que sobretudo colocaram-na, sob a forma de um problema, no centro de seu empreendimento teórico: as de Adorno e Badiou. Por sua vez, esse problema poderia ser formulado com uma questão que, simultaneamente, nos servirá de fio condutor, a saber: *se e como* é possível conceber a reflexão filosófica sobre a arte *sob o signo de sua crise* ou, mais radicalmente, do seu próprio *término*.

II

Embora partam do mesmo diagnóstico quanto ao esgotamento da estética tradicional, Adorno e Badiou o explicitam de maneiras diferentes, o que tem consequências para suas tentativas de refundar a disciplina em um ambiente teórico modificado.



Adorno reconhece a dramática situação das belas artes e, por extensão, também da disciplina estética já na abertura de sua *Teoria estética*; seu diagnóstico tornou-se célebre: “Tornou-se uma autoevidência que nada do que diz respeito à arte ainda é autoevidente, seja em si mesma ou em sua relação com o todo, até mesmo o seu direito de existência”⁴. Sua reflexão só pode partir, com isso, da incerteza radical quanto ao assim chamado “fato da arte” (*das Faktum Kunst*)⁵ na Modernidade tardia, isto é, o fato de que obras de arte em geral continuem a existir, dado o contexto sócio-histórico e histórico-filosófico explicitado acima: “A questão sobre a possibilidade da arte se atualizou de tal forma que ela zomba de sua formulação supostamente mais radical: se e como arte é em geral possível. Em seu lugar, surge a questão de sua possibilidade concreta hoje”⁶. Assim, não se pode pressupor, em primeiro lugar, que obras de arte continuarão a existir, pois suas próprias condições materiais de possibilidade parecem ameaçadas; suposta a sua eventual existência (ou sobrevivência), sua tendência imanente parece conduzir, em segundo lugar, para a progressiva *desartificação da arte* ou para sua conversão em *anti-arte*, ou seja, para a constituição de outros construtos estéticos radicalmente distintos do que poderia ser considerado arte (ou do que fora tradicionalmente considerado arte). Isso torna – conclui Adorno – virtualmente obsoletas as categorias da estética tradicional, baseadas majoritariamente nos construtos da bela arte.

Enquanto esses construtos perseverarem, no entanto, será necessária uma disciplina estética por essencialmente duas razões. Em primeiro lugar, o que Adorno designa como a *função artístico-prática* (*kunstpraktische Funktion*) da disciplina, a saber: auxiliar reflexivamente no uso dos conceitos ainda essenciais para sua própria fabricação e compreensão – seja da parte do artista, seja da parte do fruidor. Segundo o filósofo, conceitos como os de material, forma e figuração, por exemplo, em seu uso corriqueiro, “[têm] algo de esquemático (*Phrasenhaftes*)”⁷ que deve ser elaborado reflexivamente pela estética. Aqui, sua função é claramente *deflacionária* e se limita a uma espécie de *metacrítica de arte*, inteiramente desprovida, portanto, de conceitos próprios e normativamente saturados. Antes, a estética assim compreendida procede apenas por meio de uma metarreflexão crítica dos conceitos utilizados corriqueiramente na produção, distribuição e fruição de construtos estéticos, o que a coloca em uma relação estreita – e tendencialmente horizontal – com a crítica e a teoria das artes. Essa função deflacionada da estética pode ser visualizada na própria produção de Adorno sobre arte, que se deu majoritariamente sob a forma de seus “trabalhos materiais” em função de sua atividade como crítico musical – em contato material direto, portanto, com o *objeto* estético. Em outros termos, um pressuposto de toda formalização da estética como discurso teórico autônomo sob os auspícios de sua crise é o que Adorno chamou de *primado de objeto*: o caráter primário e tendencialmente indissolúvel do objeto frente a sua reflexão e elaboração conceitual.

É apenas como reflexão conceitual *a posteriori* que advém à estética, em segundo lugar, uma função francamente *inflacionária*, o que a caracteriza como eminentemente filosófica: enquanto houver construtos estéticos, eles terão um *teor de verdade* que parece demandar a reflexão filosófica para sua plena elaboração: “a experiência estética genuína deve se tornar filosofia, ou ela não é nada”⁸. Esse teor de verdade, no entanto, não é exclusivo à arte; no limite, ele é da *mesma natureza* que a verdade filosófica: “O teor de verdade das obras não é o que elas significam, mas aquilo que decide se uma obra é, em si, verdadeira ou falsa, e apenas essa verdade das obras em si é comensurável à interpretação filosófica e *coincide, em todo caso segundo a sua ideia, com a verdade filosófica*”⁹. Voltarei a esse ponto mais adiante.

Badiou não questiona o “fato da arte” na brutal radicalidade de Adorno, mas procura apreender o esgotamento da estética tradicional, antes, sob o aspecto dos possíveis esquemas de entrelaçamento entre arte e filosofia. Assim, Badiou reduz as diferentes posições da estética tradicional a três esquemas triádicos cujo vetor fundamental é a relação entre arte e verdade: didático, romântico e clássico.



O esquema *didático* retira da arte toda verdade que lhe seja exclusiva e a reduz ao regime da mera aparência (o que tende a se confundir categorialmente com o falso ou com a “falsa verdade”), do que resulta que a arte deve ser “condenada ou tratada de maneira puramente instrumental”¹⁰ (com vistas, por exemplo, à educação dos cidadãos). No máximo, a arte é capaz de configurar em seu meio uma verdade que lhe é exterior (de natureza filosófica, por exemplo). A filosofia se converte tendencialmente, com isso, em *legisladora* do que pode e deve a arte, retendo-a no interior de limites estabelecidos majoritariamente de maneira extraestética. O paradigma do esquema didático, como se pode antever, é Platão.

Anteposto ao didático está o esquema *romântico*, segundo o qual “unicamente a arte está apta à verdade”¹¹. Também aqui há uma relação assimétrica entre arte e filosofia no que concerne a suas potencialidades de acessar e expor a verdade, mas neste caso *a favor da arte*. Assim formulada, essa assimetria converte a filosofia em um meio imperfeito de exposição de verdades só propriamente veiculáveis pela arte. Para além dos romantismos e seus derivados diretos ou indiretos, o paradigma desse esquema é Heidegger.

Entre os dois esquemas, por fim, há o *clássico*: como o esquema didático, também ele esvazia a arte de suas potencialidades de verdade intrínseca, mas resguarda um espaço autônomo para a aparência. Segundo esse esquema, o domínio da arte não é o do conhecimento, mas o do *agradável*, o que a conecta especialmente ao território das *paixões e afetos* e não mais ao de representações de estados de coisas que comportem a determinação de verdade, cujo vetor é sempre cognitivo (ainda que por intermédio de uma espécie de intuição intelectual ou assemelhados). No máximo, a arte opera por verossimilhanças com o real cuja função, justamente, não é cognitiva, mas subordinada ao registro do agradável. O paradigma do esquema clássico é Aristóteles.

O diagnóstico de Badiou consiste em afirmar que os três esquemas caracterizam igualmente as estéticas tradicionais e encontram seu limite evidente no século XX, que, no entanto, não propôs um quarto esquema original: “O século XX, que essencialmente não modificou as doutrinas do entrelaçamento entre arte e filosofia, nem por isso deixou de sentir a *saturação* dessas doutrinas”¹². Sua tentativa será a de afirmar a única alternativa não contemplada pelos esquemas tradicionais: a de que a arte é imanentemente capaz de uma verdade que lhe é intrínseca e que, por sua vez, é dada *apenas* no meio artístico. Em outros termos, trata-se de dizer que a verdade, à diferença dos esquemas herdados, é simultaneamente *imanente e singular* à arte, ou que a arte é produtora de verdades que lhe são intrínsecas e exclusivas. A disciplina fundada a partir desse novo esquema, no entanto, implica nada menos do que uma reversão da estética tradicional: seu objeto são as obras de arte (e, bem entendido, não apenas as obras de *bela arte*), mas apenas como objeto filosoficamente independente, ou seja, na medida em que elas provocam *efeitos intrateóricos na filosofia*. A essa disciplina, Badiou dá o nome de *inestética*. Note-se, assim, que à *inestética* como disciplina advém unicamente uma função ainda mais deflacionada do que a função metarreflexiva da *Teoria estética*, visto que ela é um discurso inteiramente secundário e, no limite, mesmo *dispensável* em relação ao primado exercido pela arte em sua relação com a verdade (e com o pensamento). Como escreve Badiou, “não se deve sobretudo concluir que cabe à filosofia pensar a arte”¹³. Antes, à filosofia só cabe “expor, mostrar, enunciar” a verdade que a arte, por si só, em sua imanência e singularidade, desenvolve.

III

Partimos do fato de que as duas estéticas apresentadas convergem no sentido da necessidade de se reatualizar o esquema de entrelaçamento entre arte e verdade. Vejamos de que verdade se trata em cada caso.

A tentativa de Badiou é muito clara: trata-se de afirmar que a arte produz verdades que lhe são imanentes – isto é, a arte é, como tal, um procedimento de verdade – e singulares ou exclusivas – essa verdade só é dada na



arte e não alhures –, o que significa dizer que, a rigor, arte e filosofia são *irredutíveis* entre si. A consequência inevitável desse raciocínio pode parecer contraintuitiva, mas é fundamental para o pensamento de Badiou e mesmo para parcela considerável da filosofia francesa do século XX¹⁴: ao passo que à arte advém verdades imanentes e singulares, a filosofia deixa de ser produtora de verdades. Com efeito, para Badiou ela é apenas “a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro”¹⁵. Produtores de verdade, ao contrário, são apenas e necessariamente instâncias extrafilosóficas como a ciência, a política, o amor e as artes; produzidas por essas instâncias, as verdades – igualmente irredutíveis entre si – se desdobram a partir de um evento ou acontecimento que, por sua vez, funda uma configuração – ou *situação* – apenas no interior da qual as verdades podem se dar¹⁶.

No caso específico das artes, verdadeiras ou falsas serão, no entanto, não tanto as obras de arte singulares, mas, justamente, as configurações artísticas que são fundadas por um evento que as constitui e por meio das quais as obras de arte singulares se articulam. Exemplos de “configurações artísticas” são o que chamaríamos genericamente de “formas”: Badiou fala, por exemplo, da tragédia grega, da forma-romance e do esquema clássico maturado no interior do Classicismo Vienense (provavelmente ele tem em mente sobretudo a forma-sonata clássica):

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo ‘técnico’. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte. (...) Citamos, por exemplo, a tragédia grega, muitas vezes aprendida como configuração, de Platão ou de Aristóteles a Nietzsche. O acontecimento iniciador tem o nome ‘Ésquilo’, mas esse nome, como qualquer outro relativo a acontecimentos é, antes, o indicio de um vazio central na situação anterior da poesia cantada. Sabe-se que, com Eurípides, a configuração está saturada. Mais do que o sistema tonal, dispositivo demasiadamente estrutural, citemos na música o estilo clássico, no sentido empregado por Charles Rosen, sequência identificável entre Haydn e Beethoven. Dir-se-á decerto que, de Cervantes a Joyce, o romance é um nome de configuração para a prosa.¹⁷

Segundo a definição de Badiou, uma configuração artística é essencialmente um *meio* no qual e a partir do qual as obras singulares dialogam entre si e pensam-se a si mesmas. Seu horizonte fundador é um evento que, como é o caso de Ésquilo para a tragédia grega, surge de um “vazio” ou de um esgotamento de configurações anteriores e cria um conjunto de novas diretrizes estruturais no interior das quais as obras de arte singulares se organizarão. Com o evento surgirá, em suma, um novo horizonte histórico que reestruturará todo o universo do possível – e do verdadeiro – artístico. Quando um compositor escreve uma sonata hoje, por exemplo, ele se situa no interior daquela configuração estética particular que foi maturada no decorrer do Classicismo Vienense e que se formou e consolidou, não por último, no quadro das transformações sócio-históricas geralmente subsumidas sob o evento “Revolução Francesa”. Em certo sentido, cada sonata concreta se desenvolve a partir desse horizonte fundador e o reflete imanentemente. A rigor, sua verdade emana do próprio evento; à filosofia cabe apenas intermediá-la

E Adorno? Minha hipótese é a de que a *Teoria estética*, possivelmente em decorrência do fato de ela se compreender *simultaneamente* como herdeira da Modernidade e de sua crise – ou seja, de ela ser uma teoria que se compreende como *tardia* no horizonte da Modernidade –, contém elementos essenciais dos três esquemas tradicionais e mesmo da inestética. Se fôssemos categorizá-la segundo Badiou, no entanto, sem dúvida a *Teoria estética* se aproximaria mais do esquema *didático*: pois, segundo ela, a arte apresenta singularmente uma verdade que lhe é extrínseca. Ou seja: a arte é capaz de verdade, mas essa verdade, para Adorno, é eminentemente exterior a ela e coextensiva também à filosofia; no entanto, a forma pela qual ela a apresenta, o registro da aparência, lhe é singular.

Que a verdade de que a arte é capaz lhe seja exterior atesta o fato de que parece haver para Adorno, como vimos, apenas *uma única verdade* acessível diferentemente tanto à arte quanto à filosofia: “A verdade da obra de



arte (...) não é outra do que a verdade do conceito filosófico¹⁸. Por sua vez, essa verdade é essencialmente de natureza extraestética ou, mais propriamente, *social*: como afirma Albrecht Wellmer de maneira francamente esquemática, “obras de arte são verdadeiras na medida em que elas apresentam a realidade como irreconciliada, antagonista e fraturada, mas o fazem porque sintetizam a cisão sob a luz da reconciliação”¹⁹. Elas o fazem, no entanto, de maneira rigorosamente singular, isto é, segundo o seu registro estético próprio e no interior de uma dada configuração técnica do material artístico: de fato, trata-se possivelmente de uma das teses estéticas – e materialistas – mais antigas de Adorno de que cabe à arte apenas “traçar em suas linhas mais determinadas as contradições e rupturas que atravessam a sociedade atual”²⁰. Com efeito, se a verdade de que a arte é capaz não fosse apresentada singularmente, ela incorreria naquilo que Adorno chama de *pseudomorfose* com a filosofia: a sua sempre malograda conversão em um meio que lhe é estranho (nesse caso, o conceitual). Isso possibilita, ademais, que arte e filosofia se correciproquem e que a *Teoria estética* tenha uma componente inestético: também ela pode aprender mediatamente com uma determinada configuração artística e reproduzi-la em seu registro próprio. Esse é o caso, ao que tudo indica, de alguns de seus procedimentos de composição e ordenação de conceitos que Adorno acredita localizar originalmente na composição musical²¹.

Desse ponto de vista, não é incorreto afirmar que também Adorno assentiria que a inestética é um horizonte possível de resposta à saturação das estéticas tradicionais, tentando refleti-la também em sua *Teoria estética*. É o seu postulado da externalidade entre arte e verdade, no entanto, que a inscreve no registro do esquema didático e lhe atribui uma função inflacionada própria às estéticas didáticas tradicionais. Para além de sua função metarreflexiva, a estética permanece necessária, ou mesmo se torna ainda *mais* necessária em um cenário de crise e desartificação da arte para articular discursivamente a verdade que, plasmada sob a forma de contradições e dilemas intratécnicos, as obras apresentam. Também aqui a estética exerce a função de intermediadora do verdadeiro, como ainda é o caso para Badiou; a diferença essencial entre a teoria estética e a inestética do ponto de vista da relação entre arte e verdade consiste no fato de que, para Adorno e à diferença de Badiou, uma verdade criada e desenvolvida pela arte nunca se deixa articular *apenas* por ela, visto que sua natureza é extraestética. Se voltarmos ao exemplo da forma-sonata agora sob a ótica da teoria estética, então será necessário dizer que, para Adorno, a verdade de uma sonata particular será formalmente *coextensiva* à verdade de outros construtos espirituais – inclusive os filosóficos – desenvolvidos na mesma época e sob os mesmos constrangimentos históricos. Efetivamente, é notória a relação de parentesco estrutural que Adorno vê entre a forma-sonata e os sistemas idealistas da Modernidade²². Ambos articulam em seu meio próprio *uma e a mesma verdade* cujo teor último, a rigor, transcende a ambas.

IV

Em vista do que foi apresentado, parece claro que a verdade da arte – sob os auspícios de sua crise – de que tratam tanto Adorno quanto Badiou não é de natureza *proposicional* e nem se deixa traduzir em termos epistêmicos unívocos. Tampouco se poderia afirmar sem mais que ela obedece ao regime tradicional de *adaequatio*, que supõe não apenas externalidade, mas também correspondência entre instâncias de reflexividade e objetivação distintas. Isso está implícito na tese de Badiou de que a arte produz verdades que lhe são imanentes e singulares, assim como na afirmação de Adorno de que “[o] teor de verdade das obras *não é o que elas significam*”²³.

No entanto, é certo que, se seguimos a tese de Adorno enunciada acima, segundo a qual caberia à arte apenas “traçar em suas linhas mais determinadas as contradições e rupturas que atravessam a sociedade atual”²⁴, então parece haver certo “espelhamento” entre a reflexão intratécnica de uma obra concreta e as contradições e rupturas da sociedade. No caso de Badiou, há igualmente uma conexão necessária entre a configuração artística e um evento inaugural que lhe serviu de origem e a partir do qual se podem dar os procedimentos de



verdade. Não se pode dizer sem certa metaforização, no entanto, que em ambos os casos se opera uma espécie de “correspondência” entre os registros intra- e extraestéticos; com efeito, para ambos os autores, a verdade das obras é sempre *singular*, i.e., obedece sempre ao registro estético, embora não lhes seja necessariamente exclusiva. Antes, a verdade das obras corresponde a uma espécie de *apresentação intraestética* do que não é apenas estético (Adorno) ou de um procedimento, em seu próprio meio, a partir das coordenadas de uma configuração artística inaugurada por um evento (Badiou). Para ambos os autores, essa parece ser uma condição incontornável para a refundação da reflexão estética sobre a arte no ambiente de seu esgotamento.

Um exemplo banal, mas de certo poder elucidativo: tanto para Adorno quanto para Badiou, uma obra realista não pode ser considerada verdadeira ou falsa pelos supostos realismo e fidedignidade da representação, mesmo que estes correspondam a um de seus critérios autoimpostos de sucesso ou consistência estética. Antes, sua verdade residirá na sua capacidade de elaborar esteticamente os constrangimentos, imposições, contradições e antinomias da própria técnica (Adorno) ou de se atualizar a partir do horizonte da sua configuração artística (Badiou). Vê-se que toda eventual relação com uma externalidade, como é o caso para Adorno, se dá mediatamente por vias rigorosamente imanentes. A arte é verdadeira em si mesma, mesmo que, para Adorno e à diferença de Badiou, essa verdade não seja (apenas) artística.

NOTAS

1. “Que o ‘colapso do idealismo’ tenha lançado a filosofia em uma profunda *crise de identidade* que dura até hoje”, escreveu Herbert Schnädelbach em 1983, “pode-se reconhecer pelo fato de que ‘Para quê, ainda, a filosofia?’ (*Wozu noch Philosophie?*) desde então se tornou tema permanente das aulas inaugurais dos filósofos”. Schnädelbach (1983), p. 21.
2. Hegel (1986), p. 13.
3. Exemplo eloquente do caráter problemático da estética é o fato de que o próprio Adorno recorra, em sua *Teoria estética*, a um dicionário de filosofia da época – que faz referência, por sua vez, a um esteta do século XIX – para ilustrá-lo. A passagem citada por Adorno é representativa: “Talvez nenhuma outra disciplina filosófica se baseie em pressupostos tão incertos quanto a estética. Como um catavento ela é lançada por cada sopro de vento filosófico, da cultura e de teoria das ciências; é conduzida ‘ora metafísica e ora empiricamente, ora normativa e ora descritiva, ora partindo do artista e ora do fruidor, vê hoje o centro do estético na arte, para o qual o belo natural deve ser interpretado apenas como estágio preliminar, e amanhã encontra no belo artístico apenas um belo natural de segunda mão’. Esse dilema da estética, descrito desse modo por Moritz Geiger, caracteriza a situação desde meados do século XIX. A razão para esse pluralismo de teorias estéticas sequer inteiramente realizadas é dupla: ele reside na dificuldade, ou mesmo na impossibilidade de princípio de decifrar a arte em geral por meio de um sistema de categorias filosóficas; por outro lado, na dependência tradicional de proposições estéticas de posições epistemológicas que são pressuposto daquelas. A problemática da epistemologia volta imediatamente na estética, pois como esta pode interpretar os seus objetos depende, por princípio, de qual conceito de objeto ela tem. Essa dependência tradicional, no entanto, é dada pela própria coisa e já está contida na terminologia”. Ivo Frenzel, „Ästhetik“, in: *Philosophie*, p. 35, *apud* Adorno (1986), GS 7, p. 493.
4. GS7, p. 9.
5. GS7, p. 503.
6. GS7, p. 503.
7. GS7, p. 507.
8. GS7, p. 197.



9. GS7, p. 197. Grifos meus.
10. Badiou (2002), p. 13.
11. Badiou (2002), p. 13.
12. Badiou (2002), p. 18.
13. Badiou (2002), p. 26.
14. Segundo Nunes (2012, p. 17, nota 25), a ideia de que a filosofia não produz verdades é comum, com variações, a autores tão variados quanto Hyppolite, Canguilhem, Althusser, Foucault, Derrida, Deleuze, Serres e o próprio Badiou. Cf. a esse respeito também Badiou et al. (2001).
15. Badiou (2002), p. 21.
16. "I will use the word 'situation' – the most anodyne word imaginable – to designate the multiple made up of circumstances, language, and objects, wherein some truth can be said to operate. We will say that this operation is *in* the situation, and is neither its end, nor its norm, nor its destiny. (...) There can be truth only of the situation wherein truth insists, because nothing transcendent to the situation is given to us. Truth is not a guarantor for the apprehension of something transcendent to the situation. Since a situation, grasped in its pure being, is only ever a particular multiple, this means that a truth is only ever a sub-multiple of that multiple, a subset of the set named 'situation'. Such is the rigour of the ontological requirement of immanence. Because a truth proceeds within a situation, what it bears witness to does not in any way exceed the situation. We could say a truth is *included* in that which it is the truth of". Badiou (2004), p. 123-5. Cf. também Badiou (1996), p. 143ff.
17. Badiou (2002), p. 25.
18. GS7, p. 197.
19. Wellmer (1983), p. 144.
20. GS18, p. 729.
21. GS5, p. 166f.
22. Sobre a relação entre a forma-sonata e os sistemas idealistas da Modernidade, ou mais particularmente entre Beethoven e Hegel no pensamento de Adorno, tomo a liberdade de remeter o leitor a meu texto: Pucciarelli (2014).
23. GS7, p. 197. Grifos meus.
24. GS18, p. 729.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. (1986) *Gesammelte Schriften*. Vários volumes (citado como GS seguido do número do volume e da página). Suhrkamp.

BADIOU, A. (1996) *O ser e o evento*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Zahar.

_____. (2002) *Pequeno tratado de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. Estação Liberdade.



_____. (2004) *Theoretical Writings*. Edited and translated by Ray Brassier and Alberto Toscano. Continuum.

BADIOU, A. et al (2001) „Philosophie et vérité“, in: Foucault, M. *Dits et écrits*. Volume 1. Gallimard.

HEGEL, G. W. F. (1986) “Vorlesungen über die Ästhetik I“, in: *Werke*, Volume 13. Suhrkamp.

NUNES, R. (2012) *What are post-critical ontologies?* (Manuscrito inédito)

PUCCIARELLI, D. (2014) „Só há Beethoven e Hegel? Breve reflexão sobre uma frase de Adorno“, in: *Artefilosofia*, número 16.

SCHNÄDELBACH, H. (1983) *Philosophie in Deutschland: 1831-1933*. Suhrkamp.

WELLMER, A. (1983) „Wahrheit, Schein, Versöhnung“, in: Habermas & Friedenburg (Hrg.) *Adorno-Konferenz 1983*. Suhrkamp.

A fotografia como dissolução e escrita da memória

Rízzia Rocha

Professora no departamento de filosofia da UFES em Vitória/ES. Doutora em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG com estágio doutoral na *Hochschule für Grafik und Buchkunst* na Alemanha.

rizziasoares@gmail.com

Resumo: Na década de 1960 a prática do arquivo se torna frequente na produção artística. O arquivo também surge como metáfora do tempo, da memória e do esquecimento de uma cultura. A imobilização do tempo numa imagem mnemônica é ativada por uma espécie de coação em que as representações entre sujeitos ou entre sujeitos e coisas estão próximas do colapso ou do desaparecimento. “Aquilo que sabemos que, em breve, não teremos diante de nós torna-se imagem”, afirma Walter Benjamin. Nesse contexto, a fotografia desempenha um duplo papel: ela é agente da dissolução da memória, com sua oferta compulsiva de imagens, e meio de registro para a formação da história. Este trabalho tem como proposta pensar a apropriação da imagem fotográfica pelo meio artístico e como essa tensão entre esquecimento e memória resulta em outra historiografia da arte.

Palavras-chaves: arte contemporânea, história, memória, arquivo, crítica.

Photography as dissolution and writing of memory

Abstract: In the 1960s the practice of archiving became frequent in artistic production. The archive also appears as a metaphor of time, memory and forgetfulness of a culture. The immobilization of time in a mnemonic image is activated by a kind of coercion in which the representations between subjects or between subjects and things are near collapse or disappearance. “What we know we will soon not have before us becomes an image”, says Walter Benjamin. In this context, photography plays a double role: it is the agent of the dissolution of memory, with its compulsive supply of images, and medium of recording for the construction of history. This work intends to think about the appropriation of photographic image by the artistic field and how this tension between forgetting and memory results in another historiography of art.

Key-words: contemporary art, history, memory, archive, criticism.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Em abril de 2017 a Galeria Homero Massena, uma das galerias de arte da cidade de Vitória, no Espírito Santo, recebeu uma exposição intitulada “Daqui começo o mundo” do fotógrafo Gui Castor, com curadoria de Júlio Martins (Figuras 1 e 2). A exposição reunia parte do trabalho de arquivo do artista, que contava com imagens de viagens por cidades dos Estados Unidos e Japão, até trechos de um curta gravado em uma antiga colônia construída no interior da Grande Vitória para abrigar pessoas com hanseníase. Gui Castor coleciona imagens fotográficas e audiovisuais e sua seleção inaugura o mundo, em sua primeira exposição individual, numa referência à obra de Cícero Dias, “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”.



Figura 1 – Homem no espaço, 2016.



Figura 2 – Protect ya heart.

A fotografia, quando serve a rememoração, é uma imagem do passado de caráter ambíguo: ela é atualização da falta. No arquivo como prática artística crescente, a partir da popularização dos meios de reprodução técnica, a tensão temporal que constitui a história é instaurada de maneira exemplar. Arquivos são registros de uma ausência que se revela no presente, os quais levam a uma experiência temporal plena de tensões. Muitos artistas se concentram na prática do arquivo, que na década de 1960 era um meio frequente nas produções de arte. Essa recorrência se dá também, dentre outros motivos, pela apropriação de objetos para o espaço da arte e pelo acúmulo de registros de trabalhos efêmeros característicos da contemporaneidade¹.

Como forma de lidar com a efemeridade, o arquivo surge como metáfora do tempo, da memória e do esquecimento de uma cultura. Pensemos a respeito de alguns importantes arquivos desde sua apropriação como forma de produção artística. Um expoente desse tipo de produção é o trabalho de Gerhard Richter, artista alemão que vivenciou a Alemanha dividida, morando no lado oriental e se mudando para o lado ocidental do país em 1961. Ele é um dentre outros artistas europeus que em meados da década de 1960



realizava projetos centrados na composição de arquivos. Seu trabalho, denominado *Atlas*, reúne fotografias dispondo-as em painéis numa ordenação aparentemente monótona tanto em termos formais quanto iconográficos. (Figuras 3 e 4).



Figura 3 – *Atlas*, 1960



Figura 4 – *Atlas*, Quadro 3, 1962

A coleção monumental de Richter, que compõe seu *Atlas*, não encontra correspondência na narrativa do álbum familiar e na coleção amadora. Mesmo retirando muitas imagens de jornais e revistas, sua seleção não se limita ao método do fotojornalismo, e seu sistema de imagens de vigilância e espetacularização, ou da publicidade e da moda, focadas no estímulo fetichista. O *Atlas* foge a essas ordens narrativas, as quais também não servem a sua leitura. E para dar uma ideia de sua amplitude, em 2016 o *Atlas* foi publicado na forma de livro em quatro volumes pela editora Walther König, totalizando 828 páginas com mais de 5 mil imagens numa edição limitada e de alto custo. Mas o que autor pretendia com essa reunião de imagens?

Em sentido geral, um atlas é a denominação de conhecimentos sistematizados, apresentados num quadro de consulta de dados, com o objetivo de recordar ou fixar informações, por isso, o uso de atlas foi popularizado com o florescimento das ciências empíricas sendo adotado em quase todos os campos de pesquisa (astronomia, anatomia, geografia, etc). Com o declínio da experiência, decorrente do pensamento positivista que cresce no século XIX, o atlas cai em desuso no meio científico tornando comum sua utilização



na produção de sentidos metafóricos. August Sander, fotógrafo alemão nascido na segunda metade do século XIX, compõe um trabalho de mapeamento fisionômico que organiza os tipos da cidade moderna a maneira de um atlas. Walter Benjamin cita o trabalho de Sander em “Pequena história da fotografia”. Neste ensaio, o autor se refere ao fotógrafo como um dos primeiros a modificar o sentido do retrato reunindo uma série de rostos que em nada perdem para as galerias fisionômicas construídas por Eisenstein ou Podovkin nos primórdios do cinema russo². Sander, segundo o filósofo, parte de uma perspectiva científica para a realização de suas séries fotográficas, as quais oferecem uma vasta matéria para observação. O fotógrafo cataloga desde retratos de camponeses, conduzindo o espectador por vários estamentos sociais e profissões, passando pelos mais variados tipos. “Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da ‘observação imediata’³. Assim, o atlas de traços fisionômicos produzido por Sander modifica o sentido do rosto humano na fotografia. Nessas imagens a unicidade da pessoa é esvaziada para dar lugar aos tipos que habitam as cidades em meados de 1800. Nesses retratos captados para composição audaciosa do livro de imagens do fotógrafo alemão, Benjamin observa uma terna empiria, a qual, descreve ele nas palavras de Goethe, “se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria”⁴.

O uso metafórico do atlas como meio de ordenação do conhecimento também foi adotado pelo historiador alemão Aby Warburg. Em 1927 ele concebe o projeto *Mnemosyne Atlas* cuja ação se destina a reunir formas identificáveis de memória coletiva. Warburg morre deixando o projeto inacabado, mas até a data de seu falecimento montou mais de 60 painéis com cerca de mil fotos em cada um. Segundo anotações feitas pelo pesquisador, ele pretendia construir com esse projeto

(...) um modelo mnemônico de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista europeia se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da Antiguidade clássica ao presente⁵.

Warburg parte da certeza de que a memória social coletiva pode ser rastreada por meio dos níveis de transmissão cultural evidenciando uma relação inseparável entre o mnemônico e o traumático. Segundo afirmação de Walter Benjamin, apoiado nos estudos comportamentais da época, algo se torna uma inscrição mnemônica principalmente quando há uma tensão que se impõe sobre o aparelho psíquico do sujeito. O trauma é um dos meios pelos quais um acontecimento ganha força de se destacar do fluxo contínuo do tempo para se inscrever na memória.

Assim, é possível compreendermos a rememoração como uma fissura no tempo presente aberta pelo passado. Uma imagem de outrora que interrompe o curso cotidiano colocando-o em questão. Essa é uma das experiências propostas pelo arquivo. Embora essa prática de coletar imagens tenha se tornado frequente no meio artístico do pós-guerra, evidenciando a incerteza e precariedade da ordenação do tempo, Alexander Rodchenko e John Heartfield já trabalhavam com a fotomontagem, dispondo uma estética da descontinuidade e fragmentação comuns à experiência urbana. Seus trabalhos deixavam entrever as falhas da crença na unidade e totalidade do sujeito e do mundo contradizendo um sentido uno de história.

O *Atlas* de Gerhard Richter está carregado da atmosfera alemã do pós-guerra que busca sobreviver entre o constrangimento da história coletiva e a repressão de um passado recente. Nessa mesma época, o uso de imagens pelos novos meios de comunicação satura a paisagem com apelos ao consumo e a reprodutibilidade técnica das obras de arte enfraquece a força aurática dos ícones tradicionais da cultura. Richter procura lidar com a possibilidade de construção da memória em um momento de negação da história coletiva, no qual a exploração das imagens pela cultura de massa age como um meio de repressão da reflexão sobre o



significado das próprias representações. Dessa forma, não é acidental que os primeiros painéis do *Atlas* sejam compostos por fotografias dos membros da família do artista assim como Benjamin usa exemplos do seu álbum particular em “Pequena história da fotografia”. Essas imagens constituem um ponto de partida para o começo de uma reflexão entre a fotografia e a memória histórica que ela origina. A fotografia assume essa dupla ação de enfraquecer a experiência mnemônica tradicional ao mesmo tempo em que dispõe um meio para construção da memória nas relações familiares. A fotografia de família gera uma marca mnemônica que pode ser definida de formas distintas, como descreve Benjamin Buchloh em seu ensaio sobre o trabalho do artista alemão: ela pode ser lida como a marca do código genético e hereditário, que funda uma teoria protorracial, como pensava Richard Semon, professor de Aby Warburg, ou, ainda, ela pode rastrear uma estrutura psicossocial como Freud define a memória psíquica⁶. Na reflexão sobre a imagem de família a força mnemônica conecta-se ao passado e sua influência sobre o presente poderia ser verificada como “processos materiais, alternadamente certificando e atacando – tal como na fotografia – a formação da identidade”⁷ ao oscilar entre proximidade e distância.

O arquivo de recordações de Richter é composto não só da experiência pessoal de perda da estrutura familiar e das marcantes mudanças no contexto geográfico e político, quando o artista deixa a Alemanha Oriental para viver na Alemanha Ocidental, mas também das mudanças de função e estrutura da própria imagem fotográfica. Os vários recortes de jornal inseridos no *Atlas* revelam o encontro com a cultura de massa no ocidente, a qual Richter, até sua mudança, não conhecia, já que a publicidade era proibida na República Democrática Alemã. Assim, a construção da identidade pública através dos meios de comunicação de massa e a construção da imagem privada pela fotografia de família são justapostas nos painéis do *Atlas*. Identidade pública e imagem privada interagem entre si formando um campo de deslocamento, repressão e representações responsáveis por constituir a memória. Essa construção complexa é desenvolvida por meio das imagens que passam a intermediar a vivência urbana desde a modernidade.

Testemunhos da perda, os arquivos mantêm uma função ambígua enquanto imagem daquilo que não temos mais diante de nós. Na organização de seu conjunto de registros, um arquivo tem suas imagens classificadas e hierarquizadas segundo as intenções que orientam sua montagem. Como consequência, a descontinuidade entre as imagens é revelada na liberdade da montagem, o que nos leva a refletir sobre os acervos dos museus. Esses redutos protetores da história da arte têm seus arquivos, ou suas coleções, montadas, organizadas e hierarquizadas constelando uma narrativa histórica; e qual é a imagem da história que os museus apresentam?

De acordo com Arthur Danto, os museus são tidos como lugares onde é possível adquirir conhecimento de duas classes: conhecimento da arte em si e o conhecimento da arte como produto cultural descobrindo em que ela se define e se relaciona com diversas culturas. O segundo caso é comum aos museus de antropologia. Estes, na verdade, remetem às origens do que Danto chama de os grandes museus do mundo ocidental (Louvre, Metropolitan, Prado, Uffizi)⁸. No primeiro caso, não há dúvida, falamos da arte estrita, a arte como construção majoritária da cultura europeia e que Danto chama de “arte em si”⁹. Em suas coleções de objetos os museus regulam e autorizam a produção de discursos sobre a arte sustentando uma imagem pretensamente universal de sua história.

Um dos problemas centrais para a teoria benjaminiana se concentra no modo de produção da História. A história em seu elemento épico, ou seja, forjada a partir de uma falsa narrativa que encontra na continuidade a sua norma, deve ser abandonada. Ela não pode ser tomada como uma concatenação ordenada das relações de causa e efeito entre eventos. Por isso Benjamin encontra, na figura do colecionador, uma nova ordem. Os trabalhos de Gerhard Richter e Aby Warburg, apresentam um espaço de constituição histórica que não



advém de um princípio épico, mas construtivo. Essas coleções dão acesso àquilo que o presente costuma obstar, pois o colecionador recolhe o produto mezinha do tempo. Não há objeto insignificante para ele. Nas coleções o objeto é inscrito em outra ordem de sentido. A técnica de arquivo atua contra os cânones da história porque não compreende o passado como um produto cultural fechado, mas sim como algo aberto que instaura, no presente, outra ordem de sentido.

Nesse contexto, a exposição “Daqui começo o mundo” sugere, de forma audaciosa, outra perspectiva. Ela chama atenção não para o sujeito previamente determinado, àquele que detém autoridade para escrever uma história pretensamente universal, mas atribui o estatuto de sujeito àquele que vem ao ponto de vista. Esse movimento concreto, que parte de um espaço determinado com força de interferência no mundo, é o princípio da crítica segundo Walter Benjamin: a crítica, pensamento ativo, é uma questão de justo distanciamento. Ocupar um ponto de vista é ocupar um espaço a partir do qual o mundo é constelado. Nesse sentido, a perspectiva do sujeito funda o mundo e abre espaço para o questionamento da história tradicional. Tal impulso leva a uma mudança fundamental na apreensão do objeto artístico, porquanto essa ação se baseia na cultura visual que depende da memória e da capacidade analítica e comparativa das obras, ou seja, de uma vivência da arte. No entanto, não é necessário à arte que ela seja sempre compreendida desde o *corpus* de imagens formado pela história tradicional, exposto nas paredes dos museus e reproduzido nos manuais de história da arte. Consequentemente, não é necessário pensar a arte a partir de um *corpus* conceitual restrito. A distinção entre uma ideia de arte que se constitui como matéria para uma história normativa da arte e a produção artística como parte das manifestações culturais e, portanto, tão plural como são as várias culturas, modifica o modo de apreensão da obra de arte singular habituada ao conceito de arte como objeto estético segregado da vida. Essa mudança abre caminho para uma reflexão autocrítica da produção, recepção e lugar social da arte reconfigurando as relações de conhecimento.

A história da arte coincide com a história dos museus. No final do século XVII, os meios acadêmicos dão origem aos primeiros museus inspirados nos antigos gabinetes de curiosidades. Só a partir do século XVIII, sob a influência do pensamento iluminista, são inaugurados os grandes museus europeus, alguns dos quais são consagrados até hoje. Os museus consolidam a separação entre arte e vida cotidiana fortalecendo os limites de distinção entre artistas e artesãos, arte popular e alta cultura. Essa história promoveu muitos equívocos, mas produziu uma herança significativa. Portanto, o que está posto em questão é a espécie de vínculo que se estabelece com esse patrimônio cultural. Uma cultura que se proclama soberana afirma não só o seu caráter etnocêntrico, mas ainda revela uma força de redução da diferença e da alteridade sobre outras culturas para ver nelas surgir a imagem do idêntico.

É a partir do reconhecimento de uma determinada cultura forjada como herança universal que tomamos distância para avaliar o conjunto. Ao tomarmos consciência da construção dessa história europeia como quimera de uma cultura uma precisamos nos instalar de novo em nossos edifícios e narrativas nos preparando para sobreviver à cultura, daqui começando o mundo. Nesse aspecto, a exposição de Gui Castor assinala uma resistência ao discurso do colonizador, figura que assombra o estado do Espírito do Santo o qual vive uma ameaça constante de ver surgir em sua capital um museu em homenagem à história de sua colonização.

Se para Danto a questão do fim da arte é uma questão sobre narrativas legitimadoras da arte¹⁰, “Daqui começo o mundo” exhibe um modo de reapresentar a história, por meio da montagem de arquivo, que não anula as diferenças e multiplicidades próprias da cultura. A referência a Cícero Dias não é acidental. Cícero frequentou exposições internacionais, morou fora do Brasil e viu o mundo, mas o mundo sempre começava no Recife.



NOTAS

1. COSTA. A metáfora do arquivo: do documento às imagens da arte. In: _____. A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade, p. 23.
2. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 102-103.
3. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 103.
4. *Ibidem*.
5. BUCHLOH, *Atlas de Gerhard Richter*, p. 197.
6. Cf. BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.
7. *Id.*, op. cit, p. 205.
8. DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 182. (Danto, provavelmente, se refere aos museus modernos, embora essa relação entre o surgimento dos museus e a antropologia tenha se firmado com o hábito de trocas e saques de artefatos propiciado pelas grandes navegações ocorridas entre os séculos XVI e XVII. Nessa época surgem os gabinetes de curiosidades que incluíam toda sorte de objetos raros, exóticos ou maravilhosos advindos das mais diferentes culturas. No século XVII as galerias palacianas começaram a surgir evidenciando a divisão entre obras de arte e objetos antropológicos. A Universidade de Oxford, na Inglaterra, organiza o primeiro museu voltado para a educação do público. Os museus modernos, que se enquadram na categoria dantiana de “grandes museus do mundo ocidental”, estão voltados, primordialmente, para a arte em sentido estrito, ou seja, para arte majoritariamente europeia. Esse caso também inclui o “Metropolitan Museum” que nasce em 1870 contando como primeiras aquisições um sarcófago romano e 174 pinturas europeias.)
9. “*arte en sí*”. DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 182.
10. Cf. DANTO. *Após da arte: arte contemporânea e os limites da história*. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

REFERÊNCIAS

- BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHLOH, B. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.
- CASTRO, E. V. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CLASTRES, P. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- COSTA, L. C. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.
- DANTO. *Após da arte: arte contemporânea e os limites da história*. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.



DANTO, A. C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Edicione Paidós, 2005.

WARBURG, A. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Pensando a arte após o fim da Arte: a autoria como processo

Pedro Dolabela Chagas

Doutor em Literatura Comparada (UERJ) e em Filosofia da Arte (UFMG). Professor da UFPR e Bolsista-PQ do CNPq. Autor de '1970': *Arte e Pensamento* (EdUFMG).

dolabelachagas@gmail.com

Resumo: Proposição do cruzamento entre a filosofia e a sociologia em suas abordagens-padrão do fenômeno artístico: a mediação da apreciação da obra acabada com a descrição do seu processo de produção, em seu condicionamento material e institucional. Sob o referencial teórico e metodológico dos estudos da complexidade (e suas noções de sistema e agência individual), investigam-se as implicações daquele cruzamento sobre conceitos clássicos da tradição estética, como os de "obra", "autoria", "autonomia" e "inovação". A contrapelo da estética romântica, discute-se o resgate de elementos da filosofia da arte de Hume, com a revalorização de noções de "hábito" e "padrão de gosto", aqui colocadas em convívio com conceitos de "rede", "processo", "jogo" e "negociação". Análise dos novos tipos de narrativização suscitados por esses conceitos para os processos de composição, circulação, juízo e tradicionalização da produção artística.

Palavras-chave: Arte e autonomia; Autoria e inovação; Processos sistêmicos; Sistemas adaptativos complexos; Epistemologia da estética; Filosofia da arte de Hume.

Thinking Art after the End of Art: Authorship as Process

Abstract: The proposition of a crossover between philosophy's and sociology's standard approaches to art, in which the appreciation of the completed artwork is mediated with the description of its production process, in its material and institutional conditionings. Within the theoretical and methodological framework of complexity studies (and their notions of "system" and "individual agency"), the article debates the implications of such crossover upon some classic concepts of the aesthetic tradition, such as "artwork", "authorship", "autonomy" and "innovation". In contrast to romantic aesthetics, it debates the actuality of Hume's philosophy of art, after the reevaluation of his notions of "habit" and "pattern of taste", here conjoined with concepts of "network", "process", "game" and "negotiation". It also analyses how those concepts foster new types of narrativization of the processes of composition, circulation, judgment and traditionalization of the artistic production.

Key-words: Art and autonomy; Authorship and innovation; Systemic processes; Adaptive complex systems; Epistemology of aesthetics; Hume's philosophy of art.

Alguns anos atrás eu passei um tempo entre os músicos, artistas visuais, arquitetos, designers e escritores da Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart, Alemanha. Motivado pela instituição, a certa altura eu organizei dois grupos de leitura, um deles dedicado a textos de François Lyotard sobre o sublime, e outro à sociologia da arte de Howard Becker. As reações foram significativas: de um lado, os participantes declaravam não entender bem como as ideias de Lyotard se relacionavam com o que eles faziam, mas gostavam delas mesmo assim; de outro, eles viam uma relação direta entre as suas práticas e as análises de Becker (sobre as

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



dinâmicas do mundo da arte), mas se incomodavam com a crueza da sua exposição dos interesses materiais implicados nas suas atividades. É como se a filosofia lhes dissesse aquilo que eles gostavam de pensar sobre as suas próprias atividades, enquanto a sociologia expunha condições de trabalho cujas consequências eles queriam dissociar das suas produções – como que dizendo “eu conheço de perto o que o sociólogo descreve, mas a minha obra não é rebaixada por isso”. Quase instintivamente, eles reivindicavam a própria autonomia – i.e. que os seus trabalhos se autonomizam das suas condições materiais e institucionais de produção.

Esse enquadramento me parece ambíguo. A filosofia oferece conceitos elaborados a partir da apreciação de obras concluídas; a sociologia observa as suas condições materiais e institucionais de produção (como o artista se forma, como ele se sustenta, como reputações se estabelecem, e assim por diante). Mesmo que cotejando pouco as condições empíricas da produção artística, a filosofia conceitualiza os produtos acabados, enquanto a sociologia analisa aquelas condições, mas pouco ilumina sobre a singularidade da obra produzida. Mas acredito que as duas perspectivas podem unir forças, permitindo que o olhar dirigido à obra acabada e o olhar dirigido às suas condições de produção se iluminem reciprocamente.

As rotinas dos artistas revelam que as suas condições materiais e institucionais de trabalho têm implicações importantes sobre o que eles produzem – a perspectiva sociológica é facilmente confirmada. Também fica evidente que eles pensam a arte e a condição do artista num nível elevado de abstração, produzindo filosofemas ao falarem sobre a arte e a sua função – essa atividade filosófica fertiliza o trabalho que eles realizam. O caso é, pois, que os artistas misturam constantemente os dois planos de observação, passando da discussão das suas condições de trabalho para a teorização da arte num estalo de dedos. Se essa descrição é pertinente, a filosofia da arte pode ter algo a aprender com as implicações do cruzamento dessas duas perspectivas, observando aquilo que as práticas artísticas revelarem sobre conceitos de arte herdados da tradição estética, para daí formular conceitos coerentes com as práticas observadas. O que aprenderemos ao mudar o foco da obra para o artista em seus vários modos de ação, durante períodos mais ou menos dilatados de tempo? Observar a obra como resultado daquilo que artistas fazem, pensam, falam e desejam, aprendem e conversam, das suas tentativas e erros, dos lugares que eles frequentam e das pessoas com quem eles convivem, das suas necessidades e possibilidades de realização material... As obras como resultado da interface entre pessoas e lugares, eventos e instituições, crenças coletivas e volições individuais, na lida com limitações materiais: que conceitos de arte emergiriam de análises empíricas elaboradas a partir dessa imagem do artista em atuação no seu campo de atividade? A obra como resultado de processos agenciados em redes articuladas de agentes e instituições heterogêneas, que generalizações essa descrição suscitaria? Responder essas perguntas demanda uma investigação paciente, para a qual este artigo propõe uma moldura epistemológica precisa.

Pois antes de mais nada, é preciso estabelecer um modelo descritivo e explicativo adequado à análise das implicações das condições empíricas do sistema da arte sobre a produção artística, e dotado de uma teoria da agência apta a cotejar as escolhas e contribuições de artistas individuais para a reiteração ou diferenciação de práticas e conceitos habituais. A hipótese inicial é que a consideração das condições institucionais, materiais, ideativas e volitivas envolvidas no trabalho do artista, em suas implicações para as suas produções, sugere a compreensão da autoria como um *processo* a transcorrer sob certa ordenação sistêmica, constitutiva do campo em que o artista se lança à ação, com seus padrões regulares de comunicação e ação (aquilo que se faz, aquilo que se fala e se escreve, sob quadros valorativos de justificação predominantemente aceita). É num quadro ordenado por certo histórico de realizações, comunicações e padrões institucionalizados de expectativa e ação que transcorrem os processos de composição: alguma medida, toda agência pressupõe a conservação do sistema; mesmo a iconoclastia é seletiva, preservando alguns dos seus elementos (valores, estruturas de produção e circulação da arte...), enquanto rejeita outros tantos.



Antes de precisarmos os elementos a serem observados, portanto, é preciso estabelecer uma imagem do sistema da arte – das suas estruturas e condições de autoprodução – que consiga representar a sua complexidade específica. Para tanto eu me apoiarei reiteradamente em *Complexity theory and the social sciences*, de David Byrne e Gill Callaghan, passando das suas considerações teóricas à discussão – ainda embrionária, dentro dos limites deste artigo – da influência da análise das condições empíricas de produção da arte sobre a conceitualização da arte em geral. Dessas reflexões sobre as condições da indução de enunciados gerais a partir da análise empírica emergirá uma arte que pouco se assemelha à Arte cujo fim Hegel um dia entreviu – uma arte que aqui aparecerá sem inicial maiúscula e simultaneamente integrada ao mundo de muitas maneiras, às vezes robustas, às vezes instáveis.

Como é possível observar empiricamente o sistema da arte em sua meta-estabilidade – em sua contínua oscilação entre a constância e a diferenciação? E como é possível observar, no sistema, o artista em ação? O que é um “sistema”, afinal?

Um sistema é constituído por estruturas que condicionam as suas propriedades internas e os seus modos de relacionamento – de ação e reação – com o ambiente externo. Um sistema pode estar em equilíbrio (permanecendo como está), perto do equilíbrio (oscilando em torno de uma condição estável), longe do equilíbrio (à beira de mudar radicalmente). Sistemas podem ser isolados (sem trocar energia ou matéria com o ambiente), fechados (trocando apenas energia com o ambiente), abertos (trocando energia e matéria, além de informação, no caso dos sistemas sociais humanos). Sob essa nomenclatura, sistemas sociais humanos são abertos, autoproduzindo-se através da comunicação interna e externa. Eles são complexos e adaptativos, mudando com o aprendizado pela experiência, mas preservando a sua integridade sistêmica: eles preservam certa estabilidade na diacronia, mas são altamente flexíveis, manifestando capacidade de mudança contínua, ocasionalmente radical. Eles são, em outras palavras, capazes de se manterem vivos e preservarem os seus padrões de auto-organização, enquanto permanecem abertos à influência do ambiente.

Essa descrição pressupõe que um sistema seja discernível como unidade. A noção de *autopoiese* – de Maturana e Varela –, sugere que sistemas adquirem unidade ao constituírem uma rede de processos de produção de componentes internos que trabalham continuamente para preservar a própria rede de processos que os terão produzido. Ao trabalharem para preservar as suas próprias condições de produção, esses componentes constituem, em sua interconexão, a unidade na qual eles mesmos subsistem, consolidando o domínio espaço-temporal em que essa unidade pode ser realizar como rede. A circulação interna de informação e a troca de informação com o ambiente são decisivas para a autoprodução de um sistema adaptativo, cuja unidade emerge pelos pontos de convergência das suas próprias atividades.

Ocorre que essa unidade é também uma condição epistemológica do ato de observação do sistema. De um lado, o seu fechamento operacional lhe confere um “limite” como atributo imanente, uma membrana que ao mesmo o separa e o conecta ao ambiente externo, assumindo uma função comportamental e comunicacional. De outro, discernir esse “limite” é parte essencial de qualquer estratégia de análise, fazendo com que a condição do “limite” seja tanto ontológica quanto epistemológica.

O fechamento do sistema não impede a ocorrência de interpenetração entre sistemas (certos elementos podem integrar mais de um sistema ao mesmo tempo), ou que eles possam eventualmente ganhar ou perder novos elementos. O mesmo não se pode dizer da sua estrutura, que emerge das suas atividades, inexistindo fora delas. A estrutura emerge evolutivamente da história de ações e interações dos elementos que virão a compor o sistema, passando então a ter poder de causação sobre as suas ações e estados futuros. Por isso um processo de interpenetração de sistemas sempre respeitará estruturas preexistentes e os modos



de relacionamento interno e externo que elas permitem estabelecer: se a arte e o mercado se acoplam, é porque essa acoplagem respeita as estruturas de um e outro. Ainda assim, que as estruturas tenham história traz como implicação que elas podem mudar ao longo do tempo, mesmo que lentamente.

Sistemas têm hierarquias estruturais internas. Pode ocorrer que um sistema esteja contido em sistemas maiores (se considerarmos que cada ser humano é um sistema em si mesmo, esse é o caso de qualquer sistema social), o que não implica subordinação estrita: hierarquias têm poder de determinação, mas não necessariamente de normatização. “Determinação” é o poder de restringir possibilidades futuras e formatar a condução dos processos, normatizar significa instruir sobre os resultados a serem alcançados – são coisas diferentes. Além disso, múltiplas forças causais, operando em várias direções simultâneas, impedem que processos sistêmicos possam ser descritos de maneira simples. Na análise dos sistemas sociais é relevante, por exemplo, cotejar a noção de “negociação”: relações institucionalmente inscritas são estruturalmente condicionadas, o que condiciona as posições das quais os indivíduos negociam e as condições dessas comunicações; que essas posições sejam, no entanto, relativamente instáveis, faz com que os processos sejam continuamente abertos à revisão, ao acréscimo ou à subtração de elementos, o que pode levar à reconfiguração – ou renegociação – da ordenação prévia.

Se essa caracterização faz sentido, como é possível observar um sistema em operação – observar, no nosso caso, o sistema da arte e as ações do artista dentro dele? Como passar da ontologia à análise empírica, e dela à problematização conceitual? De maneira geral, seria preciso discernir, nas condições sistêmicas de produção da arte (de materialização, circulação, comentário crítico...) aquilo que a distingue de outros tipos de atividade. Tratar a arte como um tipo de atividade, e não como um conjunto de objetos: os fins da arte emergem das rotinas e condições do sistema da arte, sob a mediação das seleções do público... Observar essa estrutura em ação impõe analisar as atividades de um campo artístico situado num lugar e momento histórico preciso, deslocando a generalização conceitual (ou mesmo testando a sua viabilidade) para o momento posterior da análise das informações coletadas. Por razões práticas, imaginemos a produção recente nas artes visuais numa cidade grande brasileira: um recorte desse tipo ajudaria a discernir 1) um horizonte temporal imprecisamente delimitado, mas ainda assim manejável; 2) um campo artístico também imprecisamente delimitado (dada a variedade e constante inovação nas artes visuais), mas também igualmente manejável; 3) um lugar delimitado (uma cidade), em que se pode discernir a atuação de um quadro institucional composto por (a) eventos de curta duração (vernissages, exposições, mostras) que movimentam o campo de maneira contínua, colocando em circulação a produção atual e atualizando o debate sobre a produção anterior (i.e. sobre a história local e global do sistema); (b) instituições de maior ou menor duração (galerias, museus, escolas, universidades), que conferem certa ordenação à formação do artista, à presença social da arte e ao debate interno do sistema (i.e. os seus padrões de juízo e atribuição de valor simbólico e financeiro à arte); (c) meios de comunicação de diferentes durações no tempo, mas igualmente relevantes para a preservação do sistema (livros, publicações da imprensa e da academia, periódicos de menor duração...).

Em sua diversidade e conectividade interna, o campo artístico abre espaço para iniciativas imprevistas, individuais ou coletivas, ao mesmo tempo em que estabiliza certo regime de expectativas sobre condições materiais de produção, caminhos para a aceitação e o sucesso, códigos comunicacionais e padrões de relacionamento interpessoal. É nesse meio que o artista se forma: não um artista gênio que “dita as leis da própria produção” e orienta os padrões (contemporâneos e futuros) de gosto, mas um artista humano, cujas capacidades resultam de processos de aprendizado técnico e judicativo em meio a coletividades histórica, sociológica e culturalmente específicas. Termos como “padrão de gosto”, “tradição artística” e “aprendizado” não podem ser vistos com preconceito: eles descrevem importantes elementos subjacentes ou ostensivamente presentes naquilo que, a certa altura, o artista oferecerá como “obra”.



David Hume como interlocutor, então: o Hume (2000) que reconhecia a variedade do gosto, mas dizia que o provérbio “gosto não se discute” é empiricamente negado pela noção comum de que a qualidade é um atributo imanente da obra, e não mera opinião do observador. Mesmo que Machado de Assis não seja “objetivamente” melhor do que Coelho Neto (o que implicaria a possibilidade de “comprovação” do juízo), é assim que o tratamos: certos padrões de gosto adquirem predomínio em certas coletividades, derivados não da aplicação de regras *a priori* à produção artística, mas da seleção cumulativa dos juízos de apreciadores qualificados, mesmo que epistemicamente condicionados pelos seus contextos de experiência. Esses padrões orientam a discussão atual e futura, sugerindo o vocabulário analítico e os elementos destacados na fruição das obras: por isso Hume acreditava que a variação do gosto individual é ainda maior do que parece à primeira vista, pois pequenas diferenças são obscurecidas pela relativa homogeneidade do vocabulário empregado. Na descrição sistêmica que eu vinha lançando, é em meio a essa linguagem formada pelo histórico de comunicações da coletividade que o artista aprende a se posicionar diante do passado, do presente e do futuro da arte que ele pratica. Esse padrão não é, porém, impositivo ou nivelador: não raro, é pela diferenciação do vocabulário (crítico ou analítico) que uma postura individualizada se fará anunciar.

Se a experiência e a prática hoje se dão cada vez mais nos contextos de aprendizado formal (nas escolas de arte), de circulação institucionalizada da arte (museus e exposições), e de debates que podem ser informais (entre colegas), mas que tendem a envolver interlocutores treinados para aquela discussão, em que medida o gosto individual é coletivizado na sua expressão linguística? Se o artista, o cineasta, o escritor recebem formações universitárias, em que medida os padrões de valoração e critérios de apreciação estimulados pela universidade, na sala de aula e no bate-papo dos corredores, influenciam o gosto individual? Bakhtin diria que em todo enunciado existe um diálogo: toda opinião é dialogizada como resposta (positiva ou negativa) a outras opiniões. Se essas condições têm implicações sobre as produções de artistas que se formam em contextos institucionalizados de comunicação, as suas obras resultam, em parte, de 1) elementos institucionais (meios e locais de aprendizado, condições de exposição pública da produção, paradigmas críticos dominantes...) compartilhados entre os agentes locais do sistema e metaestáveis na longa duração; 2) fatores contextuais de lugares e épocas específicas (o ambiente social e político, condições de investimento na produção, panorama intelectual...); 3) relações de grupo (paradigmas e pressupostos compartilhados, temperados por crenças, valores e opiniões pessoais, decisivas para as escolhas e estratégias individuais de inserção no mundo da arte). Tudo isso transparece, de alguma maneira, na obra acabada, que não tem, sob essa perspectiva, como se “autonomizar” das suas condições e contextos de produção.

Tais condições revolvem, portanto, a natureza 1) dos grupos com os quais o artista se envolve em seu processo de formação (as relações desenvolvidas em seu aprendizado formal e informal, além da sua relação com um mercado da arte em contínua mutação); 2) das ações que ele pratica para conferir visibilidade à sua produção; 3) dos objetos que ele oferece ao sistema (as suas obras e discursos sobre a arte); 4) de acontecimentos importantes para a sua trajetória, como participações em eventos, iniciativas de cooperação, momentos de sucesso ou fracasso na recepção crítica... Cada obra realizada é um dos resultados possíveis de uma trajetória complexa, transcorrida numa rede interconectada de agentes e instituições. Latour (2007) diria que essa rede é o sistema da arte em sua manifestação local e histórica, e que cada obra produzida numa rede específica oferece ao observador um ponto de observação do sistema local como um todo, ao articular como unidade microscópica os seus elementos macroscopicamente constitutivos. Ou seja, cada obra produzida em Belo Horizonte, São Paulo, Nova Iorque no ano de 2017 oferece uma visão do sistema da arte em Belo Horizonte, São Paulo, Nova Iorque – desde que saibamos reconhecer aquilo que o artista teve que fazer ou escolheu fazer para concretizá-la.



Por definição, nenhuma descrição do sistema pode almejar à completude. Qualquer descrição mostrará, ademais, apenas uma das suas manifestações historicamente específicas. O desafio elementar é encontrar, antes de mais nada, parâmetros que permitam descrevê-lo ao menos algumas das suas propriedades fundamentais. Cabe identificar, por exemplo, os “atratores” que orientam a sua evolução diacrônica, fazendo com que ele tenda a permanecer num determinado estado ou posição – no caso da arte, um atrator pode ser a canonização de um modo de fazer artístico, como o “modernismo” (genericamente qualificado), em sua longa duração. Um espaço com vários atratores em atuação simultânea oferece um maior número de escolhas aos agentes, mitigando o poder de determinação das estruturas em atuação: é o que hoje ocorre num sistema da arte em que inúmeros modos e modelos de produção convivem lado a lado, sem sobreposição hierárquica, oferecendo várias alternativas de escolha (especialmente ao jovem artista).

“Atratores” atuam, portanto, como “rotas”, “mapas” ou “regularidades” que orientam trajetórias, resultados, capacidades, saberes, conferindo ordem à rede. Eles agrupam ao seu redor elementos que, sob a sua atração, tornam-se membros de certa categoria composta por entidades que têm certa relação com um “atrator” comum, mas não necessariamente entre si, e cujas características compartilhadas, por isso, não necessariamente as tornarão semelhantes na aparência – a herança de Duchamp, por exemplo, é composta por realizações altamente dessemelhantes. Sequer é possível esperar que cada elemento da categoria apresente uma relação necessária (ou *a priori* determinada) com qualquer uma das características genericamente atribuídas ao grupo – ainda assim, haverá um agregado distinto de outros agregados semelhantes.

Mas a pergunta se repete: como é possível observar empiricamente a condição de um sistema, observando ações individuais em processamento sob as suas estruturas? Falta abordar o conceito de “agência”, sob o pressuposto de que agência e estrutura são interligadas numa relação recursiva. Condições macroscópicas, preexistentes à inserção do agente no campo, tanto condicionam escolhas e possibilidades de ação, quanto permitem desenvolver conhecimento prático. Toda ação pressupõe a reprodução de estruturas e práticas preexistentes: é nesses termos que as ações de agentes anteriores, que colaboraram para sedimentar aquelas práticas e estruturas, continuam exercendo influência sobre os estados posteriores do sistema, e é por isso que um Pierre Bourdieu (2007) diria que as estruturas tanto são externas aos agentes, quanto internalizadas por eles. Elas têm poder causal, mas não inibem a criatividade das estratégias desenvolvidas pelos agentes em busca da satisfação dos seus desejos, sejam essas estratégias baseadas na reflexão ou deliberação racional, ou nas sugestões normalizadas como “hábito” (no vocabulário de Bourdieu).

Toda ação transcorre, em suma, num contexto que o agente não produziu. Estrutura e agência se entrelaçam num campo composto por relações herdadas do passado, mas passíveis de transformação. Se Bourdieu confere tanta importância ao hábito, é porque ele fornece orientações pré-conscientes com as quais os agentes são equipados para reproduzir o mundo com familiaridade e segurança. O hábito não é a ação propriamente dita, mas um “modo de vida” balizador de práticas compartilhadas, de “jogos de linguagem”, de “modos de produção de mundo”. Por isso é inexato identificá-lo a um conjunto de regras: o hábito é um “instinto” para o jogo que só existe para aquele tipo de jogo e só é ativado em seu decurso, em sua conformação contextual específica. E se ele opera como intuição, sendo apenas vagamente regrado, ele permite a inovação, a criatividade, a estratégia, ou mesmo que ações individuais alterem o estado do campo de alguma maneira, nalguma medida.

O campo é, pois, tanto uma rede de relações entre agentes cujas relações a própria rede regula, preexistindo ao ingresso dos agentes no jogo, quanto é continuamente, nalguma medida, moldado no decorrer do jogo pelas ações dos agentes. O resultado, para um sistema social, é que os seus estados não podem ser precisamente antecipados ou planejados por ninguém, nem integralmente predeterminados pelas suas



estruturas constitutivas: o imprevisto é a regra. Vale, no entanto, a ressalva: mesmo que, na microscopia, os sistemas sociais sejam resultado de uma miríade de ações individuais, as suas manifestações macroscópicas não podem ser reduzidas àquelas ações, pois a macroscopia configura um outro nível de complexidade emergente: mesmo que alguns trabalhos individuais – como as obras de arte – tenham fortes implicações sobre os estados do sistema da arte, o sistema não pode ser reduzido às produções que ele mesmo estimula e faz circular, pois vários outros elementos têm implicações causais sobre os seus estados globais.

Seja como for, é num “campo de jogo” que a agência se desenvolve. Fatores estruturais têm poder causal, mas não necessariamente prescritivo, sobre a formulação de objetivos sociais. Para o agente individual, a capacidade de discriminar, deliberar, refletir, para si mesmo ou na comunicação interpessoal, decide a sua mediação com as estruturas do sistema, lançando um elemento subjetivo no jogo. A maioria das ações se decide no atrito entre o hábito e a reflexão, entre a (não raro inconsciente) conservação e a (voluntária) diferenciação do jogo proposto. Essas considerações nos colocam novamente às voltas com as condições de observação de sistemas e agentes em seus cursos de existência: se os sistemas são historicamente mutantes e os agentes tomam as suas decisões e praticam as suas atividades dentro de estados específicos do sistema, se as condições do tempo e do lugar têm implicações diretas sobre os processos em curso, se toda análise revela um quadro histórica e geograficamente situado, nem por isso ela deve perder de vista a generalização conceitual. Pelo contrário, Byrne e Callaghan rejeitam a dissociação entre explicações ideográficas e nomotéticas, i.e. entre a contextualização da análise e a abstração generalizante: elas não são contrapostas, comportando-se como extremos separados por um *continuum* de temas, objetos e questões.

Note-se, de saída, as implicações do tempo e do espaço. Ao descreverem o campo de operação dos sistemas, Byrne e Callaghan falam de espaços relacionais, socialmente produzidos, que adquirem unidade ao serem limitados por fronteiras-membranas, e são internamente organizados por redes de relacionamento e fluxos de produção de diferentes origens e vigências temporais. Esse espaço complexificado – constituído, no sistema da arte, por escolas, museus, galerias... – é responsável pela criação e rotinização das condições de interação, comunicação e produção de significado que darão ao sistema suficiente meta-estabilidade para assegurar a sua própria permanência no tempo. Esse é, por sua vez, um tempo complexificado, que sincroniza os planos das rotinas cotidianas, das histórias individuais e da história social sob a atuação de um passado irreversível e um futuro imprevisível. Vale lembrar que o tempo e o espaço são condicionados pela nossa incapacidade de observá-los distanciadamente: tudo ocorre no tempo e no espaço, ambos são condições de possibilidade da nossa produção de conhecimento. Mas a sugestão de que explicações ideográficas e nomotéticas produzem convergência se baseia na expectativa de que a caracterização complexa dos sistemas sociais será confirmada e fertilizada pela complexidade dos casos individuais, ensejando a iluminação recíproca entre o singular e o geral.

É em lugares e momentos específicos, mas sempre dotados da complexidade acima caracterizada, que os agentes se lançam à ação. A complexidade permite a emergência do novo, na interação entre estruturas e agentes em momentos precisos das suas trajetórias. A emergência do novo impede que as estruturas se enrijeçam em demasia; mesmo que ações individuais não possam transformar o sistema como um todo (pois muito deve ser conservado para que a própria ação aconteça), são elas que, ao final de processos mais ou menos visíveis e mais ou menos prolongados, permitem que o inesperado reconfigure hábitos e estruturas – mesmo que para dar origem a novos hábitos e estruturas.

Daí que, à guisa de proposição, entendo que os parâmetros para a discussão das implicações de condições sistêmicas sobre as produções artísticas devam ser: 1) descrever a estrutura em rede que compõe o sistema da arte de um local específico, num momento específico, identificando os seus principais “atratores”



materiais (instituições, agentes, publicações, lugares, práticas...) e simbólicos (normas, expectativas, modelos, valores...), além das principais oportunidades e limitações regularmente impostas para a aquisição de visibilidade pelo artista individual (a *busca da visibilidade* pelo artista individual seria o parâmetro selecionado para a descrição do sistema); 2) através de estudos de caso, constituídos pela conjugação de entrevistas com artistas com análises das suas obras, descrever exemplos de agência processadas naquele contexto (passado ou corrente), compreendendo a busca de dotação de visibilidade ao próprio trabalho como um tipo de estratégia fundamental para uma trajetória individual, em suas implicações para a inserção e/ou intervenção do artista nas redes instituídas; 3) discutir as implicações filosóficas dessas descrições: que generalizações conceituais são sugeridas pelas observações pontuais? Em que medida as relações entre agência e estrutura confirmam ou questionam noções tradicionais da filosofia da arte, como as de “autonomia” e “negatividade estética”? Que conceitualização da arte vai emergir dessas análises, pensando-se a arte como processo, e não – ou não apenas – como “obra” e “autoria”?

A proposta se baseia na sugestão metodológica de Byrne e Callaghan para enfrentar a complexidade dos sistemas sociais: descrever trajetórias através de narrativas. Vimos que sistemas adaptativos complexos, como o sistema da arte, são entidades reais (a pretensão ao realismo epistemológico é forte aqui), mas também recebem unidade como objeto de observação, fazendo com que a sua descrição seja epistemologicamente condicionada – não há como fugir disso. As suas fronteiras são *fuzzy*, mas atuantes: não há como conferir-lhe limites precisos. As suas propriedades determinam os seus estados internos e a sua interação com o ambiente, mas são continuamente afetadas pelo ambiente e pelos próprios estados internos que elas mesmas constituem: o sistema nunca está congelado no tempo. Não há, portanto, qualquer forma simples – o círculo, o quadrado, a linha reta... – que consiga modelar uma entidade desse tipo. Narrativas, no entanto, podem consegui-lo. Com seus lances de acaso, instâncias de aceleração e desaceleração do tempo, superposições de temporalidades diversas, interconexão de agentes diversos em instantes precisos, relatos de repetição e transformação, múltiplas instâncias causais, com essas possibilidades a forma narrativa pode dar forma e ordenação ao caos de uma trajetória individual ou sistêmica – às sequências de estados de redes e estruturas macroscópicas, aos hábitos e estratégias individuais.

Há que se decidir, em todo caso, o que descrever. Que categorias devem ser analisadas? Categorias são notoriamente *fuzzy*; no nosso caso, a “arte” comporta elementos tão díspares a ponto de colocar em questão a unidade do conjunto. Mas deixar de trabalhar com categorias é abandonar a possibilidade de mensurar e avaliar regularidades. Agentes se agrupam em nichos, i.e. em domínios adjacentes num dado campo de atuação – por exemplo, nos vários subsistemas da arte sincronicamente presentes no espaço urbano. Precisar a categoria a ser estudada é instrumental para a observação: a seleção de uma categoria específica de agentes, por exemplo, pode revelar tanto os estados do sistema nos quais eles se inseriram quanto as suas condições contextuais de agência. Um recorte qualquer – por exemplo, as trajetórias de artistas que alcançaram inserção nacional a partir de certo lugar e dentro de um recorte geracional específico – permitem observar um tipo específico de ação: as suas estratégias de dotação de visibilidade à própria produção, naquele contexto delimitado.

Feito o recorte, deve-se manter em mente o caráter recíproco das relações causais: os agentes formam e são formados pelas relações sociais; instituições e coletividades têm poder causal sobre agentes que também têm poder causal sobre elas. A causalidade opera de múltiplas maneiras: o todo sobre as partes, as partes sobre o todo, o acaso incidindo sobre um e outro, a repetição produzindo diferença... Efeitos causados têm poderes causais sobre os estados futuros do sistema: o *feedback* é infinito. Nenhuma diferenciação ocorre sem a atuação de uma ou várias causas, e uma abundância de diferença é necessária a sistemas complexos: sem isso, eles não seriam o que são, i.e. redes internamente conectadas de relações entre elementos diversos.



A identificação das causas atuantes contribui para a descrição das trajetórias de sistemas e agentes (dos seus estados e espaços de possibilidade através do tempo), pois ela pode revelar a força das estruturas no delineamento das trajetórias individuais e a importância das trajetórias individuais para os estados do sistema: cada escolha, em sua escala de efetivação, ao mesmo tempo abre e limita certo espaço de possibilidades, tendo consequências irreversíveis sobre os estados futuros da trajetória analisada, seja ela individual ou sistêmica. Qualifica a agência humana a capacidade de idear futuros alternativos, positivos ou negativos: importa compreender como os agentes pensaram o futuro e as consequências desse pensamento para as suas ações; nesses termos, no plano macroscópico o estudo das redes causais em atuação explica tanto o estado atual do sistema quanto os modos de imaginação do futuro que ele estimula.

Mas o problema retorna: a partir de narrativas que enfatizam padrões e desvios individualmente processados, admitindo a participação do hábito, da reflexão e do acaso nos processos de produção da diferença, como se pode induzir conhecimento genericamente válido? Byrne e Callaghan apontam uma saída: a análise comparativa, que aponte as diferenças entre casos similares em relação a parâmetros de análise comuns. Das análises ideográficas pode-se induzir proposições nomotéticas aproximativas, de validade mais ou menos dilatada no tempo, desde que a amostragem quantitativa permita identificar padrões de causação operantes em conjuntos extensos. Na comparação de trajetórias semelhantes, porém diferentes, pode-se esperar a identificação de limites e possibilidades comuns, que revelem as possibilidades de diferenciação disponíveis, naquele contexto, para o artista individual. Essas amostragens qualitativas devem ser cruzadas com quaisquer dados quantitativos disponíveis: condições econômicas, institucionais, programas educacionais dominantes, quaisquer informações sobre o campo, em geral, terão potencial interesse – o importante é que a descrição do campo emergja da sua observação, e não de noções estabelecidas *a priori*. O quadro “metafísico”, a imagem do real aqui apresentada se comporta apenas como o tipo de *teoria* sem o qual a atividade de produção de conhecimento não pode ser realizada, por falta de orientação interna: ele não determina *a priori* os elementos e relações causais a serem observados, e tampouco os valora.

Ao final, que implicações esses modos de observação do sistema da arte teriam para a filosofia da arte? Tendo dedicado o artigo à discussão epistemológica, a resposta será apenas exploratória, mas pelo que foi antecipado é provável que noções de “autonomia” herdadas da estética clássica percam poder descritivo, e que conceitos de “hábito” e “padrão de gosto”, herdados do empirismo humiano, sejam revalorizados. Noções de “processo”, “jogo” e “negociação” podem entrar em cena, substituindo noções de “obra”, “autoria” e “inovação”. Cortes abruptos e lances de gênio podem dar lugar a negociações e estratégias reflexivas, num quadro não mais dramaticamente cindido entre uma minoria de inovadores e uma massa de conservadores, mas tensionado ao longo de um contínuo de possibilidades entre um e outro polo. É provável que emergja a imagem de um campo menos demarcado pelo conflito entre a esfera da arte e as esferas da política e da economia, e mais internamente articulado pela interface entre elas, com agentes menos autônomos e mais astuciosos – menos românticos e mais maquiavelianos, ou lockianos, ou smithianos, ou nietzschianos, vá saber. Ou então nada disso – mas é improvável que nada advenha. Imagino que uma tradição conceitual construída à revelia da observação das práticas terá pouco a dizer sobre os resultados dessa observação, o que acabará por fomentar a sugestão de um quadro conceitual alternativo.

Em que medida as análises de um contexto, não importa quão extensas elas forem, poderão servir como metonímia para induções generalizantes? Por um lado, essa pergunta suscita uma resposta popperiana: basta um bom contraexemplo para invalidar uma generalização previamente corrente, o que me faz confiar na expectativa de que a observação empírica, da maneira proposta, poderá, sim, desestabilizar o quadro conceitual herdado do romantismo, reforçado pelo modernismo, e ainda hoje correte – noções de “autonomia”, “autoria”, “obra” e “inovação” ainda são moeda corrente no debate acadêmico. Mas mais importante do que o “tudo



ou nada” da universalização conceitual é admitir a provisoriedade e parcialidade das proposições induzidas, esperando que elas sejam corroboradas ou questionadas pelas análises de outros contextos: à diferença da rapidez da produção de conhecimento por deduções baseadas em teorias estabelecidas, a produção de conhecimento derivada da fricção entre a dedução e a indução é lenta e demanda trabalho cooperativo. Que a proposta deste artigo estimule a discussão sobre a produção artística em locais diferentes. Só assim o trabalho comparativo ganharia corpo: fica o convite aos meus possíveis (e desejados) interlocutores.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.

BYRNE, D., CALLAGHAN, G. *Complexity theory and the social sciences: the state of the art*. Londres: Routledge, 2013.

HUME, D. “Do padrão de gosto”, in: *Os Pensadores – Hume*. São Paulo: Nova Cultura, 2000, p. 333-350.

LATOUR, B. *Reassembling the social – an Introduction to Action-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

O fim da arte no Modernismo de Mário de Andrade

Pedro Duarte

Professor Doutor de Filosofia na PUC-Rio. É autor de *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar), *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra), *Tropicália ou Panis et circencis* (Cobogó).

p.d.andrade@gmail.com

Resumo: O artigo analisa como o diagnóstico feito pela filosofia de Hegel no século XIX sobre o fim da arte é encontrado ainda no pensamento estético do crítico e escritor modernista Mário de Andrade no século XX, no Brasil. Sem ter se detido na análise do filósofo alemão, Mário contudo preocupou-se com a perda do antigo sentido social da arte, pois ela afastaria o Modernismo da pretensão de servir de esteio para a formação do Brasil. Os anos heroicos de 1920 da vanguarda brasileira cederam espaço, desde a década de 1930, para a autocrítica sobre o individualismo e o formalismo da arte moderna. Este artigo sustenta a tese de que tal autocrítica tardia de Mário de Andrade ao Modernismo deveu-se à tomada de consciência sobre o que, segundo a estética de Hegel, chamamos de fim da arte.

Palavras-chave: Modernismo, individualismo, formalismo, arte, Hegel, Mário de Andrade.

The End of Art in Mario de Andrade's Modernism

Abstract: The article approaches how the diagnosis made by the philosophy of Hegel in the 19th century about the end of art is still found in the aesthetic thinking of the modernist critic and writer Mário de Andrade in the 20th century in Brazil. Without dealing with the analysis of the German philosopher itself, Mário nevertheless worried about the loss of the old social meaning of art, since it would take away from Modernism the pretension of serving as a mainstay for the formation of Brazil. The 1920s heroic years of the Brazilian avant-garde have given way, since the 1930s, to self-criticism over individualism and formalism of modern art. This article supports the thesis that this late self-criticism of Mário de Andrade to Modernism was due to the awareness of what, according to Hegel's aesthetics, we call the end of art.

Key-words: Modernism, individualism, formalism, art, Hegel, Mário de Andrade.

O tema do fim da arte parece não ter fim. Desde que Hegel, em seus *Cursos de estética* no século XIX, percebeu que os momentos de ouro da arte grega e mesmo da Idade Média tinham ficado no passado, a questão tornou-se premente. Não é segredo que, quando o filósofo proferiu tal diagnóstico, estava distante de pretender enunciar que, durante a sua época, as obras de arte deixariam de ser produzidas. Pelo contrário, Hegel tinha plena consciência de que grandes artistas estavam trabalhando, enquanto ele filosofava. Lembre-se que a sua época era também a de Goethe. O que terminara, para ele, era um período histórico clássico em que a arte desempenhava papel central para a existência coletiva da sociedade. Essa força pública da arte, que a atrelava por vezes à religião, transformara-se em deleite privado na época moderna. Não por mero acaso, Hegel foi contemporâneo da consolidação dos primeiros grandes museus, que significava um processo de retirada das obras de sua inserção no cotidiano social das comunidades para dar a elas um espaço autônomo. Saíam da vida comum.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Essa origem da discussão sobre o fim da arte pode ser precisamente situada na introdução dos *Cursos de estética* de Hegel, publicados após sua morte em 1835, com a organização de Gustav Hotho, a partir de anotações dos alunos e de um manuscrito hoje perdido do autor. O destino do que começava ali, entretanto, é menos nítido. Não porque dificilmente ouvimos os seus ecos, e sim porque para onde quer que as nossas orelhas estejam viradas é possível escutá-los. Entre os maiores filósofos e críticos de arte, há autores que trataram explicitamente do tema no século XX: Martin Heidegger e Giulio Carlo Argan são exemplares. Hans Belting discutiu o fim da história da arte e Arthur Danto o que ficaria após o fim da arte. Em sua teoria estética, Theodor Adorno admitiu que, agora, a única coisa evidente sobre a arte era que nada mais era evidente. Não só teóricos debateram o tema, entretanto, mas também artistas. O principal foi o artista conceitual Joseph Kosuth. No fim dos anos 1960, Hélio Oiticica discutia ainda a anti-arte no Brasil. Essa lista poderia se multiplicar, conforme verificamos pelo livro *Teoria do fim da arte*, de Pedro Süsskind¹, que relata diversas leituras feitas a partir da ideia original de Hegel. Logo, a dificuldade com o tema do fim da arte não está na falta de interpretações a seu respeito, e sim no excesso.

Em cada interpretação, o diagnóstico de Hegel ganha uma inflexão específica, um ou outro aspecto seu é acentuado. Nunca se ignora, contudo, que o significado da tese era fundamentalmente histórico. Rigorosamente, Hegel estava defendendo que “a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram”². Sublinhe-se o “não mais” pois ele é a cifra da historicidade da tese de Hegel, que marca um antes e um depois, a antiguidade e a modernidade. Semelhante partição histórica está presente nas análises de um autor que, a despeito dos tantos que se debruçaram sobre o tema do fim da arte, raramente foi atrelado a ele. É o pensador, crítico, poeta e escritor brasileiro Mário de Andrade, que desenvolveu a sua obra no Modernismo, na primeira metade do século XX. Embora não se refira explicitamente a Hegel ou se empenhe no comentário sobre a doutrina do filósofo alemão, Mário elaborou – especialmente na parte mais tardia de sua obra, na década de 1930 – uma perspectiva histórica sobre a arte no Ocidente cuja ideia essencial diz respeito ao fim de sua importância comunitária na época moderna. Cerca de um século após a morte de Hegel, seu diagnóstico sobre a transformação da arte ainda tinha pertinência para pensar criticamente qual seria o papel que a produção cultural desempenharia no Brasil do século XX, como demonstram ensaios de Mário de Andrade, por exemplo, “O artista e o artesão” e “O movimento modernista”.

Mário, entretanto, é conhecido primeiro pela atitude vanguardista que marcou sua produção desde a década de 1920. O conjunto de poemas de *Pauliceia desvairada* teve um impacto decisivo na ruptura da literatura brasileira com a tradição parnasiana, pois trazia versos livres descrevendo uma paisagem urbana, diferentemente das rimas e métricas ambientadas na natureza que permaneciam nas letras nacionais. Sem ele, é difícil imaginar que livros como *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, fossem escritos e publicados já em 1930. Lendo a extraordinária correspondência que Mário manteve com ambos, fica evidente a função formadora que ele teve sobre o jovem e o amigo. Não é, porém, só esse vanguardismo estético que orienta Mário. Volumes posteriores de poemas, como *Clã do Jabuti*, são indicadores de que a liberdade estética estava atrelada a um projeto de país, que seria fundamentado na cultura. O retrato do Brasil que o autor procurou fazer apareceu no romance *Macunaíma*, em 1928. Seus artigos de crítica apontavam a mesma direção: o vínculo entre arte e sociedade deveria dar esteio para uma ideia de Brasil. Esses anos heroicos do Modernismo nacional parecem desconhecer por completo o problema do fim da arte. Ela seria expressão do sentimento comunitário do Brasil.

Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...

●
●

Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.³

Nestes versos de “O poeta come amendoim”, alguns dos mais belos que Mário escreveu, o Brasil aparece não como ente abstrato ou signo nacionalista, mas como o sentimento íntimo que une os seus habitantes. É em um ato cotidiano e simples, como o de comer, que se encontra o Brasil, pois ele está presente igualmente entre pobres e ricos, negros e brancos, mulheres e homens, crianças e adultos... Os poetas escrevem mas também comem amendoim, como todo mundo. Cabe a eles, entretanto, expressar artisticamente como tal ato trivial pode ser revelador da brasilidade. Não há ufanismo. Não há superioridade do Brasil. Há apenas este “jeito”. O Brasil é um jeito de ganhar dinheiro, comer, dormir. Nas palavras do poeta, este jeito é nomeado e pode funcionar como reconhecimento mútuo de pertencimento comunitário. É a arte que conferiria à pátria um sentido interno para os que nela estão.

Havia no Modernismo, portanto, a pretensão de interferir na formação do país através da arte. Em um dos prefácios – não publicado originalmente – para a rapsódia *Macunaíma*, Mário anunciava como concebera a comparação do protagonista, “herói da nossa gente”, com o Brasil. O personagem brinca, diverte e ri, mas também mente, engana e manipula. Representaria o país especialmente pela sua falta de caráter, que é entendida por Mário tanto em um sentido moral quanto ontológico. Faltaria a ele uma característica definida de vez. *Macunaíma* e o Brasil não estariam ainda formados. O brasileiro “está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma”⁴, escrevia. Essa abertura presente do ser brasileiro deveria receber depois uma direção futura, definida pela arte. Dela viria o sentimento nacional comum, amparado na vocação popular do folclore, justamente onde Mário buscou elementos para compor o seu *Macunaíma*.

Esse projeto modernista de Brasil, de que aqui só pude grosseiramente esboçar o sentido geral, foi a convicção que moveu a vida e a obra de Mário. Durante os anos 1920, deu animação e energia ao autor. Mais tarde, na década de 1930, foi o objeto de sua frustração e, por consequência, de veemente autocrítica. Há inúmeras maneiras de interpretar essa mudança de apreciação teórica e de tom emocional de Mário diante do Brasil e da arte moderna, desde as mais filosóficas até as mais biográficas. Eu gostaria de sugerir aqui, pendendo mais para as primeiras hipóteses e não para as últimas, que Mário deu-se conta, entre o final dos anos 1920 e o começo dos anos 1930, de alguma coisa de que talvez sempre desconfiasse mas que até ali não conseguira assumir: o fim da arte. Isso tinha, para ele, um significado histórico semelhante ao que originalmente lhe emprestara Hegel: término de uma época na qual a expressão artística era mais do que a manifestação criativa de um só indivíduo em suas obras, época na qual o artista era reflexo de uma comunidade inteira, à qual pertencia e estava ligado. Note-se que, para Mário então, o endosso dessa tese não era matéria erudita, não era só um estudo. Ela tinha consequências práticas e existenciais decisivas para tudo aquilo no que a sua obra estivera empenhada por mais de uma década. Se a arte moderna distanciara-se da sociedade, como é que o Modernismo capitaneado por Mário poderia contribuir para um processo de formação do sentimento comunitário de nação brasileira?

“O meu passado não é mais meu companheiro”, escreveu Mário em 1942, “eu desconfio do meu passado”⁵. Essa dramática declaração foi feita em público, em uma conferência que marcava a celebração das duas décadas da Semana de Arte Moderna de 1922 realizada no Teatro Municipal de São Paulo, evento mais famoso de todas as movimentações modernistas no Brasil. O tom festivo que ronda comemorações desse



tipo, contudo, estava ausente das palavras do autor. Na conferência, intitulada por ele de “O movimento modernista”, o balanço do que ficara para trás dá lugar, sobretudo no fim, à confissão dolorosa de que, a despeito de tudo que foi conquistado para a arte e o Brasil, o principal tinha ficado faltando: mudar a vida. Nos termos de Mário, o seu Modernismo tinha alcançado “o direito permanente à pesquisa estética”, ou seja, uma liberdade para o artista arriscar formas inovadoras de linguagem em seu meio sem um aprisionamento acadêmico inofensivo; e também “a estabilização de uma consciência criadora nacional”, ou seja, a incorporação dos dados brasileiros na produção artística do país, sem preconceitos colonizados. Se esses dois objetivos modernistas, contudo, tinham sido alcançados, já o terceiro – e mais importante – não. Era a “atualização da inteligência brasileira”, ou seja, o seu interesse social⁶.

O argumento de Mário, em 1942, era que “a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte”⁷. Os filósofos sabem que essa nomenclatura evoca, ainda que a contrapelo, a doutrina de Immanuel Kant, desenvolvida no fim do século XVIII, para a qual a atitude desinteressada seria a condição número um da experiência estética. O pensador alemão defendia que, para o prazer puramente estético ocorrer, era preciso que estivéssemos despreocupados de qualquer outro interesse: cognitivo, moral, social ou político. Não fosse assim, o que a beleza proporciona ficaria bloqueado para nós, na medida em que exigiríamos outra qualidade – que não a própria beleza – de um objeto. Isso significava, para Kant, que o gosto seria a faculdade na qual o prazer estético é independente de todo o interesse⁸. No entanto, Mário exigia precisamente que a arte fosse uma expressão interessada da sociedade, opondo-se assim, se não a Kant diretamente, pelo menos aos kantianos que constituíram uma tradição que reivindica a total independência da arte em relação a outros interesses que compõem a vida social. Essa tradição identificou – e nisso Kant talvez não a referendasse, como observou, com toda razão, Heidegger mais tarde⁹ – a condição desinteressada à simples indiferença. É a ela que Mário se opõe, na medida em que ele demanda da arte ser afetada pela sociedade e responda a ela, preservando o vínculo entre a experiência estética individual e a comunidade geral.

Nesse sentido, o belo era um valor a ser discutido, e não um signo absoluto do que a arte deve produzir. É que a beleza, pensava Mário, designou na época moderna a procura autossuficiente de um prazer individualista. Neste aspecto, não apenas podia como devia ser criticada. Pois a expressão interessada da sociedade “tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonista da beleza”¹⁰, escreveu. Ou seja, o desinteresse na experiência da beleza deveria ser abandonado, em nome da arte que se envolve com a comunidade. No caso da conferência de Mário, esse imperativo daria vazão a uma retrospectiva arrasadora do Modernismo e de sua obra. “Eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim”¹¹, dizia ele. Talvez haja, em toda a visão tardia de Mário sobre seu próprio Modernismo, certo exagero oriundo de sua formação cristã, afeita à culpa, pois várias vezes o prazer no qual os anos heroicos do movimento foram vividos é repudiado. Parece até que a felicidade pessoal era um defeito, bem como a “festa em que vivíamos”¹². Isso não invalida, porém, o que há de verificação corajosa do legado do movimento pelo seu maior líder.

O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária de nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. E se agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofetear-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz.¹³

O peso pessoal que tem o depoimento de Mário em 1942 na conferência sobre “O movimento modernista” pode dar uma impressão de que se trata somente de uma crise individual do autor com a herança da vanguarda por ele encampada. Sem deixar de ser isso também, o que ali se concluía, contudo,



era um processo teórico de revisão crítica de Mário sobre o Modernismo a partir do exame histórico das transformações da arte ocidental na sua contemporaneidade. Esse processo teve sua cristalização mais contundente, como percebeu Eduardo Jardim em *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*¹⁴, na aula inaugural que o autor proferiu em 1938 para o curso de História e Filosofia da Arte da Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro – depois publicada no livro *O baile das quatro artes*, com o título “O artista e o artesão”. É aí que está a versão de Mário para o fim da arte: a ideia de que ela teria se perdido de sua vocação original – servir de fundamento para a comunidade – desde o Renascimento, tornando-se o reino da busca pela pura beleza em si. Os fundamentos teóricos mais gerais da autocrítica ao Modernismo que Mário faria em 1942, portanto, podem ser encontrados nesta aula ainda de 1938.

Em “O artista e o artesão”, Mário estabelece uma cronologia para o fim da arte que começaria com o Renascimento, consolidar-se-ia no Romantismo e subordinaria a Modernidade daí em diante. Isso quer dizer que, a partir então, a arte teria se perdido de sua vocação social original, fazendo do encantamento da beleza uma finalidade das obras. O vínculo com a sociedade deixava de ser o fim da arte e por isso ela chegava ao fim, ou seja, quando a arte se perde de seu fim como função, ela encontra o seu fim como término. Isso estaria ocorrendo na época moderna, de acordo com Mário. O seu subjetivismo generalizado teria feito, na estética, o artista mergulhar dentro de si, em vez de permanecer ligado à sua comunidade. Resumindo a argumentação, a pesquisa experimental moderna – e modernista – teria sedimentado dois aspectos que vitimam a arte: de um lado, o individualismo do artista; e, de outro, o formalismo da obra. Não haveria, assim, mais a associação coletiva da arte com seu mundo. Seria dentro desse contexto que, mesmo inconscientemente, a vanguarda brasileira estaria situada.

O individualismo seria causado pela inflação do ego dos artistas, superando a própria obra a serviço da qual ele deveria estar. Seria uma atitude sentimental, na qual a obra de arte é engolfada pelo eu. O espírito “vaidoso de sua vontadinhas” nem mais respeitaria a matéria resistente da natureza. Daí que a consequência do individualismo seja o formalismo: o sujeito impor a forma que bem quer à obra, sem que a matéria desempenhe um papel relevante neste processo. O artista moderno teria se perdido das exigências materiais, que os artesãos conhecem tão bem pois são comprometidos com uma fabricação na qual a beleza por si mesma vale pouco. O objeto que eles fazem é útil, sua forma precisa estar adequada a esta finalidade. Isso restringiria a liberdade do sujeito, positivamente. Um sapato, por sua função de calçar, já determina quais são os materiais que podem ou não o constituir, bem com sua forma geral. O óleo, o lápis, a pedra, o som, a palavra, a tela, o pincel e o camartelo têm as suas leis, defendia Mário. Mesmo quando flexíveis, elas deveriam condicionar nosso espírito. “Se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”¹⁵, sentenciou ele. O lado artesão era, assim, justamente o que estaria faltando ao artista na época moderna, essa espécie de humildade do sujeito diante do objeto e da forma diante da matéria. Sem isso, o elo do artista com seu entorno provavelmente se romperia de uma vez por todas.

Existiriam, em tese, três elementos de que precisa qualquer artista: a técnica, a virtuosidade e, enfim, o talento. Pelo menos, é assim que Mário define em “O artista e o artesão”¹⁶. Técnica diz respeito à habilidade corporal – manual do escultor, vocal do cantor e assim em diante – no domínio de seu material, por exemplo a pedra ou a voz. Virtuosidade diz respeito ao conhecimento histórico das várias soluções que, desde os mestres do passado, foram encontradas para problemas típicos desta ou daquela arte, ou seja, versa sobre um saber prático oriundo da tradição, por exemplo na construção pictórica da perspectiva. Talento, por seu turno, diz respeito àquele “não sei o quê” de cada um graças ao qual a poesia penetra em qualquer obra, a genialidade inexplicável. Historicamente, a tese de Mário é que a dimensão técnica do artesanato foi perdendo importância, enquanto o talento predominou. O resultado moderno é o desequilíbrio: os artistas são – e se acham – muito talentosos, mas falta a eles o aprendizado técnico, sem o qual a sua genialidade é simplesmente desperdiçada,



pois não se transforma em obra bem definida no mundo. O “artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista”, escrevia Mário, “mas não pode fazer obras de arte dignas do nome”¹⁷.

Nesse sentido, o pensamento estético de Mário recomenda uma contenção ou uma economia formal por parte do artista. Isso daria um equilíbrio à arte entre dois de seus elementos: a técnica e o talento. São os dois elementos essenciais, de acordo com Mário, pois a virtuosidade, embora possa contribuir muito para o artista, é um atributo dispensável. O exemplo perfeito desse equilíbrio entre uma genialidade individual que dá forma à obra e uma humildade artesanal que adere a seus materiais seria – segundo lemos não em “O artista e o artesão”, e sim em *Aspectos das artes plásticas no Brasil* – o Aleijadinho. Nele, a arte toda se ajustaria, sem tirar nem pôr. “Ele foi um técnico formidável que sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava, bem como até que ponto os podia condicionar à sua imaginação expressiva”¹⁸. Justamente essa combinação que tinha a obra do arquiteto e escultor mineiro do século XVIII era o que faltaria à arte moderna e, em grande medida, modernista que o próprio Mário e seus amigos estariam praticando nos anos 1920. Nesta arte, a fantasia subjetiva estaria se sobrepondo ao condicionamento material, e o preço desse desajuste eram as obras sem lastro social, meros produtos individualistas e formalistas do artista. Com isso, a arte teria degingolado historicamente. Toda a argumentação de “O artista e o artesão” pode assim encontrar, como contraponto exemplar à crítica ali feita da arte moderna, a consideração sobre o Aleijadinho em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*.

Orgulhoso de si, o artista moderno, com o eu inflado, ignora as limitações que vêm da matéria para a constituição da obra e, com isso, ela perde qualquer dimensão que transcenda o indivíduo que a criou. Logo, a arte é apartada dos outros, distancia-se da sociedade, da coletividade. Deixa de servir ao alto propósito que no passado, em contraposição histórica à arte moderna, tinha na Grécia, de acordo com Mário, quando o indivíduo era ainda pouco ou nada concebido. Sua existência era então indissociável da comunidade. “Com os gregos, já estamos num outro mundo, mais atento às forças da vida terrestre”, o que, explicava Mário, “para eles é ainda uma vida de rito, porque profundamente social”¹⁹. O problema para a arte moderna estaria na sobreposição do artista em relação à obra: ele passaria a valer mais do que ela. Espacialmente, esta arte abandonou a exterioridade do mundo e passou para a interioridade do sujeito. Não é a obra que conta, como um ajuste equilibrado entre matéria e forma, natureza e homem. O formalismo da obra, que a distancia da coletividade, é reflexo do individualismo do artista, cuja consequência histórica é o isolamento da arte devotada só ao belo. Não é uma arte panfletária ou engajada que Mário procura, e sim menos individualista, logo, menos elitista. Eis o diagnóstico crítico de “O artista e o artesão” em 1938.

Em diversos outros momentos de sua obra, Mário também manifestou as suas preocupações com a transformação da beleza no fim em si da arte. Desde os primeiros anos da década de 1920, em *A escrava que não é Isaura*, ele já escrevia que “a beleza não deve ser um fim”, que “a beleza é a consequência” e até mesmo, de um ponto de vista histórico, que “nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza”²⁰. Embora menos sistematizada, a crítica à procura virtuosística da beleza já estava em curso. Na arte, um interesse mais amplo é que deve orientar a investigação estética, ficando a beleza apenas como um efeito secundário. Esse interesse era o que, claramente, dirigia as obras ainda na Grécia, por exemplo. Era o interesse social. Isso quer dizer que Mário já abordava a arte como um problema histórico ali. Só que o seu Modernismo, ao contrário do que ocorreria nos anos 1930, ainda era por ele avaliado positivamente, na medida em que trazia valores estéticos distintos da mera beleza. Lá, ele apontava que “o que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza”²¹. Ou seja, as experiências estéticas estariam ampliando a atuação da arte, para além do conceito clássico e antigo de beleza. Esse era o mérito modernista. No entanto, para a apreciação de Mário anos depois, como fica claro em



“O movimento modernista”, ele seria insuficiente. Isso diria respeito somente ao direito de pesquisa estética, mas não à atualização da inteligência brasileira para a preocupação social.

Nos anos 1930, consolida-se para Mário a consciência de que o movimento de vanguarda modernista no Brasil situava-se em meio a uma condição histórica que não lhe permitia realizar o que de mais importante ele precisava. Essa consciência assoma definitivamente em 1938, com “O artista e o artesão”, sendo que suas consequências mais diretas para o caso brasileiro surgem em 1942, em “O movimento modernista”. Na história da filosofia, a condição moderna que Mário tratava poderia ser chamada – tendo em vista a estética de Hegel – de fim da arte. O fim da vocação coletiva da arte era problemático para a pretensão do Modernismo brasileiro, já que ele – ao contrário de vários congêneres, como Construtivismo russo, Expressionismo alemão, Cubismo espanhol, Surrealismo francês – tinha uma preocupação não apenas com a linguagem, mas com a nacionalidade. Para Mário, a arte deveria encontrar suas fontes na cultura popular, sobretudo o folclore, para servir de fundamento da nação, ao seu modo. Isso era justamente o que, na época moderna, estava interdito por conta da privatização individualista da nossa experiência estética, que Hegel previra ainda durante o século XIX. Não haveria mais uma arte propriamente popular, nesse sentido.

No caso de Hegel, contudo, o declínio da arte significava, simultaneamente, a ascensão da filosofia. Sua concepção teleológica da história previa que a humanidade passaria da expressão artística para a filosófica, que o espírito alcançaria assim forma de manifestação mais ampla e profunda da verdade²². O fim da arte atesta o progresso da humanidade: ela superaria a necessidade sensível, atingindo a reflexão pura. Nada disso aparece no pensamento de Mário. Por isso, o sentimento de cada um desses dois autores, bem como o tom de seus textos, ao tratar de um diagnóstico parecido é, ainda assim, muito diferente. O otimismo que as páginas de Hegel exibem diante da história porvir contrastam com a melancolia e o desespero que Mário transmite no fim da vida em “O movimento modernista”. Não havia, para ele, qualquer sentido de progresso no fim da arte, mas apenas insuficiência. Em “O artista e o artesão”, ele ainda considerou que uma atitude estética mais próxima da lida com o material da obra era um caminho para se resgatar a vocação coletiva original da arte. Era 1938. Menos de meia década depois, nem essa possibilidade seria aventada mais.

Na conferência sobre “O movimento modernista”, Mário conclui desistindo da arte. Parecia desacreditar de qualquer sentido humano para ela. Decide, ali, pela saída política. Contemporâneo da Segunda Guerra Mundial e esaldado com o Estado Novo no Brasil, Mário aconselharia a ação direta pela política, e não a produção de objetos pela arte. Sua frustração com o Modernismo o faz dizer que ele e seu grupo deveriam servir de lição, jamais de exemplo. “Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me acuso, que os outros não se sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar”, comentava Mário, para convocar a todos que “marchem com as multidões”²³. Ele mesmo, contudo, não marchou. Não era um homem político, como confessara. Morreria pouco depois, em 1945. Triste. Seu fim confunde-se com o fim da arte, como permitem vislumbrar seus últimos versos. Tem mais não.

É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.
Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar? ...
Por que me proíbes assim praias e mar, por que
Me impedes a fama das tempestades do Atlântico
E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar?
Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,
Me induzindo com a tua insistência turrone paulista
Para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio! ...



Já nada me amarga mais a recusa da vitória
Do indivíduo, e de me sentir feliz em mim.
Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante,
E fui por tuas águas levado,
A me reconciliar com a dor humana pertinaz,
E a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens.
Eu que decido. E eu mesmo me reconstituí árduo na dor
Por minhas mãos, por minhas desvidadas mãos, por
Estas minhas próprias mãos que me traem,
Me desgastaram e me dispensaram por todos os descaminhos,
Fazendo de mim uma trama onde a aranha insaciada
Se perdeu em cisco e porem, cadáveres e verdades e ilusões.²⁴

NOTAS

1. Pedro Sússekind, *Teoria do fim da arte* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2017).
2. Hegel, G. W. F. *Cursos de estética I* (São Paulo: Edusp, 2001), p. 35.
3. Mário de Andrade, "O poeta come amendoim", in *Poesias completas* (Belo Horizonte: Villa Rica, 1993), p. 162.
4. Mário de Andrade, "Prefácios para *Macunaíma*", in Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto* (São Paulo: Hucitec; Secr. De Cultura, Esporte e Turismo, 1974), p. 289.
5. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 245.
6. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 252.
7. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 252.
8. Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), p. 55.
9. Martin Heidegger, "A doutrina kantiana sobre o belo: sua interpretação equivocada por meio de Schopenhauer e de Nietzsche", in *Nietzsche I* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007), p. 99.
10. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 252.
11. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 252.
12. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 253.
13. Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 253.
14. Eduardo Jardim, *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999).
15. Mário de Andrade, "O artista e o artesão", in *O baile das quatro artes* (São Paulo, Martins, 1963), p. 35.
16. Mário de Andrade, "O artista e o artesão", in *O baile das quatro artes* (São Paulo, Martins, 1963), p. 14-5.
17. Mário de Andrade, "O artista e o artesão", in *O baile das quatro artes* (São Paulo, Martins, 1963), p. 12.
18. Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1984), p. 37.



19. Mário de Andrade, “O artista e o artesão”, in *O baile das quatro artes* (São Paulo, Martins, 1963), p. 21.
20. Mário de Andrade, “A escrava que não é Isaura”, in *Obra imatura* (Rio de Janeiro: Agir, 2009), p. 238.
21. Mário de Andrade, “A escrava que não é Isaura”, in *Obra imatura* (Rio de Janeiro: Agir, 2009), p. 239.
22. Hegel, G. W. F. *Cursos de estética I* (São Paulo: Edusp, 2001), p. 34.
23. Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 255.
24. Mário de Andrade, “A meditação sobre o Tietê”, in *Poesias completas* (Belo Horizonte, Villa Rica, 1993), p. 387.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. “Prefácios para *Macunaíma*”, in Telê Porto Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, São Paulo: Hucitec; Secr. De Cultura, Esporte e Turismo, 1974.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *O baile das quatro artes*, São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Obra imatura*, Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Poesias completas*, Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*, São Paulo: Edusp, 2001.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- JARDIM, E. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- SÜSSEKIND, P. *Teoria do fim da arte*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

Gênese da representação como gênese do real

Walter Romero Menon Jr

Professor de Filosofia na Universidade Federal do Paraná (UFPR)

romeromenon@yahoo.fr

Resumo: Este texto tem como propósito sustentar a tese de que o mundo da arte se distingue do mundo da vida por ser aquele onde se dá o regime ficcional por excelência. Levando em conta os dois tipos de teoria pensado por Arthur Danto como dois tipos gerais a partir dos quais se pensa o mundo da arte: teoria da imitação e teoria do real, sugerimos uma continuidade entre eles. O primado da ficção seria próprio do mundo da arte. Entretanto, o ficcional próprio da representação na arte não pode ser pensado sem o pólo do real, o pressupõe e o designa fazendo com que os limites entre o mundo da arte e o da vida estejam em constante litígio sem entretanto desfazer definitivamente as diferenças entre os dois pólos.

Palavras-chave: mundo da arte; imitação; ficção; real; representação.

Genesis of Representation as Genesis of Reality

Abstract: This text aims to support the thesis that the world of art is distinguished from the world of life because the first one is where the fictional regime par excellence occurs. I will take into account the two types of theory proposed by Arthur Danto as two general types on the basis of which the world of art is thought, i.e. the theory of imitation and the theory of the real. I will suggest a continuity between them. The primacy of fiction is characteristic of the art world. However, the fictional character of representation in art cannot be thought without the pole of the real. The fictional presupposes and designates the real by outlining the boundaries between the world of art and that of life. The two poles stay in constant confrontation without, however, definitively undoing the differences between them.

Key-words: art world; imitation; fiction; real; representation.

I

É próprio do mundo da arte a partir do início do século anterior e sobretudo a partir de meados dos anos cinquenta o processo acelerado de expansão das fronteiras, dos limites conceituais do mundo da arte no sentido de absorver o mundo da vida criando zonas de indistinção temporária entre esses dois mundos. Porém por mais que se esgarcem, se tornem ambivalentes esses limites eles nunca desaparecem. Há como que a resignificação permanente dos mesmos incorporando elementos não ficcionais na ficção. Em contraposição ao movimento de expansão das fronteiras, interno e próprio ao mundo da arte, recentemente assiste-se no Brasil a um outro que tem o sentido inverso: pretende-se mostrar? a inexistência dos limites entre ficção e realidade, e afirmar, portanto, que haveria apenas um regime de? representação: aquele que apresenta necessariamente o representado.

No primeiro capítulo de *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto repassa, à sua maneira, o que ele crê ser alguns dos episódios fundamentais da história da ideia de imitação na filosofia, sobretudo no que diz

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



respeito a arte. Evidentemente a fonte primeira é o livro X da República de Platão, no qual Sócrates reduz o problema da imitação à metáfora do espelho. Haveria uma relação causal necessária entre representação e representado. Tal qual o espelho a arte mimética basicamente duplica o mundo rerepresentando ilusoriamente o representado, enganando os sentidos. Para entender a confusão entre apresentação e representação no discurso socrático, é marcante a proeminência, para Danto, da teoria da origem do teatro grego em Nietzsche. Nela se encontra uma explicação histórica da origem da representação, ou da ideia de representação, que seria concomitante com a origem do teatro grego. Como se sabe, em *O nascimento da Tragédia Grega* Nietzsche afirma que o teatro grego teria sua origem nos cultos ao deus Dioniso. Paulatinamente surge o coro separado do resto dos oficiantes que mais tarde se separam em atores, aqueles que representam, e público, aqueles para quem a representação é dirigida. Haveria, portanto, dois regimes de representação. Um é aquele anterior ao surgimento do teatro e próprio ao espaço sagrado do ritual dionisíaco. Não se encontra nesse momento ainda formada a ideia de representação como representação de algo, isto porque não há algo a ser representado nem “para quem” se dirigiria a representação. Não há expectadores, quer dizer, uma instância externa ao ritual. Todos estão envolvidos em um transe produzido pela música, vinho e dança. Emulam o deus, suas características e, nesse sentido, este torna-se presente, se “apresenta”. Talvez algo próximo possa ser pensado com relação à eucaristia na missa católica. A hóstia consagrada não é um “pão que imita as propriedades do corpo de Cristo, mas “é” o corpo de Cristo. O corpo de Cristo está presente na hóstia consagrada.

O segundo sentido de imitar, como já se pode entender, aquele que surge com o teatro, portanto, é a representação de algo para alguém, e representar não é “tornar presente”, não é apresentar, mas “estar no lugar de”. Ao representado (ausente) se substitui a sua representação (imagem, signo, símbolo). Entre representação e representado há necessariamente uma relação causal. No caso da apresentação há uma relação de identidade, já quando há um referente a relação é de designação e não há necessariamente relação de semelhança entre o representado e a representação. Pode ser que haja semelhança quando o representado que precede a representação é sua causa física, como no exemplo da foto do World Trade Center analisado por Danto, cuja origem é o próprio World Trade Center. Este é o campo da imagem como registro, como documento, memória. Algo que durante séculos estava presente na concepção da arte como imitação. Porém, como uma ação involuntária não é uma ação, uma foto que tem a imagem do World Trade Center, mas foi produzida por um objeto que não é o World Trade Center, não é uma imagem deste (DANTO, 2010; p 92). A lição a se extrair daí é que a relação de semelhança, de identidade perceptual entre representação e representado não é necessária na medida em que a rerepresentação do representado na representação é um vestígio daquele momento pré-representação pensado por Nietzsche e não determina o princípio de representação que tende a ser pensado como designação, ou significação.

Uma conseqüência que Danto extrai de suas considerações acerca das ideias de Nietzsche é que na medida em que se estabelece a representação por designação se instaura o conceito dual de realidade e ficção. Só há o conceito de real porque há o conceito de ilusão, ou irreal. O caso da representação visual ilustra bem o que Danto pretende ao delimitar os campos do real e ficcional como estruturalmente ligados e instaurados pela relação de representação. Na tradição ocidental, a imagem de uma coisa é uma coisa de ficção, uma “falsa” coisa que representa uma “coisa” real. O interesse de Danto por “essa antiga teoria”, como ele denomina a teoria da mimesis, é a hipótese de que o hiato entre imitação e realidade e aquele outro entre arte e vida, ou melhor, entre uma obra de arte e um objeto cotidiano, são do mesmo tipo. Há uma separação ontológica entre representação e representado idêntica àquela entre uma caixa de sabão Brillo que é uma embalagem dessa marca de sabão e uma caixa de sabão Brillo de Warhol. No entanto, a ideia de que algo do representado é conservado na representação se deve ao fato de que o primeiro sentido de representação não denotativa, a apresentação, se confundiu, no decorrer



do desenvolvimento da teoria da arte mimética e da própria arte mimética com o segundo sentido de representação que é um conceito dual. É como se na representação de algo, algumas propriedades desse algo devessem estar necessariamente presentes, notadamente propriedades perceptuais e dessa forma os limites entre os dois mundos, o da ficção (a imagem) e o mundo real (o objeto) acabassem por se confundir. Porém, essa confusão nunca se estabelece de fato enquanto certas marcas, fronteiras, limites conceituais entre os dois mundos estão presentes e são entendidos pelo expectador. Ela surge apenas nos casos extremos, isto é, naqueles em que se instaura um regime de ambigüidade acerca da condição ficcional, ou representacional em questão; quando certos objetos, eventos, etc., se encontram em litígio quanto a serem obras de arte ou não.

Uma característica importante da arte no século XX, sobretudo a partir da sua segunda metade, e da arte contemporânea em geral é a busca reiterada pela ruptura dos limites entre esses dois mundos produzindo sistematicamente zonas de confusão e ambigüidade. Isto é, a busca por se romper o binômio conceitual ficção/real. Lembremos, para dar alguns exemplos, das colagens cubistas e dadaístas, passando pelos readmades de Duchamp, as Brillo Box de Warhol, a cama de Rauschenberg, o Fluxus e as ações dos situacionistas; as incorporações de ruídos nas composições eruditas, a intervenções teatrais e de performance em circuitos simbólicos cotidianos provocando distúrbios nos mesmos e assim por diante. No entanto, como também é próprio do movimento, em certo sentido dialético, desse processo de ruptura, as marcas do território simbólico da arte são necessariamente retomadas em seu espectro ampliado de modo que aquilo que gerava litígio passe a ser entendido como arte. Observe-se que este movimento é interno ao próprio mundo da arte e inclui, evidentemente, a referência a um público que possa minimamente identificar as marcas que delimitam esse território de invenção.

II

Ocorre exatamente o oposto quando, digamos, o mundo da vida irrompe as fronteiras do mundo da arte, quando as marcas conceituais que separam esses dois mundos não são reconhecidas e predicados aplicados a objetos, eventos, fatos etc. que denominamos reais são aplicados a representações ficcionais, ao chamado mundo da arte. A ambigüidade se instaura, portanto, não como parte do processo histórico, do processo de invenção, ou criação interno ao mundo da arte, mas como fim desse processo na medida em que não há mais diferença entre ficção e seu oposto. Os amortecedores conceituais, as marcas, os indicadores que mantêm o binômio conceitual ficção/real não são reconhecidos. Esses indicadores são tanto aqueles já incorporados nos diferentes modos e estilos das obras de arte, na sua própria fatura, na sua materialidade que respondem à história da produção artística, quanto aqueles outros que identificam os espaços de exibição, os textos de apresentação, de crítica, de curadoria e assim por diante. O fato é que nessas situações certos elementos históricos, institucionais, estéticos entre outros não são reconhecidos por um grupo de pessoas que não podem ser identificados como expectador. Não o podem, justamente por não terem essa capacidade de reconhecer o mundo da arte.

Veja-se a série de episódios ocorridos no ano de 2017 no mundo da arte no Brasil (FIDELIS, 2017). Episódios em que performances, pinturas, instalações, etc., que compõem ou não exposições em galerias ou museus são percebidas, em seu conjunto e separadamente, como um ato criminoso. O que significa antes de qualquer coisa que elas são percebidas despidas de seu status de obra de arte. O binômio ficção/real é rompido pelo lado do real: não há mais a dimensão da ficção. Tudo passa a ser real, e o real é da ordem da definição do crime pela lei e pela moral. Há, evidentemente, como aponta Rodrigo Duarte em meio ao não-público essa parte que representa uma vontade e mentalidade política e ideológica, cuja raiz sempre foi a do autoritarismo e da identificação com tudo o que representa o oposto da livre



expressão (DUARTE, 2017). Todavia, buscamos evidenciar aqui, incorporando até mesmo esse espectro ideológico, o desvio cognitivo e a falta de referencial próprias do comportamento que identifica um lugar de fala, de referência que não é o do público de arte. À medida que não se reconhece os indicadores conceituais que separam arte de realidade, não há mais nada fora do real, no sentido de que uma representação simbólica passa a ser aquilo mesmo simbolizado, não há mais obras de arte, mas sim atos de instigação à pedofilia, a zoofilia, ao estupro, e assim por diante. Nem mesmo os museus, as galerias, os espaços de exposição são identificados como índices, marcas de que o que ocorre nesses espaços tem em última instância seu sentido ficcional aí demarcado. Como sabe qualquer um que sabe o que é uma obra de arte, mesmo que não seja um especialista, ainda que em muitos momentos essas ocorrências que chamamos obras de arte mencionem, tratem ou documentem outras ocorrências que podem significar fatos, elas não são os fatos que representam. Se são exemplos, amostras dos fatos, elas o são apenas no sentido ficcional e não de fato. No entanto, seguindo o exemplo que estamos explorando é como fatos criminosos que obras de arte são percebidas pelo “não-público”, pois este não reconhece os elementos conceituais que compõem os limites entre mundo da arte e mundo da vida, por não conhecê-los, ou apenas por não desejar reconhecê-los.

III

Lembremos por um instante das reflexões de Foucault acerca da série de quadros “isso não é um cachimbo” do artista belga Magritte. (FOUCAULT, 1989) Não importa o modo que se queira pensar as possíveis relações de referência entre imagem do cachimbo e enunciado referencial, tais relações estão desde sempre curto-circuitadas pelo fato de que a frase e a imagem de cachimbo são uma única imagem, de uma única representação pictórica. No quadro de Magritte os limites da representação pictórica tornam-se o objeto da representação pictórica e dessa forma são expostos, problematizados. Esse é o movimento interno à arte empurrando seus limites, apontando para fora do paradigma da mimesis, em um gesto que mesmo antes de Magritte vai ser cada vez mais comum na arte ocidental.

O jogo de Magritte só é possível por ter como referente esse próprio jogo como próprio da representação pictórica. Talvez a ilustração cabal disso que se está tentando mostrar aqui seja o quadro *Pedofilia* de Alessandra Cunha que foi retirado da exposição do Museu de Arte contemporânea de Mato Grosso do Sul pela Delegacia Especializada em Proteção à Criança e ao Adolescente. Na ocasião um grupo de deputados pede para que o nome da artista seja incluído no cadastro estadual de pedófilos. Nessa pintura pode se ler o seguinte texto: “o Machismo mata violenta e humilha”. A frase que é parte da pintura, parte da imagem, é dotada de uma evidencia referencial e nisso talvez resida a sua força. Não há muita interpretação a ser feita, a frase aponta para algo, denota algo que é um fato, mas este fato, justamente por ser um fato, não se confunde com a imagem em que essa frase figura. O jogo revelado pela artimanha de Magritte a muito se tornou parte do repertório do mundo da arte. Um repertório a que o público de arte está habituado. Para que a pintura *Pedofilia* torne-se um ato de *Pedofilia*, é preciso que ela seja destituída de sua condição de obra de arte, é preciso que o jogo da representação pictórica seja inviabilizado pela ruptura dos limites entre ficção e realidade, ruptura que por ser externa ao mundo da arte lhe é imposta de maneira violenta e humilhante por um “não-público” por uma instância que não está integrada ao mundo da arte. Estar integrado como parte do mundo da arte não pressupõe a aceitação passiva de tudo o que ocorre neste âmbito, mas possuir as ferramentas histórico-cognitivas (que inclui afetos) necessárias para reconhecer mais ou menos como se dá separadamente ou não: apresentação, representação e designação na ficção.



REFERÊNCIAS

DANTO, A. *A transfiguração do Lugar-Comum*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

FIDELIS, G. *Não à censura* in *Arte sobe coerção. Moralismo Privado no espaço público*, São Paulo, Revista Cult, número 230, 2017.

DUARTE, R. *Arte, ódio e ressentimento* in *Arte sobe coerção. Moralismo Privado no espaço público*, São Paulo, Revista Cult, número 230, 2017.

Por uma poética do olhar: dos dilemas da imagem na fenomenologia da obra de arte

Solange Aparecida de Campos Costa

Professora de Filosofia da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e membro permanente do Curso de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí (PPGFIL-UFPI), Parnaíba, PI, Brasil.

solange@phb.uespi.br

Resumo: Este trabalho examina a questão do olhar na obra de arte a partir da fenomenologia. Investiga, a princípio, os pressupostos que, desde Platão, tornaram a imagem (*eidōs*) um elemento filosófico por excelência. A abordagem se separa da filosofia platônica e da noção de olhar como *epistēmē* e leva a discussão para o âmbito da fenomenologia de Merleau-Ponty, que pensa e compreende a realidade pelo olhar num duplo significado, que vê a si mesmo e também é visto por ele. A obra de arte, nesse âmbito, não é apenas um objeto que revela algo a ser contemplado, mas entrevê e cria o próprio mundo no qual o homem ganha sentido. O artigo se divide em três tópicos: o primeiro trata brevemente da importância do olhar na mitologia grega; o segundo, expõe a concepção clássica do olhar na filosofia e o terceiro, discute a possibilidade de um olhar fenomenológico evocado pela arte.

Palavras-chave: Merleau-Ponty, olhar, fenomenologia, estética, imagem, obra de arte.

For a poetry of the look: the dilemmas of the image in the phenomenology of the work of art

Abstract: This paper examines the issue of looking at the work of art from the phenomenology. In the beginning investigates the assumptions which, since Plato, made the image (*eidōs*) a philosophical element for excellence. The approach separates from the platonic philosophy and the notion of look like *epistēmē* and takes the discussion to the scope of the phenomenology of Merleau-Ponty, who thinks and understands the reality by looking in a double meaning that sees himself and is also seen by him. The art of work, in this context, is not just an object that reveals something to be contemplated, but emerging and creates its own world where the man makes sense. The article is divided into three topics: the first treats briefly of the importance of looking in Greek mythology; the second exposes the classic look on the philosophy and the third discusses the possibility of a phenomenological gaze evoked by art.

Key-Words: Merleau-Ponty, look, Phenomenology, esthetic, image, work of art.

A arte não reproduz o visível, mas torna visível.

Paul Klee

Introdução

Quando tematizamos o olhar na ciência, em especial na biologia, comumente o associamos em primeiro lugar a empiria, como um dos sentidos do corpo pelo qual percebemos o mundo a nossa volta. A visão, tal como os outros sentidos, faz parte do sistema sensorial que envia as informações para o cérebro humano decodificar e interpretar e, assim, consegue fazer o corpo responder adequadamente a cada estímulo.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Ao longo do tempo, a importância do ver para o processo cognitivo alcança também a linguagem, de tal forma que, mesmo sem perceber, incorporamos diversos termos derivados da visão no nosso vocabulário habitual, como nas expressões: “Nada a ver”, “é claro” e “evidentemente”. De certo modo, isso atesta uma ligação originária da visão com o modo próprio de ser do homem, em sua natureza mais primária, talvez por isso nosso encantamento por tudo que é luminoso e solar, que brilha, que ascende e clareia. A luz que estimula nossos receptores sensoriais também está presente na nossa prosaica relação com o mundo pela palavra.

Mas o olhar não habita somente as definições dos sentidos corpóreos, como descrito anteriormente, pois ele será abordado, ao longo do processo histórico humano, por diferentes áreas do conhecimento, que darão interpretações originais ao ver.

Esse artigo almeja analisar, pelo horizonte da filosofia, como a compreensão corrente do olhar carrega consigo mais do que normalmente supomos e, como a arte, pela via da fenomenologia e ontologia, restitui ao olhar o seu caráter poético. Nesse sentido, o que pretendemos tratar é do olhar como um dos fins da arte, não enquanto ruptura ou acabamento, mas como finalidade, que propicia a arte um modo renovado de relação com o mundo.

1. Uma breve abordagem do olhar na antiguidade

A metáfora do olhar desde há muito tempo habita o pensar filosófico, mas antes mesmo de ser abordado pela filosofia, o enigma da visão aparece para o homem em sua relação mais elementar com o mundo.

Na mitologia grega, por exemplo, várias são as referências ao olhar, desde os primeiros relatos orais preservados até aquelas obras elaboradas pela épica e pelo teatro grego. Histórias, como a figura mitológica da Medusa, por exemplo, que destrói a todos com seu olhar, mas incapaz de ver a si mesma, representa um anseio ancestral que liga a visão ao conhecimento. No caso de Orfeu, a desmedida entre o ver e o conhecer, acontece no herói quando ele, não bastando conseguir novamente Eurídice, retirando-a do Hades, revira e a olha de frente, contrariando a lei estabelecida para tê-la. Esse olhar que, de certo modo, evoca a perda, traz também a possibilidade de conhecer Eurídice no seu não-ser, na morte. Contrariar a lei é, nesse sentido, ver o que não é possível ver, conhecer o que não é possível conhecer, o olho quer sempre saber mais que pode. Como afirma Blanchot, Orfeu não quer:

Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com o seu corpo fechado e seu rosto velado, quer vê-la, não quando ela está visível, mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte. (BLANCHOT, 2011, p.187)¹.

O ver e o conhecer exigem na mitologia uma espécie de harmonia. A palavra, uma das portadoras desse equilíbrio, deve manter a sobriedade entre o ver e o conhecer. É disso que se trata outra célebre dessas histórias, o mito de Édipo. Na trama, será por desprezar a medida entre o ver e conhecer, que Édipo, o herói sofocliano destruidor da Esfinge, passará a destruir a si mesmo. A relação entre o saber e o ver é quebrada pelo herói que, por querer ver demais, acaba cego. Como afirma Rancière:

O pathos do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse pathos. (RANCIÈRE, 2009, p.23)

A visão de Édipo não é capaz de fazê-lo enxergar o limite do ver. Será ele que, ao não ouvir o que deseja do adivinho Tirésias, zomba da cegueira alheia. Cegueira que o herói, sem saber, já carrega consigo.



2. O olhar e a filosofia

Essa relação entre o ver e o conhecer, presente na mitologia, também aparece na filosofia em seu início. Platão será um dos primeiros filósofos a tratar do tema. No entanto, aquele vínculo primevo que liga o ver ao conhecer será rompido. Platão fundamenta seu pensamento no termo “ideia”, *eidos*, originário do verbo *eidô*, ver. Para o filósofo, a ideia é, grosso modo, a visão originária, o elemento basilar de cada coisa, sem o qual ela perde sua identidade. Mas não são todos os homens que podem chegar ao conhecimento da ideia, eles precisam antes ser preparados pela dialética, que os levará ao verdadeiro conhecimento (*episteme*). A filosofia platônica se assenta, desse modo, em vários termos derivados da visão - será assim que recorrerá, por exemplo, à reminiscência (*anamnese*)², e por conseguinte o ver, separado do corpo, estará ligado ao saber. A reminiscência é aquilo que traz de volta a ideia, retoma, relembra, revê as coisas em si mesmas, em sua essência. No entanto, Platão se preocupa em diferenciar a ideia do *eidolon*, da visão falsa da realidade, do simulacro. Desse modo, para fugir ao engano, é preciso preparar a alma para chegar à ideia e não se tomar o semelhante (*eikon*) pelo verdadeiro (*eidos*). Os sentidos devem ser abandonados em prol do “ver verdadeiro”, da própria ideia. Aqui a relação entre o ver e o conhecer se estabelece a partir da busca da ideia, da unidade das coisas, que só poderá ser alcançada pela renúncia ao corpo³. Nesse aspecto, a relação entre ver e conhecer para Platão suprime o conhecer corpóreo e sensorial, pois para alcançar a ideia, o homem deve se libertar dos entraves causados pela sensação.

Toda filosofia posterior, com raras exceções, tentará diferenciar o falso do verdadeiro e, a partir de uma possível leitura de Platão, apoiará a verdade no abandono ou correção dos sentidos. Mesmo o empirismo, que tem como base a apreensão originária da sensação, trata-a como algo que deve ser aprimorado e purificado, ou seja, se a realidade aparece em primeiro plano ao nosso corpo, temos pelo raciocínio de alcançar a verdade e transformar a própria empiria em conhecimento. Se então, não há conhecimento inato, precisamos aprender a lidar com o que obtemos pela experiência e, por mais que os sentidos não mintam, sempre eles parecerão em contradição com o intelecto. Segundo Locke: “O entendimento, como o olho, que nos faz ver e perceber todas as outras coisas, não se observa a si mesmo; requer arte e esforço situá-lo à distância e fazê-lo seu próprio objeto.” (LOCKE, 1973, p.145). Cabe ao homem, portanto, o esforço para ligar a visão ao conhecimento.

3. O olhar poético-fenomenológico

Essa duplicidade entre os sentidos e a razão na filosofia permanece, na maioria das vezes, como alicerce fundamental quando se trata do conhecimento.⁴ No entanto, a fenomenologia e a ontologia marcam definitivamente uma nova forma de não somente compreender a realidade, mas de experienciá-la e senti-la. Os sentidos não são mais entendidos em contraposição à razão e a própria relação sujeito e objeto, que parecia ter justificação *a priori*, se dilui diante dessa nova forma de pensar. Aquela ligação originária de ver e saber é novamente então reunida e entrelaçada.

Será no campo da obra de arte que esse vínculo elementar se preserva de tal modo que a própria linguagem, companheira da filosofia, se torna poética. Os textos de Merleau-Ponty atestam tal intimidade. A obra *O Olho e o Espírito* que a princípio parece ser uma apologia à pintura de Cézanne, trata-se, na verdade, da experiência poética que a arte desvela na obra do pintor, de modo a converter o olhar e o pensar novamente em unidade.

Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma

visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si... (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 19).

O filósofo restitui a visão ao seu lugar, o homem como vidente e visível é corpo e pensamento juntos e ao mesmo tempo. Para Merleau-Ponty, não há, portanto, supremacia da razão ao sensível ou do sujeito ao objeto; do mesmo modo, a experiência não antecede a reflexão, antes são essas categorias que não abarcam o acontecer dinâmico do real, no qual homem e mundo estão interligados.

No início do texto, o filósofo apresenta uma crítica à ciência, especificamente à noção de uma ciência neutra, instauradora da verdade objetiva que se fundamenta na classificação e conceituação do real. Essa foi também durante um longo tempo a tarefa do pensamento filosófico, de encontrar sob aparência enganadora dos sentidos, a verdadeira e pura essência. Segundo essa concepção, o olhar sensível tem de ser adestrado pelo pensamento. A arte, em contrapartida, revela um outro modo de apreender o mundo sem desprezar os sentidos. Surgindo sob o véu de uma pretensa inutilidade, ela é livre e pode, assim, devolver ao corpo e à visão a sua verdadeira importância. O desejo de conquista de um pensamento absoluto sobre as coisas, na arte, cede lugar ao movimento espontâneo do real, no qual estamos desde sempre também em movimento. A arte, nesse sentido, redescobre o apelo originário que reúne corpo e intelecto, pois é impossível imaginar um pensamento alheio ao corpo ou, ao contrário, um corpo separado do pensar.

No entanto, não é toda obra da arte que consegue abandonar as regras e convenções que derivam daquela compreensão dicotômica da realidade. Durante um longo tempo a arte se pautou em ser uma cópia “exata” do real, o que levou os artistas do Renascimento, por exemplo, a criarem todos os padrões que deveriam servir de base para que a obra exalasse a harmonia de uma representação correta do mundo⁵. Mas Merleau-Ponty vê em Cézanne, pintor que com certeza tem um sentido especial para o filósofo, o rompimento definitivo entre a obra e os cânones representativos. O filósofo não questiona as obras que precederam esse rompimento, não deseja criticar as regras que durante muito tempo serviram de modelo para que as obras fossem consideradas artísticas ou não. Até porque, a maioria delas são geniais em sua época, de modo que, qualquer condenação seria inapropriada, principalmente porque essas obras fazem parte da nossa história e no entanto, a história mesma se transforma. Para Merleau-Ponty: “A perspectiva do Renascimento não é um “truque” infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela.” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 36).

Para o filósofo essa continuação, então, não nasce apenas da renúncia da transposição “exata” do real para a obra, mas do alcance que o olhar possibilita ao tocar o real, ou seja, o pintor não descreve mais o mundo, mas vive-o por dentro. Essa vivência é a encarnação de sua vida e por ser vida, evoca também a vida de todos os homens. O artista revela na obra, portanto, a possibilidade do visível e, ao mesmo tempo, do invisível. O visível é aquilo que aparece nas cores e traços e o invisível aquilo que também aparece na ausência entre as cores e os traços. Visível e invisível não são, portanto, a oposição dantes entre o real e o imaginário, ou entre a razão e os sentidos, mas relação fluente que sustém a harmonia do mundo. A harmonia nasce dessa relação originária entre as coisas no mundo e o mundo nasce a partir da relação que nele se faz entre as coisas. Não há dominador, nem dominado, meu olhar é pura ação de ver as coisas se tornarem coisas; ele não responde o que é a realidade, ele a respira, a sente e a invoca.

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um *fora*, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013b, pp. 44-45)



É importante esclarecer que o invisível apontado anteriormente não corresponde a uma espécie de erro ou a falta que é suplantada pelo visível, mas é o mistério que circunda o aparecer das coisas e que, de certa forma, o determina. O encobrimento, o que não se vê, é um modo do aparecer das coisas, não uma falha na estrutura do olhar. Essa aparente contradição surge porque usamos a lógica do pensamento moderno que entende a negação como um erro e a verdade como conformidade. No entanto, o real, o visível, no horizonte do pensar autêntico não se submete ao pensamento tradicional que o entende como um objeto, ‘algo’ que pode ser dissecado por uma investigação coerente e lógica. “Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como certa ausência (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 53)”. Tal como afirmamos antes, o olhar, que tratamos aqui se dá no campo da ontologia, por isso, não se trata de um fim a ser atingido, mas é ele que dá sentido e força a toda a realidade poética, por isso pode se manter também através de um afastamento.

Sobre o invisível, Merleau-Ponty acrescenta a noção de habitação, ou seja, de ambiência, de jogo de forças no qual as coisas, ao mesmo tempo aparecem e se preservam. O filósofo apresentará sobre isso um elucidativo e belo exemplo da piscina:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 45).

Comumente, pensamos que a essência, a verdade, vigora para além das aparências e que, portanto, cabe à filosofia nos livrar do engano dos sentidos (visível) para alcançar o fundamento do real (invisível). A fenomenologia sugere, por outro lado, que não há separação entre a verdade e a falsidade, entre a piscina verdadeira e as interferências ocasionais que a circundam, porque ela só existe na e pela mediação do ambiente que a envolve e das modulações que nela intervêm. Assim, a piscina que não se vê por essas intervenções, sua invisibilidade, também a sustém⁶.

Nesse sentido, o corpo, da mesma forma, não se refere tão somente a extensão dessa minha matéria que ocupa o mundo em um lugar determinado, porque ele se espalha nas coisas, ao mover-se, ao olhar e tocar; deixa de ser apenas protagonista da ação, pois da mesma forma que as mãos tocam as coisas, as coisas me tocam e me permitem perceber o meu corpo enquanto tocante. O corpo sente e se sente sentindo, como aquele que pode sentir, não como um objeto sobre o qual me detenho a dizer as características, mas como um princípio no qual eu mesmo venho a ser. O corpo, portanto, não é algo separado de mim. “[...] não estou diante do meu corpo, estou no meu corpo, ou antes, *sou meu corpo*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 208). O ver e o tocar, se tornam, outrossim, mais que uma mera forma de perceber e interpretar o mundo, mas uma forma de vivê-lo, porque são também eles que garantem em mim a possibilidade de vir a ser o que sou, assegurando, nessa minha inquietude de vidente visível, aquilo que me personifica. “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19).

O olhar para Merleau-Ponty tem um papel importante, mas reiteramos, esse olhar não é o mesmo da visão pura do intelecto, que abandona a matéria em busca da forma. Até porque para a fenomenologia, não há



uma essência pura a ser encontrada. O olhar é corpóreo, no entanto, não como corpo que se dirige para a realidade com a finalidade de pensar as coisas, justamente ao contrário, o olhar está imbricado nas coisas, e elas estão no mundo e pedem para serem olhadas, convidam o artista a exteriorizá-las em obra. Todavia, o convite nasce da própria vida do artista, a arte se incorpora em sua vida de tal forma que criar é um modo de dar vazão à sua vida e, mesmo assim, falar da vida de todos os homens. Ao criar, o artista escolhe, porque a obra surge pelo olhar como um convite, não como uma exigência. No entanto, fugir a esse convite é deixar de ser si mesmo, de ser artista. Mas a essa singularidade (do artista) se junta à universalidade das vidas que compõem o mundo. O artista é livre e a obra é o modo de tornar essa liberdade real, de afirmá-la e concebê-la. A partir disso, o impasse entre sujeito e objeto se dilui em favor da vida, vida do artista que se junta à obra, tornando-a verdadeira e se ligando à vida de todos os homens. Então, a arte exalta, festeja, a fusão desse olhar, que mesmo presa a um suporte, transcende; mesmo inerte no museu, passeia ao redor de cada espectador e os faz ver, vendo. O que se vê não é mais somente uma figura ou uma abstração de certo artista, mas o modo de ser que pulsa nele e em mim também. O olhar se junta finalmente ao pensar, não como uma determinação, mas como pura possibilidade. Tal como afirma Merleau-Ponty na *Dúvida de Cézanne*

Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como numa tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 140).

Aí a obra se eterniza, porque rompe e dilacera as diferenças (das coisas e dos homens) e as reúne na unidade primordial (originária a incitadora das distinções). A arte junta vidas separadas porque toca na identidade das coisas que subjaz a toda e qualquer separação. A obra liga um corpo a outro corpo. Assim, o que a obra expõe em suas particularidades, desde as pinturas nas cavernas até as instalações contemporâneas é o mundo, mundo que une o artista a cada um que passeia na galeria, de modo que a arte liga o homem à sua história, não como sucessão de fatos ao longo do tempo ou progresso incessante, mas como ir e vir de si mesmo. A obra faz ver pela cena que aponta seus traços, para cá e para lá, a própria possibilidade do ver e o artista comunga conosco da visão. Então, ainda que o Monte Vitória, tantas vezes pintado por Cézanne, pertença na região de L'Estaque, ele habita também em nós, não porque estamos lá para vê-lo, mas porque pela pintura podemos perceber que vemos e a visão torna-se compartilhada. Não conhecemos a montanha de Cézanne, mas conhecemos nossas montanhas. Talvez o artista não ambicione nos apresentar um lugar novo, escondido nas paisagens da França, mas fazer ver melhor o nosso lugar e tudo que o compõe. Ele desperta com a obra o ver ordinário, rasteiro, mundano que está a nossa volta. Segundo Haar: "Toda obra digna deste nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma, e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de modo novo nosso universo cotidiano." (HAAR, 2000, p.6). Cézanne com certeza eternizou as paisagens francesas, mas mais do que isso, ele provocou em nós a possibilidade de ver sem amarras, sem pretensão, a visão livre que habita em nós. Como homem, seu olhar nos toca pela obra e o que vemos importa menos que essa vontade imperiosa de ver que a obra despertou em nós.

O que dizemos aqui equivale a um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto apenas parcial. A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois **ver é ter à distância**, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela. (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 23, grifo meu).

Na passagem anterior o filósofo afirma que "ver é ter à distância". Essa distância se refere ao fato de que não apenas olhamos a realidade, como se ela estivesse a nossa frente, mas a vivenciamos por dentro, em nossa carne. Essa distância é o espaço sem uma medida exata que une a vida singular (de um artista) na universalidade da existência de todos os homens. Nessa distância, o corpo, ao perceber o mundo, também se percebe como percepiente. O olho que passeia entre as coisas, tem a medida precisa de sua própria identidade. Ao tocar o mundo o corpo se apresenta como aquele que toca, que sente, que percebe, que



vê, e ao mesmo tempo, se faz homem. A visão, portanto, não é um sentido privilegiado, não o torna mais artista, mas justamente lhe dá a medida exata do que pode ser, lhe dá acesso ao próprio ser.

Geralmente, definimos o artista como um gênio vocacionado, que naturalmente tende a criar, e que, portanto, a obra é efeito dessa sua vida. Segundo Merleau-Ponty, a distância é justamente a relação que une o artista à sua obra e nessa junção, é que nasce a obra que relaciona a sua vida a vida em si e, por isso, ele é completo, sendo parcial. Na verdade, não há como ser para sempre completo, não há sequer como ser para sempre, mas há como eternizar para sempre esse instante de ser.

Se sou projeto desde meu nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um único gesto que seja apenas hereditário ou inato e que não seja espontâneo – mas, igualmente, um único gesto que seja absolutamente novo em relação a essa maneira de ser no mundo que sou eu desde o começo. (MERLEAU-PONTY, 2013a, 142-143).

A obra é essa eternização do instante puro do devir, por isso a distância precisa, coerente, ritmada na qual habita.

Considerações finais

Merleau-Ponty não faz da sua filosofia apenas uma reflexão estética sobre a pintura de Cézanne para pensar a visão. Antes, o filósofo mostra que é a própria arte que convoca o olhar para perceber o real através de seu jogo de cores, no qual o visível se entrelaça com o invisível. Descende dessa experiência do olhar na arte toda potência de uma filosofia aberta e inesgotável que considera a visão a partir de seu enraizamento no corpo em movimento.

A pintura de Cézanne, da qual o filósofo se serve, consegue revelar que a visão não se restringe apenas à capacidade sensorial ou à relação físico-óptica que nos permite apreender a realidade a nossa volta, pois, além disso, ela descortina o vínculo originário do homem como corpo no mundo e aí, se restaura a finalidade, a intenção poética da obra. Tal vínculo se dá numa dinâmica encarnada, na qual a visão está imbricada nas coisas, transcendendo a noção habitual do pensamento que se apropria do objeto.

Nesse sentido, a própria obra, a pintura de Cézanne ou a música de Bach, por exemplo, mesmo circunscrevendo uma determinada paisagem ou som, exprime o acontecer do mundo, como pura ação, o mundo se tornando mundo. Por isso, ousamos dizer, que a obra faz o olho ver, o ouvido escutar, a mão pegar, porque estimula o potencial originário e cognoscível do corpo, que havia permanecido esquecido sob a égide da razão. Retomar, portanto, essa possibilidade natural do homem pela arte é reestabelecer o laço primevo e simultâneo entre pensamento e corpo pela poética do olhar, via fenomenologia.

NOTAS

1. Essa relação entre a visão e a perda, também é explorada pelo filósofo e esteta francês Didi-Huberman no seu livro *O que vemos, o que nos olha*. O autor inicia seu texto citando uma passagem da obra *Ulisses* de James Joyce, na qual o protagonista, Stephen Dedalus, olha o mar e relembra a mãe morta. A inescapável perda da mãe evoca em Stephen a sua própria origem e mortalidade. O personagem se dá conta da inevitabilidade que o olhar acarreta, por não nos deixar possuir ou deter o que nos vê, principalmente, quando esse olhar remete a uma perda, como a morte, o deixar de ser. “Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).



2. Platão trata da reminiscência em três dos seus principais diálogos em *Mênon*, *Fedón* e *Fedro*. Embora tenha características diferentes em cada um deles, derivada principalmente do seu contexto, permanece a noção originária ligada ao termo *anamnese*, o trazer de novo, recordar.

3. Os diálogos platônicos não podem ser tomados por uma leitura unitária e reducionista. A questão da relação entre alma e corpo, por exemplo, central na sua filosofia, passa por mudanças perceptíveis ao longo de seus textos e isso acontece, não por contradição interna, mas de acordo com a organicidade e objetivo de cada diálogo. No *Fedón*, a discussão conduz a noção de que a alma deve se apartar do corpo definitivamente para atingir o verdadeiro conhecimento (PLATÃO, 1972, p. 70, 83a), sendo por isso que Sócrates aceita seu destino de modo sereno ao se encaminhar para a morte. No entanto, no *Teeteto*, em contrapartida, a sensação é tratada como base da cognição (PLATÃO, 2001, p.50, 152c), não podendo ser considerada ilusória. De todo modo, é inquestionável que Platão tenha privilegiado a alma para o conhecimento da ideia e, embora pareça rever a teoria das formas em diálogos tardios (como acontece no *Teeteto*), será esse rompimento entre corpo e alma que servirá de fundo para a tradicional interpretação da filosofia platônica na qual nos apoiamos nesse artigo.

4. Segundo Merleau-Ponty: “Entre a explicação empirista e a reflexão intelectualista existe um parentesco profundo, que é sua comum ignorância dos fenômenos. Ambas constroem o fenômeno alucinatório em lugar de vivê-lo.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 451.)

5. Inserimos aspas na palavra exata, porque entendemos que a arte, no fundo, mesmo quando almeja copiar *exatamente* o real, anseia muito mais por representá-lo adequadamente, ou seja, a arte clássica não é meramente reprodutiva, nem mesmo quando cria parâmetros para a representação da realidade. Assim, os subterfúgios criados pelo Renascimento para representar coerentemente o corpo humano, por exemplo, se baseiam, em parte, pelos estudos que se fazia no próprio corpo (anatomia, observação, etc); mas por outro lado, também numa espécie de necessidade de fazer ver mais detalhadamente o que não se consegue enxergar à primeira vista e aí reside a tarefa criadora da arte.

6. Com certa liberdade, mas respeitando seus diferentes objetivos, podemos aproximar a noção de invisibilidade apontada por Merleau-Ponty ao que Gadamer, no texto de introdução ao livro *A origem da obra de arte* de Heidegger tematiza, ao tratar do encobrimento do ente em sua totalidade (ser) como pertencente ao ente, na constituição própria do que aparece. Segundo Gadamer o retraimento do ente que se dá no aparecer do real não é uma falta, um erro, mas faz parte da sua constituição originária. Dessa forma, é impossível que o ente se dê apenas no seu aparecer, mas revele-se também por meio de sua recusa, de seu retraimento. Nas palavras do filósofo: “Num sentido mais originário, não-encobrimento “acontece”, e esse acontecer é algo que em primeiro lugar torna já simplesmente possível que ente seja não-encoberto e corretamente conhecido. O encobrimento que corresponde a tal não-encobrimento originário não é erro, mas sim pertence originariamente ao próprio ser. A natureza, que ama se encobrir (Heráclito), é assim caracterizada não somente face à sua cognoscibilidade, mas segundo seu ser. Ela não é apenas o irromper na luz, mas igualmente o cobrir-se no escuro, o desdobramento da florescência do sol, tanto quanto o enraizar-se nas profundezas da terra” (GADAMER, 2007, p. 76).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GADAMER, H. G. *Para introdução*. In MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. 158f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba.

HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.



LOCKE, J. *Segundo tratado sobre o governo*. Tradução E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção “Os Pensadores”.

MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013a.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013b

PLATÃO. *Fédon*. Tradução Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril cultural, 1972. Coleção “Os Pensadores”.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RANCIERE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Castro Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto

Mariana Lage

Escritora, professora e pesquisadora de pós-doutorado no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (bolsista Capes/PNPD), doutora e mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG.
marianalagem@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe pensar as implicações filosóficas do fim da arte como objeto material estável para a percepção e recepção estéticas. Nesse sentido, toma como referências propostas artísticas contraculturais de fins da década de 1950 aos anos 1970 que se realizam como ação de um corpo que compartilha o espaço e o tempo com seu público. Assim esse trabalho se apoia nas proposições de Paul Zumthor e Erika Fischer-Lichte a fim de pensar o que poderíamos chamar de Estética do performativo, vertente que aborda a arte como ação e acontecimento, além de compartilhar reflexos iniciais sobre as possibilidades da crítica de performance e a experiência estética como parte constitutiva das obras performáticas.

Palavras-Chave: performance, performativo, arte da ação, movência, forma artística.

Aesthetics of Performative: philosophical implications of the end of work as an object

Abstract: This article proposes to think the philosophical implications of the end of art as a stable material object for aesthetic perception and reception. Thus, it takes as its references countercultural artistic proposals, such as those from the late 1950s to the 1970s, that take place as an action that shares space, time and physical presence with the audience. Thus, based on the propositions of Paul Zumthor and Erika Fischer-Lichte this article thinks about what could call as performative aesthetic, which deals with art as action and event, as well as shares initial reflections on the possibilities of performance criticism and aesthetic experience as a constituent part of performance works.

Key-words: performance, performative, action art, movance, aesthetic form.

Muitas foram e são as ocasiões em que se disserta sobre a morte da arte ou o fim de um determinado tipo de produção artística. A grande discussão em torno do fim da arte entendida como objeto estável e/ou permanente, transformando-se em algo relacional, imaterial e evanescente, acontece com as poéticas contemporâneas em seus começos contraculturais em fins da década de 1950, com artistas como John Cage e Allan Kaprow. As proposições Fluxus, os happenings e as performances evidenciavam naquele período o advento de um fazer artístico entendido como determinantemente relacional – portanto, fadado a desaparecer, ou a permanecer apenas como registro e memória. As discussões e o impulso artístico da época muitas vezes eram reconhecidamente contra a possibilidade de a obra se tornar mais um bem material, uma commodity sobre a qual se especula no mercado financeiro. O impulso se concentrava, portanto, sobre a dissolução da obra como objeto, transformando-a num acontecimento, numa ação, numa experiência.

No presente artigo, me debruço sobre as implicações filosóficas da performance, me apoiando, em especial, em autores como Paul Zumthor (1993; 2007; 2009) e Erika Fischer-Lichte (2008), a fim de pensar o que se

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



denomina por Estética do performativo, vertente que aborda a arte como ação e acontecimento. Na perspectiva desses autores, a obra em performance existe no instante de sua presentificação, e sua forma artística e estética é constituída das circunstâncias específicas de sua realização. Se é próprio da performance destacar o caráter único de cada acontecimento como vivência participante, em sua efemeridade e transitoriedade, uma estética do performativo levanta perguntas sobre o modo habitual com que abordamos obras de arte, pensando com frequência, em suma, na sua permanência como objeto que pode ser percebido e analisado diversas vezes, no que elas significam, na mensagem que transmitem e nas características físicas artísticas particulares que as singularizam como obra material, diferente de objetos cotidianos banais que nos circundam.

A proposta aqui é pensar as implicações filosóficas de poéticas artísticas em que a materialidade da obra, se assim ainda é possível dizer, se constitui de um corpo em ação. Note-se que a obra não é o corpo, mas uma ação realizada por um corpo. Além disso, não se trata de uma ação qualquer num espaço qualquer, mas, sobretudo, algo concebido e apresentado para ser vivido em copresenças, num espaço e num instante pré-estabelecidos. Tal como acontece com a poesia oral, a performance não se apresenta como uma ação corriqueira que tende a desaparecer em meio ao fluxo cotidiano. Há condições em sua realização – tais como o tom de voz do poeta ou a postura corporal do performer (que Fischer-Lichte chama de presença radical), assim como suas vestimentas, o ritmo dos seus gestos, – que torna aquela fala ou aquela ação em uma realização performática.

Em última instância, a pergunta acaba sendo se, diante dessas obras não objetais e que se fazem como acontecimento e ação, em correlação e copresença, não estaríamos mais uma vez utilizando categorias relacionadas a uma estética da representação e da interpretação, categorias de uma mentalidade especificamente moderna. Portanto, é de suma importância, em primeiro lugar, questionar se há ainda a permanência, diante dessas obras efêmeras e imateriais, da pressuposição de que exista um sentido a ser interpretado e extraído da obra como texto, inserida num contexto específico de produção e emissão, ou ainda, a concepção de que a obra imita ou representa uma ideia, um personagem, uma história; ou que a obra transmite um sentido independente do seu contexto de recepção. Uma estética do performativo se colocaria, então, como um outro, distinto, do paradigma representacional; não com pretensões de substituição ou ultrapassamento, mas como alternativa, capaz de abarcar parte da produção contemporânea que não se adequa às categorias da representação. Nesse sentido, a seguir, além de pensar as implicações filosóficas do fim da arte como objeto estável, elencarei algumas características e elementos que se mostram distintos (e muitas vezes ausentes) da filosofia da arte representacional e que compõe, portanto, essa estética performativa.

Estética do performativo

O que seria uma estética performativa ou estética do performativo?

É típico do verbo “performar” referir à ideia de realizar uma ação ou de executar bem uma tarefa, semelhante a um bom desempenho. Para o filósofo da linguagem John L. Austin, no seu famoso *Quando dizer é fazer* (no original, *How to do things with words*; 1990), enunciados performativos são aqueles que executam uma ação. Na medida em que profiro um enunciado, esse realiza, concretiza, efetiva aquilo que digo. Os exemplos típicos do autor são o ato cerimonioso de batizar um barco ou a fala final do ministro, padre ou pastor durante um casamento, declarando casados os sujeitos esposos. “Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc, ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (Austin, 1990, p. 25).

Austin proferiu essas conferências na Universidade de Harvard em 1955, posteriormente publicadas em 1962. Já então é possível notar uma mudança de foco: no lugar onde antes orbitava a preocupação com a representação da linguagem e a verdade dos enunciados, o filósofo propunha uma percepção filosófica



da linguagem como ação, a ser analisada de acordo com o contexto em que é usada. Na teoria que Austin propunha, atos de fala performativos não descrevem, não relatam, nem constata, e não estão sujeitos a julgamento ou verificação de verdade ou falsidade, mas a “condições de felicidade”, isto é, condições que certificam seu sucesso ou insucesso. O julgamento desses atos performativos varia com o contexto em que são realizados, se as circunstâncias estão apropriadas e se condizem com os cargos e as atribuições dos sujeitos envolvidos. Desta forma, esses enunciados tem caráter dêiticos, pois referem-se a atos de fala cujos contextos são determinantes para sua realização e para seu “sucesso”. “Frequentemente”, diz Austin, “é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações ‘físicas’ ou ‘mentais’, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais” (Austin, 1990, p. 26). Dois exemplo que ele sugere é o batismo de um macaco ou o ato de um faxineiro declarar aberta uma seção de julgamento. Há tanto a condição da autoridade de quem enuncia a fala que pretende concretizar uma ação quanto a relação de plausibilidade dos demais envolvidos. Diz Austin: batizar um macaco não passaria de um faz de conta ou uma troca, visto que animais não são passíveis de serem batizados.

Chama atenção aqui o fato de que, se a fala é entendida como ação, a ação está enraizada numa dinâmica de comunicação que envolve não somente os ouvintes-participantes, mas as condições circunstanciais, espaciais e temporais em que a fala é proferida. “Além do proferimento das palavras chamadas performativas, muitas outras coisas em geral têm que ocorrer de modo adequado para podermos dizer que realizamos, com êxito, a nossa ação” (Austin, 1990, p. 30). Portanto, um primeiro elemento característico da performatividade é a relevância da circunstância e do contexto nas condições de sucesso ou insucesso, felicidade ou infelicidade do ato de fala e também, veremos a seguir, da performance artística e da poesia vocal.

Há ainda outro elemento interessante que Austin destaca em suas conferências sobre atos de fala. Ao analisar as condições e as circunstâncias de sucesso e insucesso, ele conclui que a felicidade dessas falas performativas depende de sua oposição à ficção, ao faz de conta e ao teatro. Atos de fala proferidos em circunstâncias ficcionais, como num palco ou numa historinha de criança, não possuem efetividade, não concretizam as ações que proferem, portanto, não são performativos. Essa característica de oposição à ficção e à teatralidade é um elemento recorrente nos estudos e nas diversas abordagens da teoria da performance artística. Se para Austin, a oposição à ficção garantia o caráter de realidade e a concretização dos atos performativos, nas teorias e nos estudos da performance enfatiza-se o estabelecimento de uma relação tensão com a realidade e de oposição à ficção entendida no sentido representacional de um personagem. Não se trata de faz de conta e tampouco pretende-se que essas ações, de pretensão artística, desapareçam ao meio ao fluxo das ações cotidianas. Há um lugar de destaque para a relação de tensão entre a ficção e a realidade cotidianamente vivida, sem que se configure especificamente como uma ou outra. Um exemplo típico de Erika Fischer-Lichte, e que abre seu livro *The transformative power of performance* (2008), é constatar que as ações da performer Marina Abramovic, em *Lip of Thomas*, de 1975, não são representacionais, isto é, não se referem a uma personagem que ela estaria encarnando num palco (no caso, uma galeria). Suas ações tem uma realidade crua e viva sobre seu corpo, uma vez que, nessa performance, ela se autoflagela e leva seu corpo limites extremos: bebe um litro de mel e uma garrafa de vinho, corta-se, chicoteia-se e deita-se sobre uma pedra de gelo de dois metros tendo um aquecedor direcionado para a ferida que acabara de abrir em seu abdômen (cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 11-13).

Essas primeiras características elencadas por Austin para descrever o performativo permanecerão ao longo das décadas seguintes em autores que trabalham com o conceito de performance a partir de outras perspectivas, como são o caso de Paul Zumthor, teórico da literatura que estuda a performance da poesia oral e que apropria-se desse conceito a partir das pesquisas de etnógrafos, e Erika Fischer-Lichte, que aborda a performance como poética artística contemporânea, como arte do corpo e da ação.



Numa estética do performativo, como elaboram Fischer-Lichte e Zumthor, performances são ações que concretizam uma obra artística ou poética, num espaço e tempo determinados, condicionado à presença de participantes, espectadores ou ouvintes. A presença do público determina o êxito da ação realizada. É para um ouvinte que se profere uma poesia vocal como comunicação poética, na análise de Zumthor; é para um público participante que se realiza uma performance artística, no escopo de estudos de Fischer-Lichte. Nesses dois autores, a presença física dos artistas e dos recitantes é tão importante quanto a presença coetânea do seu público e ouvinte. Por isso, uma palavra recorrente em ambos e que desempenha papel de destaque em suas compreensões sobre a performance é copresença. Aqui, o termo presença tem a conotação específica de um corpo físico compartilhando o mesmo espaço e tempo com outros corpos físicos. Ainda que haja, em algumas performances artísticas, o uso de dispositivos eletrônicos em sua realização, esse compartilhamento de espaço e tempo é considerado, por Fischer-Lichte, como não mediado, pois a ênfase não recai sobre os aparatos tecnológicos, mas à dimensão corporal e espacial do acontecimento. Portanto, copresença não adquire conotação outra que não a mais corriqueira a que a palavra pode remeter: compartilhamento vivencial e físico entre participantes e agentes num mesmo tempo e espaço. “A presença não faz com que uma coisa extraordinária apareça. Ao contrário, ela marca a emergência de algo bem ordinário e o transforma em um evento: a natureza do ser humano como *embodied-mind*” (Fischer-Lichte, 2008, p. 99).

Em Fischer-Lichte e em Zumthor, permanece a referência de que é pela ação que se concretiza a obra, que ela toma lugar, acontece. Como em toda perspectiva em torno da performance, a realização de ação se mostra como característica basilar. Na perspectiva desses autores, não uma ação separada no tempo e no espaço do seu contexto de percepção. Portanto, um quarto elemento dessa estética performativa é a simultaneidade temporal entre a realização e a percepção. Tanto para Zumthor quanto para Fischer-Lichte, a ação que realiza e concretiza a obra é temporal e espacialmente coetânea com os atos de percepção e recepção, permanecendo, assim, seu caráter contextual e circunstancial. O “sentido” da obra, na verdade, a palavra mais adequada é sua *forma* – seu sucesso ou insucesso –, depende do engajamento dos corpos em copresença num determinado aqui-agora em que a ação artística e a percepção estética acontecem simultaneamente. Em outros termos, a temporalidade da obra é idêntica à temporalidade de sua recepção: o momento em que ela acontece como corpo e ação é o mesmo em que ela é percebida e fruída como obra de arte. Sua pós-vida, se assim podemos dizer, não existe, isto é, não se trata mais de performance. O registro da performance é outra coisa que não a obra: é memória ou documento. Uma vez que o que se dá à percepção é um corpo realizando uma ação diante de outros corpos, o registro, em filme ou fotografia, estabiliza essa forma e essa dinâmica no ponto de vista unidimensional da máquina, retirando, portanto, as dimensões corporais-sensoriais do momento de percepção, como engajamento sensorial, e sua dinamicidade. O registro dá a conhecer a obra num dos pontos de vistas possíveis de abordá-la, mas não reativa sua forma dinâmica, não é capaz de mostrá-la em sua riqueza de contingências, sensações e percepções. Por mais que o registro consiga retratar uma visão panorâmica, ele, devido às características próprias do formato, não é capaz de reativar a dimensão da copresença de um corpo físico e sensível. É a partir dessa perceptiva que Richard Schechner (2004) e Peggy Phelan (2005) defendem que a performance só pode estar viva enquanto acontecimento: sua reprodução ou registro é a outra coisa, subproduto ou resíduo, pois a forma estética se perde, enquanto dinâmica dos corpos e de copresença. Então, uma primeira implicação filosófica que gostaria de apontar nessa estética do performativo é que a forma da obra é a forma de sua percepção. Faz sentido, portanto, quando me refiro à forma, adicionar o qualitativo duplo artístico/estético, uma vez que a obra somente existe em ação para um outro numa circunstância específica: ela existe e se concretiza para uma percepção. Assim, as características artísticas da obra se formam no mesmo instante em que há uma percepção e/ou uma experiência estética por parte do público participante e presente.

É a partir dessas características de simultaneidade de presenças físicas e de temporalidade momentânea, não durável ou permanente, que na estética do performativo a ênfase recai sobre a ideia de processo e de



forma movente, mais do que nas ideias de produto e conteúdo resultantes de uma ação (pintar ou escrever, por exemplo) temporal e espacialmente distinta do contexto da recepção. Para Fischer-Lichte, a estética do performativo estaria fundamentada em três características da arte atual: a desmaterialização da obra enquanto objeto; a indistinção temporal entre produção e recepção; e o apagamento da noção de ficção em favor da de ação. Enquanto a estética da representação pressupõe a ideia de que aquilo que se apresenta, apesar de parecer realidade, não é a realidade – e isso determina correlativamente a postura distanciada do público de apreensão de um sentido totalizante –, a estética do performativo pressupõe uma ação sendo vivida e compartilhada, tanto pelo artista quanto pelo público, num recorte espaço-temporal específico (cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 11-17). Se se verifica ao longo da metade do século XX uma forte transição da noção de obra para a de ação, há paralelamente uma transição na postura do público que, consciente da não ficção e porosidade do que se apresenta, está no centro da ação e nela se engaja corporalmente. O público é, assim, colocado na condição de ator participante e sua presença determina o desdobrar da ação, sua forma e seu resultado, destacando-se assim uma ideia basilar – porém pouco explorada numa abordagem estética ou filosófica da arte – de contingência¹ (esse seria, nesta listagem, o quinto elemento). Tudo pode acontecer, inclusive nada. A obra como ação pode não acontecer; pode ser interrompida, por exemplo, ou pode ser um insucesso a depender do tipo de interação com os participantes. O artista performer poderia não ser reconhecido como tal, sua ação poderia ser invisibilizada dependendo do espaço e das circunstâncias, ou poderia ser o caso também de sua presença não engajar atenção das pessoas presentes. Uma segunda implicação filosófica, portanto, é compreender que a obra em performance está sujeita ao amplo campo da contingência. Essa característica deveria ser vista e analisada como basilar na constituição dessas poéticas da ação, o que poderia contribuir para novas percepções em torno da coetaneidade entre forma artística e estética. O reconhecimento da contingência, como característica basilar, traria, por consequência, para as análises, críticas e teorias estéticas das artes da ação as noções de instabilidade, de não controle e não permanência da forma estética/artística.

Para Zumthor², a performance da poesia oral tem, por natureza própria, uma resistência à estabilização. Variando as circunstâncias espaciais e temporais da performance, a forma será sempre outra, nunca semelhante a qualquer proferimento vocal anterior. Neste aspecto, essa impermanência da forma, ou sua variabilidade circunstancial, é denominada por ele como *movência*: o fato de que a forma da poesia vocal não se fixa, nem se estabiliza; seria, antes, uma “forma-força”, um “dinamismo formalizado” (Zumthor, 2007, p. 29). Forma que aparece no instante da enunciação e da percepção para logo em seguida desaparecer. Na definição basilar de Zumthor, em que expõe a relação entre forma e performance: “Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável” (Zumthor, 2007, p. 33). Num outro momento, de forma passageira, qualifica “a própria ideia de ‘forma’” como “ao mesmo tempo síntese do disperso e negação do total” (Zumthor, 2009, p. 94). A *movência*, portanto, estaria ao lado da contingência como quinto elemento característico da estética do performativo.

É importante destacar três características da forma poética em performance para Zumthor: a) sua contingência, isto é, sua *movência* (i.e. variabilidade) de acordo com suas circunstâncias específicas e nunca inteiramente controláveis de realização; b) sua duração temporal extrema, isto é, o fato de que se realiza num determinado momento e desaparece; c) a circunstância, isto é, o aqui agora específico da enunciação e da percepção. Uma derivação dessas três características, e na nesta lista de implicações filosóficas seria a terceira, é o reconhecimento de que não seria adequado abordarmos a obra em busca do significado que ela deseja transmitir, de uma interpretação ou representação, nem tampouco em busca da intencionalidade do autor³. Se ela se apresenta numa dinamicidade de copresenças não é difícil perceber que ela não obedece às mesmas regras e às mesmas condições da leitura de um texto ou de uma obra de



arte que se configura como um objeto físico e disposto à apreciação do público por um tempo expandido e algumas vezes indeterminado (como são as coleções permanentes de museus e espaços expositivos). Essas condições divergentes se configuram, por exemplo, na incapacidade de o ouvinte ou público participante poder retomar o que foi dito, voltar atrás para refletir ou rever o que perdeu quando eventualmente se distraiu, atendeu ao telefone ou saiu da sala. Há também a impossibilidade de sua contemplação ou interpretação poder determinar a duração da sua relação de percepção com a obra, que, na leitura de um livro ou recepção de um quadro, poderia se expandir num tempo alargado independente da presença do autor⁴. Diante de uma performance, a opção que resta ao público, em relação à determinação da duração de sua percepção, é abandoná-la, como se faz, semelhantemente, com um livro desinteressante. Contudo, caso queira reativar a relação com a obra, a performance não estará lá disponível como um livro ou um objeto para ser retomado de onde se interrompeu a relação de percepção estética. Portanto, quando falamos em “sentido” da obra em performance, entendemos que ele é indissociável de sua forma, que, por sua vez, é contingente a um encontro, que não se fixa, é provisória e efêmera, dependente das circunstâncias de enunciação e percepção. Esse “sentido” não é entendido por Zumthor e Fischer-Lichte como atividade de interpretação ou reflexão (Cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 151-160). O sentido poético e estético se configura na confluência das percepções sensíveis, emocionais, sensoriais, anteriores a qualquer interpretação⁵. A esse respeito, há uma citação elucidativa de Fischer-Lichte, que coaduna com a perspectiva de Zumthor: “a questão central da performance não é compreendê-la, mas ter uma experiência e lidar com essa experiência, a qual não poderia ser suplantada, antes ou depois, pela reflexão” (Fischer-Lichte, 2008, p. 16-17).

Zumthor expõe repetidas vezes que é impossível abordar e compreender a poesia oral sem trazer o corpo para os estudos das obras – poéticas ou estéticas. Para ele, o corpo se torna “o lugar em que se articula a poeticidade” (Zumthor, 2007, p. 80), destacando assim inseparabilidade entre corporeidade, poeticidade, sentido e significado. Ele evidencia, ainda, que a preocupação com a estabilização de um sentido autônomo às circunstância de sua transmissão e percepção, um sentido apartado do corpo, é típica da abordagem sobre a literatura como fenômeno surgido no século XVII, com a desenvolvimento da imprensa, no início da Idade Moderna. Zumthor, em suas pesquisas da poesia vocal, também enfatizou que estudar e analisar essas obras em busca do conteúdo (o “o que”), ao invés da forma (o “como”) é perder de vista toda a especificidade do acontecimento poético oral em sua dinamicidade e provisoriedade.

Josette Feral, assim como muitos outros autores da performance arte, entende que performer e públicos estão de forma tão corporalmente imersos na gestualidade, na ação e no tempo suspenso da performance que “todo significado desaparece” (Feral, 1982, p. 173). Não há narrativas ou personagens, mas a vivência coletiva, num determinado tempo e espaço, de uma ação realizada por um corpo. A performance, diz Feral, não busca representar, narrar ou transmitir uma história ou mensagem, ela, antes, provoca uma relação sinestésica entre os sujeitos corporalmente engajados no momento da performance. Como foco central da performance está o corpo do artista sendo explorado, contorcido, coberto, revelado, congelado, flagelado, isolado, pressionado – manipulado de múltiplas formas para expor condições vivenciais ainda não exploradas. É por isso que, como bem diagnosticou Arthur Danto no artigo “Arte e perturbação” (2014), muitas performance se situam no limite literal entre arte e vida, explorando na carne as barreiras vitais do corpo, até a exaustão e quase morte, tendo o público como testemunha ou voyeur. Por essa razão, diante dessas situações extremas, a postura do público não costuma ser (não se espera, ao menos) a de um distanciamento reflexivo e interpretativo. Mais do que interpretação, a performance convida a uma participação ritualística, como estar presente fisicamente, disponível e atento corporalmente e tomar parte no acontecimento. Danto, a esse respeito, defende que a performance é um tipo de poética artística que se dirige “aos nebulosos inícios da arte”, como vivência mágica, ritualística, encantatória, dionisiaca (Cf. Danto, 2014, pp. 155-170). Marvin Carlson, importante teórico da performance, descreve da seguinte forma:



“o ‘papel’ que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados mas criados, questionados ou negociados. A ‘audiência’ é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere” (Carlson, 2010, p. 223).

Se compreendemos então que a performance é dinâmica de ação indissociada do corpo e que a obra somente existe enquanto ação e enquanto percepção, podemos concluir, uma quarta implicação filosófica, que a temporalidade do ato de interpretação é dissonante da postura esperada do espectador. Na tradição da hermenêutica filosófica e literária, assim como para diversos autores que abordam a experiência estética como conceito, há uma diferença temporal entre a vivência e a experiência⁶. A vivência, referida no alemão como *Erlebnis*, nomeia relações com o mundo mais imediatas, sensoriais e algumas vezes até mais sentimentais. *Erlebnis* como vivência seria, por exemplo para Jauss (1982), a percepção sensorial da obra de arte. Para Dilthey (1985), *Erlebnis* significa primeiramente “estar vivo quando algo acontece” e remete à imediaticidade do momento da experiência. Experiência estética, entendida como *Erfahrung*, deriva-se de um momento posterior de reflexão sobre a percepção. Existe, portanto, a percepção primária – imediata – que é a *Erlebnis*, e que Walter Benjamin (1980) vai associar com a experiência de choque da vida moderna; e existe a experiência estética que inclui em si, a partir da percepção primária, um prazer reflexivo. Nas palavras de Jauss, esse prazer reflexivo dá à experiência estética o aspecto de uma “compreensão fruidora e uma fruição compreensiva” (Jauss, 1979, p. 46). De toda forma, na abordagem hermenêutica, a diferença temporal entre vivência e experiência coloca a *Erlebnis* mais próxima do conceito de *aisthesis* como percepção sensível, ou aos “efeitos de presença”⁷, isto é, à impressão material e física que as coisas têm sobre nossos corpos, enquanto a *Erfahrung* remete a um modo de apropriação do mundo pela compreensão, entendimento, reflexão. *Erlebnis* estaria, assim, mais próxima de efeitos de intensidade, traria uma conotação de individualidade e/ou particularidade e seria marcada por uma temporalidade breve, momentânea, um lapso, uma epifania; nos termos de Zumthor, uma duração temporal extrema. *Erfahrung*, por sua vez, transmite a ideia de aprendizado, com conotação social e comunitária.

Uma questão adicional trazida por esta quarta implicação filosófica é como realizar uma crítica⁸ de arte da performance que não seja, por um lado, interpretativa, mas que, por outro lado, não se resuma a uma exposição hedonista e autoindulgente das vivências particulares do crítico. Essa crítica, se reflexiva, pois produzida numa temporalidade distinta e distante daquela da percepção estética, poderia aliar um pensamento analítico a um pensamento poético – e fazer, como sugere Zumthor (2007; 2009), um exercício de imaginação crítica? Uma via possível para a crítica de arte de performance poderia, então, ser partir da *Erlebnis* para produzir uma dentre muitas perspectivas sobre um acontecimento performático, deixando as percepções sobre a obra também em aberto, sem pretensões de uma interpretação conclusiva. Como bem apontou Zumthor, a performance compartilha com a poesia “um traço definidor”: a impossibilidade de gerar uma definição totalizante e generalizadora. “Assim percebida a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas” (Zumthor, 2007, p. 42). Nesse sentido, penso que a performance, como objeto de análise da Estética, coloca questões sobre os começos dessa disciplina filosófica; um retorno às dimensões da experiência estética. Como partir da percepção e de gestos dêiticos para proferir análises e compor um campo de estudo? Como, enquanto abordagem filosófica, ultrapassar a dimensão singular do acontecimento da performance, estabelecer parâmetros de análise, sem trair a sua característica movente, contingente?⁹

Penso que há ainda uma quinta implicação filosófica concernente à duração da obra. Se uma obra possui materialidade, sua condição de percepção pode ser distinta das circunstâncias espaciais e temporais de sua criação. Exemplo óbvio é pensar em obras clássicas, que, apesar dos séculos que nos separam de momento



de produção, chegam até nós por meio de algum suporte. E aqui a escrita – independente se papiro, livro impresso ou tela de computador – poderia ser vista como parte do suporte material, diferentemente de quando um texto tem como suporte primário, principal e efêmero a voz. Uma peça de Shakespeare tem a escrita e o livro como suporte, e sua percepção é distante espacial e temporalmente da sua condição de produção. O que quero enfatizar é que por mais que o teatro seja também uma poética da ação, de um corpo executando ações, essa poética tem como principal suporte permanente um texto, uma história, uma narrativa, vertido para um suporte que o carrega. No caso de ações apresentadas e vividas em copresenças como são as performances, a ação desaparece no mesmo momento em que toma forma. Ela tem uma temporalidade específica, que, querendo ou não, marca sua percepção e sua aquisição de forma. A temporalidade da performance tem a característica de acontecimento irreproduzível. E nesses casos, por mais que haja registros – fotográficos ou videográficos – eles serão sempre algo além, ou aquém. Por esse motivo, a performance só adquire forma para uma percepção e por meio de uma percepção estética, isto é, somente se concretiza como acontecimento vivido em copresenças, que se disponibilizam para aquela circunstância da ação performática numa abertura estética.

Considerações finais

Como os textos de Paul Zumthor podem nos ajudar a enxergar, o caráter evanescente, extremamente singular, oscilante entre o sentido e a presença, entre o significado e o sensível, não é uma novidade – ou um feito de extrema originalidade – instaurada pela arte contemporânea contra a capacidade do mercado artístico e financeiro de cooptar qualquer coisa em produto rentável, como foi a intenção inicial dos artistas e movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970. Ao se apropriar de um conceito trabalho por etnógrafos como Dell Hymes, Ben Amos e Marcel Jousse, Zumthor demonstra o caráter a-histórico da performance, no sentido de evidenciar sua presença e relevância em modos de vida à margem do que o ocidente e sua produção de sentido conformou (e normatizou) como a História. Ainda, dentro desse escala histórica, as pesquisas de Zumthor aplicam o conceito à poesia oral medieval, ainda que nos últimos anos de sua carreira seu escopo de pesquisa tenha se alargado para a diversidade de manifestações da poesia vocal. Desta forma, é preciso reconhecer que uma estética do performativo, uma alternativa ao tradicional paradigma da representação, não deve ser necessariamente vista como um avanço ou ultrapassagem, mas, mais adequadamente, como uma alternativa, que se destina a compreender aqueles fenômenos que a representação e suas categorias estéticas não conseguem abarcar. Ao final do seu livro, Fischer-Lichte reconhece esse mesmo potencial da estética do performativo em ultrapassar um entendido histórico-moderno da arte. “A estética do performativo focaliza poéticas que atravessam fronteiras. Ela tenta incansavelmente transcender fronteiras historicamente estabelecidas que se tornaram tão ossificadas que parecem naturais” (Fischer-Lichte, 2008, p. 203).

Portanto, para compor essa nova abordagem da estética do performativo, além de reconhecer, como faz Erika Fischer-Lichte e Josette Feral e tantos outros, que a performance ultrapassa a estética da representação, é preciso pensar numa constelação de conceitos e/ou elementos que poderia fundamentar essa virada para o performativo, tais como os inicialmente elencados aqui: a) circunstância e contexto (caráter dêitico); b) oposição à ficção ou uma relação tensão entre realidade e ficção; c) copresenças situacional (*hic et nunc*); d) simultaneidade temporal entre realização e percepção; e) contingência e movência; f) duração temporal extrema. Não se trata apenas de reconhecer as particularidades da performance como linguagem artística e a insuficiência da estética representacional para abordá-la, mas dar um passo adiante e pensar como um conjunto de conceitos como contingência, duração, movência, vivência e epifania, intensidade e efeitos de presença poderia contribuir para a constituição de um campo teórico, de análise e crítica. A partir da relação entre esses conceitos, seria possível pensar, com mais substrato e fôlego, quais mudanças a performance (e uma estética do performativo) poderia trazer para o pensamento filosófico sobre a arte contemporânea. Reconhecer a contingência da forma traz indubitavelmente uma instabilidade para o campo da crítica e



da análise de cada performance como obra efêmera. Epifania, duração, corporeidade, movência convocam o pesquisador e o crítico a abordarem a performance como aquilo que aconteceu, dentro de um amplo espectro do possível contingente, chegando à conclusão, então, que toda crítica em torno desse não objeto começa pelo particular e se coloca como algo provisório, mutável, sem caráter de verdade ou falsidade, mas almejando as condições de sucesso e insucesso, felicidade e infelicidade. Poderíamos assim, talvez, retornar ao ponto de como discutir a percepção sensível sem pretender alcançar uma universalidade; como apreender suas ocorrências sem conceitos estáveis, sem interpretação universais, atemporais e permanentes e, ao mesmo tempo, sem um elogio hedonista autoindigente.

NOTAS

1. David Wellbery se dedica à noção de contingência e Hans Ulrich Gumbrecht a relaciona à epifania estética em seu *Elogio da beleza atlética* (2007). Desenvolvo também a relação entre arte contemporânea, contingência, performance e efeitos de presença na tese *Tônus da Presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência* (2015). Cf., em especial, WELLBERY, David E. “Contingency”. In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria. *Neverending stories: toward a critical narratology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992; pp. 237-257.
2. Zumthor se dedica ao conceito de performance, em sua constituição do acontecimento da poesia vocal, em especial, em *Introdução à poesia oral* (2010); *A letra e a voz* (1993) e *Performance, recepção, leitura* (2007).
3. No artigo “Patologias do Sistema da Literatura”, presente em *Corpo e Forma* (1998a), Gumbrecht expõe que a preocupação com a correção da interpretação origina-se com o advento da imprensa e do surgimento da literatura (escrita) tal como a conhecemos hoje – daí o crescente uso de prefácios a partir do final do século XV. A fixação da forma sobre a página e a exclusão do corpo da dinamicidade do ato performativo (da emissão e recepção) fazem surgir a necessidade de clarificar o sentido, direcionar a interpretação, delimitar um contexto, expor uma intenção. Percebe-se que a preocupação com a intenção do texto e seu sentido é surge contemporaneamente à própria figura do autor.
4. Há um citação de Erika Fischer-Lichte que resume bem não só a concepção hermenêutica, mas o paradigma moderno de interpretação: “For hermeneutic and for semiotic aesthetics, a clear distinction between subject and object is fundamental. The artist, subject 1, creates a distinct, fixed, and transferable artifact that exists independently of its creator. This condition allows the beholder, subject 2, to make it the object of their perception and interpretation. The fixed and transferable artifact, i.e. the nature of the work of art as an object, ensures that the beholder can examine it repeatedly, continuously discover new structural elements, and attribute different meanings to it” (Fischer-Lichte, 2008, p. 17).
5. Um autor elucidativo a respeito da relação entre interpretação e percepção estética é Hans Ulrich Gumbrecht. Em obras como *Modernização dos sentidos* (1998b), *Produção de presença* (2010) e *Serenidade, presença e poesia* (2016), ele defende que toda experiência estética é uma oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Contudo, efeitos de sentido não é a mesma coisa que atividade de interpretação. A esse respeito, outro autor que distingue essas matizes entre sentido, significado e interpretação é Wolfgang Iser, em especial, no artigo “O jogo do texto” (2002) e o primeiro capítulo do volume 1 de *O ato de leitura* (1996).
6. Dedico um capítulo da minha tese à essa distinção entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), a partir principalmente de autores da hermenêutica filosófica. Cf. Miranda (2015).
7. Cf. Gumbrecht, *Produção de presença*, 2010.
8. “Talking about performance marks its absence, a loss. It only exists as an accessible object – to be referred to, discussed and evaluated – insofar as we recognize its disappearance, and this experience presumes the acknowledgment of inaccessible conditions ... Questions of artistic intent or the subjective experience of the artist’s body are irrelevant to the art of performance. Instead, we need to ask about the distance between presentation and perception, articulated in the documents and memories of the spectators (Bormann and Brandstetter *apud* Fischer-Lichte, 2008, p. 75).



9. Essas perguntas em abertos são questões da presente pesquisa de pós-doutorado, financiada pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da Capes, no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF).

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “O Narrador”. *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas: Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. Coleção Os pensadores. Abril Cultural, 1980.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTO, Arthur C.. “Arte e perturbação”. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and Experience*. In: MAKKREEL, Rudolf; RODI, Frithjof (ed.) *Wilhelm Dilthey: Selected Works*. Volume V. Princeton: Princeton University Press, 1985.

FERAL, Josette. “Performance and Theatricality: the subject desmystified”. In: *Modern Drama*, Volume 25, Number 1, Mar/Apr/May1982, pp. 170-181.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

GUMBRECHT, H. U.; ROCHA, J. C. C. (ed). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998b.

_____. *Elogio da beleza atlética*. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Serenidade, presença e poesia*. Organização, apresentação e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, c1996.

_____. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. et al. “A estética da recepção: Colocações gerais”. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



JAUSS, H. R. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

MIRANDA, Mariana Lage. *Tônus da presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência*. 2015. 224 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge: London and New York, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Routledge: London and New York, 2004.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Falando da Idade Média*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WELLBERY, David E. "Contingency". In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria. *Neverending stories: toward a critical narratology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992; pp. 237-257.

Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística

Rachel Costa

Professora da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, do Programa de Pós-graduação em Artes da mesma universidade e professora colaboradora do Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. rachel.costa@uemg.br

Resumo: O presente texto parte de uma analogia com a obra “Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história” de Arthur Danto para pensar perspectivas da produção artística após a decretação de seu fim, ou seja, após o momento em que os modelos tradicionais de pensar e fazer arte passaram a não se enquadrar às próprias obras de arte. A perspectiva abordada traz à tona os contextos de visibilidade e de participação do mundo da arte, o qual acompanha um movimento simultâneo de globalização e regionalização. Para tanto, o presente artigo fará uma análise decolonial da tese de Arthur Danto, para então explicitar de que modo ela não se mostra suficiente. Por fim, trará para a discussão os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo trabalhados por Eduardo Viveiros de Castro para apontar caminhos que permitam pensar a arte para além dos limites da arte europeia.

Palavras-chave: arte pós-histórica; Arthur Danto; perspectivismo; multinaturalismo; decolonização

After the end of European Art: a decolonial analysis of thinking about artistic production

Abstract: The present text comes from an analogy with Arthur Danto's work “After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History” to think out perspectives of artistic production after its end, that is after the moment when the traditional models of thinking and making art did not fit the works of art themselves. The perspective presented brings to light the contexts of visibility and participation in the art world, which follow a simultaneous movement of globalization and regionalization. For this, the present article will make a decolonial analysis of Arthur Danto's thesis to explain in what way it is not enough. Finally, it will bring to the discussion the concept of perspectivism and multinaturalism built by Eduardo Viveiros de Castro to point out ways that allow to think about art beyond the limits of European art.

Key-words: post-historical art; Arthur Danto; perspectivism; multinaturalism; decolonization

Arthur Danto, em sua filosofia da arte, desenvolve uma análise da produção artística que pressupõe o pluralismo e questiona o conceito de história, estabelecendo uma linha demarcatória entre a arte produzida na Europa desde o Renascimento e o que estava sendo produzido nos Estados Unidos após a década de 1960. Tendo em vista a pluralização não apenas visual, mas geográfica da produção artística, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação entre a arte e seus lugares de origem e, também, como ferramenta para explicar a pluralidade. Apesar da importância de suas proposições para a filosofia da arte contemporânea, elas não conseguem atingir seus objetivos. A despeito de tentar ultrapassar os limites do modelo europeu, Danto consegue somente demonstrar o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de solução. O mesmo se aplica ao conceito

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



de multiculturalismo, pois ele apenas abre um espaço para a diversidade, não retirando a Europa, e os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística. O presente artigo fará uma análise decolonial¹ do caminho percorrido por Arthur Danto, para então explicitar de que modo ele não se mostra suficiente. Por fim, trará para a discussão o conceito de perspectivismo e multinaturalismo trabalhados por Eduardo Viveiros de Castro para apontar caminhos que permitam pensar a arte para além dos limites da arte europeia.

A segunda metade do século XX foi marcada pela proliferação de teorias que questionam o modelo da filosofia iluminista europeia e pela ampliação do cenário da produção artística até a impossibilidade de estabelecer seus limites. Obras de arte como os *readymades* de Duchamp, os *happenings* do Fluxus e as caixas de produtos de supermercado de Andy Warhol exemplificam a questão. Motivado pelas dificuldades filosóficas causadas por esse tipo de obra de arte, Arthur Danto desenvolve uma tentativa, segundo ele similar à de Platão no “Teeteto”, de eliminar do pensamento sobre a arte argumentos não cabíveis em um cenário em que objetos exatamente iguais a meras coisas do mundo são considerados obras de arte (DANTO, 1998, p.127). Esse objetivo tem uma motivação essencialista, ou seja, mesmo que ele não seja alcançado, a finalidade de seus esforços é descortinar uma essência extra-histórica que permita compreender pinturas renascentistas como a “Vênus” de Boticelli e proposições do Fluxus como o “Faça uma salada” de Yoko Ono dentro de um mesmo guarda-chuva. Assim, o livro “A transfiguração do lugar comum”, primeira obra de Danto dedicada à filosofia da arte, é uma tentativa de definir arte que estabelece, ao final, que ela é um significado incorporado², ou seja, é uma representação transformada em corpo.

No esteio do objetivo de pensar em que medida meras coisas podem ser obras de arte, Danto escreve seu livro mais famoso: “Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história”. Nessa obra ele mostra como seu essencialismo é histórico, isto é, ele constrói narrativas históricas conformadoras do estado da arte, as quais deixam de ser válidas com a existência dos indiscerníveis. A partir do momento em que elas deixam de ser válidas, o filósofo pode atestar o fim da arte do modo como a conhecíamos, ao mesmo tempo em que explicita de que modo a arte pôde se modificar no percurso da história sem deixar de ter um sentido extra-histórico.

O ponto unificador dessas duas obras é um questionamento constante da visualidade como característica para distinguir obras de arte de meras coisas do mundo. Em “A transfiguração do lugar comum”, esse é o primeiro questionamento realizado e o encadeador dos demais. Em “Após o fim da arte” ele é o motivo pelo qual narrativas são possíveis, isto é, a justificação da historicidade da arte. Em um texto dos anos 2000 chamado “*The end of art: a philosophical defense*”, no qual Danto rebate críticas à sua teoria, ele reafirma serem os indiscerníveis, ou seja, a impossibilidade de usar a visão, ou melhor a sensibilidade, para distinguir obras de arte de meras coisas do mundo, aquilo que nos permite vislumbrar a sua essência. Isso porque as narrativas históricas organizaram a arte em termos de características físicas reunidas em estilos, situação que unilateraliza a compreensão daquilo que seria uma obra de arte.

Quando Danto estabelece as narrativas que constituem sua análise como sendo divididas em dois momentos - do renascimento até o século XIX e dos impressionistas à década de 1960, momento em que os indiscerníveis se transformam na pauta da produção artística nova-iorquina e a arte morre - ele também localiza histórica e geograficamente o tipo de visualidade que constitui aquilo que chamamos de arte. No pano de fundo, Danto está afirmando que apesar de expressar uma essência, a arte foi desenvolvida e transformada em um sistema de referências pela Europa, sendo este rejeitado pelos EUA. Então, o questionamento da visualidade da arte é um questionamento de um modelo específico, iniciado na Europa e continuado nos EUA. Tal modelo deixa de ser a única opção possível na segunda metade do século XX. Danto afirma: “[a] percepção artística é totalmente histórica. E, conforme meu ponto de vista, a beleza



artística é também histórica” (DANTO, 2006, p. 183). É nesse sentido que devemos compreender sua famosa frase, escrita em seu primeiro texto publicado sobre filosofia da arte: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2006a, p. 20).

Dentro desse contexto, o pluralismo se coloca como característica da arte, visto que as regras e modelos estabelecidos pelas narrativas históricas são relativas aos tipos e modos de fazer arte. Após a dissolução das grandes narrativas não há mais modos de fazer arte específicos. O pluralismo faz com que qualquer tipo ou modo já utilizado ou futuramente projetado pela arte seja válido. Esse cenário insere no mundo da arte produtos de outras culturas e de diferentes grupos sociais, os quais não se conformam a uma produção artística geográfica e historicamente determinada.

Tendo em vista o essencialismo dantiano, torna-se necessário que ele conjugue a necessidade e a contingência em um mundo onde a contingência parece predominar. Em seu último livro publicado, *What art is*, Danto, em sua tentativa de amarrar as várias afirmações que fez ao longo da vida para definir arte, imputa a essencialidade da arte a todos os seres humanos, sem esquecer de abordar as diferenças culturais:

A definição precisa capturar o universal artístico das obras de arte, independentemente de quando elas foram feitas ou serão feitas. Temos que aprender, de cultura para cultura, como interpretá-las e encaixá-las na vida dessa cultura, como ícones, por exemplo, ou fetiches. E, claro, eles têm o estilo apropriado à cultura em questão. Eles necessitam ter o estilo que pertence a essa cultura (DANTO, 2013, p. 41).

É dentro desse contexto que, no capítulo “Museus e milhões de sedentos” do livro “Após o fim da arte”, o filósofo afirma que se há grupos não interessados na arte de tipo europeia, isso se deve à não identificação dos mesmos com esse tipo de produção artística, e não propriamente a um desinteresse pela arte, visto que o interesse por arte seria uma prerrogativa de todos. Logo, o filósofo afirma: “[a] arte de que estão sedentos, contudo, não é algo que o museu até então tenha sido capaz de lhes proporcionar. O que eles buscam é uma arte propriamente sua” (DANTO, 2006, p. 200).

Produzir o que Danto chama de “uma arte propriamente sua” (DANTO, 2006, p. 202) seria criar uma manifestação artística com a qual as formas de vida que lhe deram origem se identifiquem. Esta foi a proposta da mostra *Culture in Action* realizada em Chicago em 1993. Nela, formações culturais diferentes produziram manifestações artísticas em nada semelhantes umas às outras, sendo a semelhança entre elas encontrada somente na importância da experiência com as obras. Essa experiência não se resume à visualidade, muito pelo contrário, ela possui facetas variadas relativas à vivência das formações culturais que lhe deram origem³.

Isso é o que Danto chama de arte extramuseológica, isto é, aquela que se relaciona com aspectos específicos de cada comunidade, como aspectos econômicos, raciais, sexuais, étnicos e nacionais (DANTO, 2006, p. 205). Toda essa discussão realizada no final dos anos noventa pode ser compreendida por meio do conceito de multiculturalismo, trazido à tona no “*What Art is*”. Nele, Danto entende o multiculturalismo na arte como uma espécie de decisão curatorial para dar espaço a essas minorias, não como um movimento de cunho político que reflete a emergência de minorias em sociedades democráticas (DANTO, 2013, p. 22). Assim, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação da arte com seus lugares de origem e como ferramenta para explicar a pluralidade⁴.

Isso significa que não vemos as produções oriundas de tradições diferentes da europeia como obras de arte, pois elas não se conectam à estrutura da narrativa histórica que serve de base ao mundo da arte tradicional⁵. Se a tese dantiana está correta e ver obras de arte como tal exige conhecimento do contexto individual da obra e do lugar na história de onde ela vem, então o problema do pluralismo está na existência



de uma matriz única, um modelo de arte, geradora dos diversos tipos e modos utilizados pelos artistas contemporâneos, a qual dá sentido à história e que continua como referência para o mundo da arte. É esse contexto que dá sentido à citação que se segue: “Um doce em barra que é uma obra de arte não precisa ser um doce em barra especialmente bom. Ele tem de ser apenas um doce em barra produzido com a intenção de ser arte” (DANTO, 2006, p. 206). A citação torna clara a vinculação da proposta dantiana a um modelo de arte, mesmo que esse modelo tenha se pluralizado, pois a intenção de fazer arte é característica passível de ser associada apenas a produtos de formações culturais que possuem essa ideia de arte constituída, ou seja, que tem a produção artística europeia como referência⁶.

Outro problema da caracterização dantiana do pluralismo é a exigência de que toda outra forma de manifestação artística, para atingir o lugar de autoconsciência que o filósofo atribui à arte contemporânea e que desagua no fim das narrativas históricas e no fim da arte, deveria passar por um processo histórico semelhante. No entanto, este não faz sentido senão no contexto de uma tradição europeia à luz da filosofia hegeliana que também compõe essa tradição. Isso fica claro na querela referente à famosa exposição denominada Arte/Artefato, realizada no Centro para Arte Africana em 1988 na cidade de Nova York, com curadoria da antropóloga Susan Vogel. O antropólogo Alfred Gell, em seu texto “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” explicita o motivo da querela:

O primeiro espaço da exposição (com paredes brancas e refletores) foi intitulado “Galeria de Arte Contemporânea”, e seu foco principal era um objeto impressionante: uma rede de caça Zande (África), firmemente enrolada e pronta para o transporte. Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público frequentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele “artefato” com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas (GELL, 2001, p. 176).

Danto foi convidado a produzir um dos textos do catálogo dessa exposição. Nesse texto, o filósofo se concentra em mostrar que as semelhanças entre a rede cuidadosamente exposta por Susan Vogel e as obras de arte nas galerias nova-iorquinas são meramente superficiais, visto serem apenas visuais, ou seja, ele retoma o argumento relativo aos indiscerníveis. Para não cair no erro que um essencialista jamais poderia incorrer, ele não retira todos os artefatos africanos do seio do mundo da arte, mas retoma a função sacra da obra de arte. Por meio da tese do objeto de culto, ele discrimina o que seriam obras de arte e demais objetos pertencentes ao universo das meras coisas, ao qual a rede claramente pertencia.

A posição de Gell sobre a querela não resolve o problema. No entanto, sua análise antropológica dos objetos do cotidiano de tribos africanas descortina um cenário que coloca em xeque a tese dantiana das obras de arte. Gell mostra que objetos semelhantes em culturas diferentes têm funções e significados completamente diferentes, de modo que não seria possível utilizar a referência do objeto sacro da tradição ocidental para identificar obras de arte em culturas diferentes.

Logo, o essencialismo histórico dantiano coloca uma objeção ao pluralismo ao conectá-lo a uma essência extra-histórica. Considerando tanto o pluralismo, como o essencialismo como características centrais da definição de arte, é possível perceber uma contradição inerente ao sistema, visto que o pluralismo ou é apenas aparente ou é relativo a um momento histórico de uma forma de vida específica. Todo o percurso do filósofo em “A transfiguração do lugar comum” mostra como as características físicas não fazem parte do conceito de arte após os *readymades* e a *Brillo Box*. Não fazem parte, pois elas são exteriores àquilo que caracteriza algo como arte, por isso a *Brillo Box* é o referencial de sua trajetória filosófica. Sua famosa frase “não é possível ensinar história da arte por exemplos” se refere à pluralidade visual da obra de arte, não à sua multiplicidade essencial. A tese dantiana se encontra afinada com os estudos culturais da antropologia norte americana. A saída da pluralização visual resolve o problema da multiplicidade de referências do mundo, sem atestar uma hegemonia e supremacia da civilização europeia. No entanto, os estudos linguísticos do



início do século XX já mostram o problema do multiculturalismo do modo como trabalhado por Danto. Assim como na teoria da tradução não podemos pressupor uma essência da língua compartilhada por línguas diferentes, pois recairíamos no substancialismo medieval, não é possível pressupor uma essência da arte compartilhada por culturas diferentes. A vivência da tradução mostra essa impossibilidade, do mesmo modo que a experiência com outras formas de vida também o fazem.

Portanto, estruturalmente a situação continua a mesma. A despeito de tentar ultrapassar os limites desse modelo, Danto apenas aponta o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de solução. O fato de ele ter mantido a estrutura essencialista da metafísica ocidental é disso um sintoma. É importante ressaltar que o problema não está no fato de ele ser um essencialista, mas no fato de ele adotar a estrutura metafísica da obra de arte criada pelo ocidente moderno como modelo universalista de sua proposta. Retomando a metáfora da tradução, assim como cada língua possui uma estrutura que organiza a forma de pensar daqueles que a utilizam, culturas diferentes também possuem estruturas próprias, as quais permitiriam projetar um essencialismo relativo, ou seja, referente a cada uma delas. É isso que a análise supracitada de Alfred Gell traz à tona. Além disso, o seu hegelianismo faz com que Danto encontre a solução para o problema dentro do próprio sistema hegeliano, o que por si só demonstra seu comprometimento com a manutenção do mesmo. Nesse sentido, o pluralismo dantiano da arte funciona como uma espécie de adaptação do modelo hegeliano à variedade cultural, não constituindo uma reformulação dos modos de abordagem.

Mutatis mutandis, esse cenário é descortinado por Bruno Latour em “Jamais fomos modernos” como sintoma das tentativas malsucedidas de resolver ou ultrapassar o modelo moderno de pensamento construído na Europa entre o século XVII e XIX. Apesar de o conceito de multiculturalismo abrir espaço para a diversidade, ele não retira a Europa, e mais recentemente os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística. Assim, o essencialismo dantiano é uma solução insuficiente para o relativismo que Latour reconhece como consequência de estratégias como essa.

Para elucidar melhor a questão, utilizarei a tese do perspectivismo e do multinaturalismo ameríndios do modo como é trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro. Acredito que ela funciona como um par de óculos diferente, decolonial, para ler e interpretar o cenário da arte contemporânea trabalhado por Arthur Danto, assim como abre espaço para novos caminhos. Em outras palavras, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo apontam caminhos que permitem pensar a arte para além dos limites da arte europeia e estadunidense delimitada por Arthur Danto. Não é minha intenção afirmar que a posição de Eduardo Viveiros de Castro constitui uma solução para o problema, pois recairia na mesma armadilha que Danto. Todavia ela permite vislumbrar as lacunas da proposta dantiana e inaugura uma outra possibilidade interpretativa. Viveiros não propõe uma teoria da arte, mas coloca em questão o modelo moderno de construção do pensamento ocidental que serve de referência para todas as manifestações culturais, por mais diferentes entre si que elas sejam⁷. Assim, a tese de Viveiros de Castro pode ser compreendida como uma hipótese de análise que questiona as bases dos estudos culturais norte americanos, os quais foram esposados por Danto na constituição de sua argumentação.

O título de seu livro “Metafísicas canibais” traz à tona sua tese central, a tentativa de utilizar a estrutura do pensamento ameríndio para pensar sobre nós mesmos. Ao utilizar o termo metafísica no plural, Viveiros de Castro coloca em xeque o argumento de uma essência metafísica universal e abre espaço para a coexistência de várias imagens da metafísica, ou seja, várias significações de mundo, as quais estruturam modos de pensar distintos. Isso porque “(...) a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo – interno (intraespecífico), externo (interespecífico), e se pudesse, eterno (intemporal) (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27).



Os conceitos elaborados por Viveiros de Castro para se referir ao pensamento indígena mostram a intransponibilidade das partições ontológicas que alimentam a epistemologia de origem ocidental, visto que as clássicas distinções utilizadas para compreender o pensamento de outros povos não podem ser a eles aplicadas. No entanto, essas categorias são o nosso material, enquanto participantes da cultura ocidental, para tornar o pensamento ameríndio imaginável⁸. Então, o que Viveiros de Castro fez foi uma reconfiguração desses conceitos construindo-os a partir da lógica ameríndia⁹, pois seu objetivo não é mostrar aos próprios ameríndios o que eles pensam, mas gerar uma imagem de nós mesmos que não somos capazes de reconhecer (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21). Nesse sentido, sua proposta é um exercício contínuo de decolonização do pensamento¹⁰ (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 20). Decolonização por querer encontrar espaços que permitam perceber o modelo de pensamento ocidental como um modelo entre vários outros possíveis e, a partir dessa constatação, vislumbrar e criar cenários para partições desse próprio modelo antes sequer imaginados.

Os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo configuram, respectivamente, a epistemologia e a ontologia daquilo que Viveiros de Castro denomina de pensamento ameríndio. Os regimes ontológicos ameríndios mais conhecidos dão função inversa aos conceitos de corpo e alma. Enquanto no pensamento ocidental a alma é aquilo que distingue o ser humano e o corpo aquilo que nos aproxima uns dos outros, para os ameríndios a alma é a característica comum compartilhada com vários seres (humanos e não-humanos), e o corpo aquilo que distingue um sujeito enquanto tal (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 37). Essa hipótese fica clara em um trecho de Lévi-Strauss que Viveiros cita repetidamente:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss in VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 35)

A questão de se os espanhóis tinham ou não alma era irrelevante para os ameríndios, visto que essa é uma característica comum entre seres e objetos. Se um instrumento musical tem alma, porque não os espanhóis? Na maioria dos mitos ameríndios, todos os seres em um momento original eram humanos, ou seja, a alma é similar em todos os seres que habitam o mundo atual, fazendo com que o mundo seja habitado por uma série de espécies que possuem um mesmo fundamento original (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 354-5). Já, saber se seus corpos são semelhantes aos nossos, ou seja, se são mortais ou não, permite-lhes distingui-los de outros seres que compõe o mundo múltiplo dos ameríndios. Segundo Viveiros de Castro, mesmo após o complexo movimento de especiação, ou seja, constituição de um elemento corporal próprio, um substrato primordial humano é compartilhado por diferentes espécies. Isso significa que a humanidade não é privilégio de uma espécie, mas é característica compartilhada entre várias delas, suplantando a compreensão de ser humano utilizada pelo ocidente. Já o corpo é um atributo específico que precisa ser cultivado e moldado continuamente, sob a pena de perder essa especificação por identificação com o substrato primordial humano de uma espécie diferente (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 40-1).

Enquanto o corpo no ocidente contemporâneo é uma unidade biológica básica compartilhada por todos da mesma espécie apenas por serem dessa espécie, para os ameríndios o corpo é uma construção contínua que exige ações para que ele corresponda ao corpo da espécie em questão. Caso haja um descuido na construção da corporalidade, há a chance de a pessoa deixar de se identificar com sua espécie de nascimento e passar a se identificar com uma outra espécie (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351). Existem vários relatos em que um índio cruza com um grupo de animais, como as antas por exemplo e, ao invés de vê-las como antas, as vê como índios. Quando isso acontece a pessoa em questão deixou de se identificar com a espécie humana e passou a se identificar com as antas e é necessário o trabalho do xamã para reverter o



processo¹¹. O xamanismo é a capacidade de certos indivíduos de cruzar as diferenças corporais, atuando como uma espécie de diplomata entre os humanos e as demais espécies. Isso significa que ele expressa uma capacidade que estabelece as relações entre as espécies, não enquanto uma relação entre o sujeito e o objeto, como expressa a epistemologia moderna, mas enquanto uma relação entre sujeitos¹² (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 357-361). Logo, todo aquele que possui alma é um sujeito e possui um ponto de vista, por isso o perspectivismo constitui a epistemologia dos ameríndios.

Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: o ponto de vista cria o objeto – o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista –, o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 373).

Portanto, os conceitos de natureza e cultura também possuem função inversa na comparação entre ocidentais e ameríndios, ou seja, enquanto o multiculturalismo percebe a unidade da natureza e a multiplicidade das culturas, o multinaturalismo entende a multiplicidade de naturezas e a unidade da cultura¹³. Isso pode ser percebido pela pluralidade dos corpos supracitada, pois aquilo que seria universal e imutável no ocidente, para os ameríndios é um projeto, uma especificidade a ser cultivada de modo a ela se manter dessa forma. Logo, não há uma natureza única partilhada por todas as espécies, mas sim uma pluralidade de naturezas que possuem em comum a alma. Já a cultura é uma máxima partilhada entre as várias naturezas¹⁴, elas “representam” o mundo da mesma maneira, só que o mundo que elas veem é que é diferente (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65). O termo representação foi escrito entre aspas, pois na perspectiva ocidental a representação se refere a uma aparência múltipla de um referencial único, enquanto para os ameríndios a estrutura da cultura é única e o referencial múltiplo. No entanto, como o referencial é múltiplo, só a estrutura da cultura se mantém, seu conteúdo não. Isso pode ser percebido no seguinte exemplo: para toda espécie há a presa e o predador, todavia, o que o homem vê como presa é diferente daquilo que um jaguar vê, ou seja, os lugares são os mesmos, mas as relações são diferentes. Viveiros de Castro exemplifica com o que seria cerveja para os seres humanos e para os jaguares: toda espécie tem uma bebida predileta, mas essa bebida muda de espécie para espécie, a cerveja para os primeiros é cauíim, já para os últimos é sangue (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44-5).

Essa inversão, talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa, deve-se desdobrar em uma interpretação fenomenologicamente rica das noções cosmológicas ameríndias, capaz de determinar as condições de constituição dos contextos que se poderiam chamar “natureza” e “cultura”. Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 349)

Se existem várias naturezas, consequentemente, o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista. Cada ponto de vista é um centro de intencionalidade, ou seja, apreende os demais de acordo com seu próprio modo de perceber o mundo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44). Ao contrário do relativismo instantaneamente evocado, o perspectivismo não coloca uma contraposição ao universalismo. O que distingue o perspectivismo e o multinaturalismo é a ausência de uma coisa em si enquanto referência, mesmo que inacessível (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66). Na multinatureza há multiplicidades relacionais, não entidades diferentemente percebidas. É como o exemplo anterior da tradução: ou utilizamos do referencial de uma língua ou do de outra, não há uma substância à qual as línguas se refram. O problema do perspectivismo não é encontrar o referencial comum a coisas que parecem (visualmente) diferentes, como no caso do multiculturalismo, mas evitar o equívoco ao imaginar que o que o jaguar entende como cerveja não é a mesma coisa que aquilo que eu entendo como cerveja. É uma epistemologia única para ontologias variáveis (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 68).



A natureza deixaria de ser uma espécie de máximo denominador comum das culturas (máximo que é um mínimo, uma *humanitas minima*), uma sorte de fundo de semelhança obtido por cancelamento das diferenças a fim de constituir um sujeito constante, um emissor-referente estável dos significados culturais variáveis (como se as diferenças não fossem igualmente naturais!). Ela passaria a ser algo como um mínimo múltiplo comum das diferenças – maior que as culturas, não menor que elas -, ou algo como a integral parcial das diferentes configurações relacionais que chamamos “culturas”. O mínimo é, nesse caso, a multiplicidade comum ao humano – *humanitas multiplex*. A dita natureza deixaria de ser uma substância auto-semelhante situada em algum lugar natural privilegiado (o cérebro, por exemplo), e assumiria ela própria o estatuto de uma relação diferencial, disposta entre os termos que ela “naturaliza” (...). Se a cultura é um sistema de diferenças, como diziam os estruturalistas, então a natureza também o é: diferenças de diferenças (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 120-1).

Então, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo permitem vislumbrar uma forma diferente da de Arthur Danto de abordar a pluralidade. Fica claro que o conceito de multiculturalismo mantém a estrutura metafísica moderna, apenas pluralizando a aparência, sem abrir espaço para pensar a constituição de outros mundos da arte, de outros modos de fazer e pensar arte. O vislumbre dessa possibilidade aparece na teoria explorada por Viveiros de Castro, pois se aquilo que é considerado como unitário se multiplica através das relações, não é possível pensar uma estrutura única e universal como a essência do mundo da arte dantiano. Na lógica do pensamento indígena a arte não pode ser pensada como uma representação transformada em corpo, ou seja, como um significado incorporado, pois tanto a “alma” como o “corpo” estão suscetíveis a mudanças. A arte pode ser pensada enquanto uma “mostração”, visto que os “dois lados” se comportam como eixos relacionais autônomos que são aproximados pela epistemologia perspectivista.

Logo, Danto estaria correto em afirmar que há produção artística em todas as culturas, pois a ideia de cultura é unitária. No entanto, o que a obra de arte de cada cultura descortina é uma natureza diferente, um mundo diferente. E ela não tem que ocupar o mesmo espaço, ou possuir características semelhantes, ou desempenhar o mesmo papel em naturezas diferentes. Esse é o fundamento da crítica feita por Gell à análise de Danto da rede de Vogel. Não há uma universalidade de referência, há apenas a perspectiva, a qual compreende uma relacionalidade possível - não livre de equívocos - com outra natureza.

Portanto, é nessa medida que a proposta de Viveiros de Castro permite enxergar os problemas da tese dantiana e abrir espaço para brechas no modelo do mundo da arte que nos circunda. Se entendermos a arte pelo viés da multinatureza, o pluralismo ganha contornos rizomáticos, o que exige, como no caso do termo metafísica no título do livro de Viveiros, colocar no plural a célebre expressão criada por Arthur Danto: mundo da arte.

NOTAS

1. Catherine Walsh afirma que o uso do termo decolonial, ao invés da versão mais comum acrescida de “s”, demarca a distância das tentativas tradicionais de desfazer o colonialismo, visto que não há um estado de colonialidade, mas posturas coloniais.
2. Essa expressão foi cunhada apenas na década de 1990, mas as suas premissas estão no livro em questão.
3. “Visto que existe um aspecto da arte contemporânea que, talvez, a distinga de toda a arte feita desde 1400, suas ambições principais não são estéticas. Seu modo principal de relacionamento não se destina a espectadores enquanto espectadores, mas a outros aspectos das pessoas a quem a arte se dirige, e portanto o domínio principal de toda essa arte não é o próprio museu, e certamente não os espaços públicos constituídos como museus em virtude de terem sido ocupados por obras de arte que sejam fundamentalmente estéticas e que se dirigem às pessoas basicamente como espectadoras” (DANTO, 2006, p. 204).



4. “Pode-se argumentar que membros das comunidades marginalizadas que produzem arte para a qual o valor é relevante têm internalizado os valores da cultura artística dominante, mas essencialmente estrangeira, e que Beuys, mesmo que fosse um profeta, continuava contaminado pelas instituições que o formaram. A verdadeira arte com base na comunidade está submetida a critérios, que não são do tipo que se aplica à cultura artística dominante, tornada sacra em museus e suas instituições satélites” (DANTO, 2006, p. 208).
5. “A asserção de que “o” museu já está tribalizado repousa, portanto, em outra, relativa aos *museus propriamente seus* para vários *eles* – dividindo o público entre homens brancos ou da classe com poder de decisão, por um lado, e os sem poder ou marginais, por outro” (DANTO, 2006, p. 205).
6. Larry Shiner no livro *The Invention of Art* mostra como o conceito de arte que utilizamos de modo dado foi criado entre os séculos XVII e XVIII na Europa com objetivo de diferenciar a arte do artesanato e do artefato.
7. Gerd Bornheim, em seu livro “O conceito de descobrimento”, aponta as contradições desse modelo de pensamento que tem a alteridade como pressuposto, mas que se manifesta de modo paradoxal.
8. “(...) supor que todo discurso “europeu” sobre os povos de tradição não europeia só serve para iluminar nossas “representações do outro” é fazer de um certo pós-colonialismo teórico a manifestação mais perversa do etnocentrismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21).
9. Os povos ameríndios são as habitantes das terras baixas da América desde o Alasca até a Terra do Fogo.
10. Apesar de Viveiros de Castro usar o termo descolonização, acredito que sua discussão é decolonial.
11. “Mas a ênfase ameríndia na construção social do corpo não pode ser tomada como culturalização de um substrato natural, e sim pode ser tomada como produção de um corpo distintivamente humano, entenda-se, naturalmente humano. Tal processo parece exprimir menos a vontade de “desanimalizar” o corpo por sua marcação cultural que a de particularizar um corpo ainda demasiado genérico, diferenciando-o dos corpos de outros coletivos humanos tanto quanto de outras espécies. O corpo, sendo o lugar da perspectiva diferenciante, deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 388)
12. “Os artefatos possuem esta ontologia interessante e ambígua: são coisas ou objetos, mas apontam necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. E assim, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 53)
13. “A “cultura” ou o sujeito seria aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43).
14. “O que está claro é que esse debate destrói a noção de natureza como um conceito universal que cobre o globo, por conta do qual antropólogos têm o muito triste e limitado dever de adicionar o que quer que tenha restado de diversidade sob a velha e desgastada noção de “cultura”” (LATOURET, 2011, p. 177)

REFERÊNCIAS

BORNHEIM, G. A. *O conceito de descobrimento*. Rio de Janeiro: EdUERJ, c1998.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.



- _____. *What art is*. Yale University Press, 2013.
- _____. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 2004.
- _____. *Art/artifact: african art in anthropology collections*. 2nd. ed. New York: The Center for African Art, 1989.
- _____. *The End of Art: A Philosophical Defense. History and Theory*. Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), pp. 127-143.
- _____. “O mundo da arte”. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul.2006
- _____. “Artifact and art”. In: *ART/artifact: african art in anthropology collections*. The Center for African Art, New York and Prestel Verlag, 1988, p. 18-32.
- GELL, A. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte Visuais – EBA, UFRJ*, 2001, p. 174-191.
- LATOURE, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. “Perspectivismo: “tipo” ou “bomba”?”. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n.1, p. 173-178, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- _____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- _____. “O nativo relativo”. *MANA* 8(1):113-148, 2002
- _____. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *MANA* 2(2):115-144, 1996
- SZTUTMAN, R. *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- WALSH, C. (Ed.). “Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir”. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano

Noelia Billi

Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente de la misma Universidad y Investigadora del CONICET.

noelia.billi@conicet.gov.ar

Resumen: En este trabajo abordamos la noción de naturaleza que el materialismo posthumano pone en juego y que supone una reflexión sobre la relación del arte con el mundo, la materialidad y la emancipación. Retomando el planteo de Adorno, según el cual el materialismo se muestra como la tensión insuperable entre el “desnudamiento” relativo de las potencias de los materiales (aspiración expresionista) y la articulación en constelaciones nuevas que aquel posibilita (línea constructiva), analizamos críticamente la tarea que implica para el arte: servir de voz a la naturaleza oprimida y dañada. A través de los recorridos de Foucault, Latour y Schwarzböck sobre estos temas, y haciendo intervenir al pensamiento ecológico, señalamos un camino a explorar en el cual la estética filosófica se halla ante nuevos desafíos.

Palabras clave: materialismo posthumano, anti-anthropocentrismo, emancipación de la naturaleza, ecotecnia, imagen material, bucle sensible.

A natureza e a estética filosófica. O pensamento ecológico no materialismo pós-humano

Resumo: Neste artigo abordamos a noção de natureza que o materialismo pós-humano coloca em prática e que envolve uma reflexão sobre a relação entre arte e mundo, materialidade e emancipação. Retornando à abordagem de Adorno, segundo o qual o materialismo é mostrado como a tensão insuperável entre a “remoção” relativa dos poderes dos materiais (aspiração expressionista) e a articulação em novas constelações que possibilita (linha construtiva), analisamos criticamente a tarefa que implica para a arte: servir como voz para a natureza oprimida e danificada. Através de caminhos Foucault, Latour e Schwarzböck sobre estas questões, e envolvendo a pensamento ecológico, notamos um caminho para explorar em estética filosófica que está enfrentando novos desafios.

Palavras-chaves: materialismo pós-humano, anti-anthropocentrismo, emancipação da natureza, ecotecnia, imagem material, loop sensível.

Nature and Philosophical Aesthetics. Nature thinking in Posthuman Materialism

Abstract: In this paper we address the notion of nature that posthuman materialism brings into play and which may involve a series of considerations about the relationship between Art and the world, materiality and emancipation. Returning to the proposition of Adorno, according to which materialism is the unsurmountable tension between the relative “stripping” of the powers of materials (expressionist aspiration) and the articulation into new constellations allowed by this (constructive line), we analyze critically the task of Art: to serve as voice to the oppressed and damaged nature. Through an examination of Foucault’s, Latour’s and Schwarzböck’s viewpoints on these subjects, and bringing in the ecological perspective, we mark out a path to explore in which philosophical aesthetics is faced with new challenges.

Key-words: posthuman materialism, anti-anthropocentrism, emancipation of nature, ecotechnics, material image, sensitive loop.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Introducción

Asistimos a una escena en la cual los fines que (demasiado) humanamente se impusieron sobre el arte ya no funcionan como organizadores de sentido. Ante esta mutación que nos conduce de los fines (teleología) del hombre a su fin (final), parece conveniente volver a interrogar el estatuto del diagnóstico del “fin del arte” a partir no ya de la posthistoria o de la postmodernidad –conceptos que parecen todavía reenviar a un antropismo incuestionado– sino de un posthumanismo materialista que asuma la indeterminación e inestabilidad de las categorías de lo humano y de lo no humano, incluyendo todos los modos de la existencia (orgánica y/o inorgánica). Contra el giro idealista del arte, quisiéramos asumir aquí el giro materialista posthumano de la estética. Así pues, seguiremos los hilos de la materialidad que, asediada en nuestra tradición por el concepto, la forma o el Espíritu, ha sido sojuzgada por los regímenes idealistas, entendiéndose por ello su caracterización como lo inerte, informe, insensato y, por ende, inevitablemente sometida a la instrumentalización humana. Desde este punto de vista, la muerte del hombre (como fundamento y como fin) equivale a la muerte del fundamento idealista de la materia, algo que rehabilita sus potencias insurgentes y permite considerar, desde la estética, las capacidades sensibles y afectivas de un arte ya no abocado a la (re) producción de una esencia humana (o dependiente de ella) sino antes bien a las conexiones inter-especies e inter-reinos que los vínculos entre las materialidades permiten. El materialismo estético posthumano busca la asunción más radical de la “muerte del hombre”, es decir, aquella que permita adoptar un punto de vista no ya anti-humanista sino además iniciar un necesario movimiento des-antropologizante (más adelante volveremos a esto). En este marco, el carácter post-humano de la estética implica una necesaria revisión del estatuto de la “naturaleza”, concepto fundamental para la clásica atribución de excepcionalidad a la figura humana concebida *hegelianamente*, por así decir: en tanto la antropogénesis consistiría en una potencia que se extrae del trabajo de negación de dicha naturaleza que aparece como “externa” pero que sólo es superada en cuanto se la asume como “interna” en el proceso reflexivo de auto-(trans)formación. Si bien nuestro objetivo es cuestionar dicha excepcionalidad humana que hace posible la perspectiva jerarquizante, por cuanto de ella depende la distribución de las potencias afectivas y creativas de lo que existe, en este trabajo nos limitaremos a indicar la emergencia de algunos problemas para la estética filosófica a partir de la lectura materialista de la “muerte del hombre” y la consecuente emergencia de una dinámica en el interior de la noción de “naturaleza”.

Materialismo (anti-humanista) en la filosofía francesa del siglo XX

Desde la perspectiva del siglo XX, abordar el problema del materialismo implica necesariamente situarse respecto del materialismo dialéctico marxiano. En este sentido es decisiva la crítica derrideana a la dialéctica que anima a este pensamiento porque habilita una relectura del materialismo que ya no es jalonado por la deriva hegeliana idealista (DERRIDA, 1993). En su lugar, las construcciones históricas, las composiciones subjetivas y las objetualidades específicas son pensadas de acuerdo a las potencias acontecimentales que las reúnen sin disponerlas orgánicamente en función de una teleología del sujeto, de la Idea, del Pueblo o del Espíritu. Por otro lado, el impulso althusseriano por redefinir la constelación filosófica que nombró como “materialismo aleatorio o del encuentro”, no se define por un cuerpo doctrinario o su carácter sistemático sino que representa una “posición en filosofía”. Esto permite comprender por qué Althusser llama “subterránea” a la serie bastante disímil de escrituras que incluye en este linaje: no se trata de descubrir autores desconocidos sino antes bien de saber preparar el oído para escuchar aquello que la tradición occidental ha acallado en su pensamiento (ALTHUSSER, 2002). Atendiendo a esta invitación a preparar el oído consideramos que es posible encontrar perspectivas materialistas en casi todas las escuelas filosóficas actuales, pues se ha trabajado tanto desde las problemáticas planteadas por la filosofía



de la técnica como por aquellas propias de las líneas metafísicas tradicionales que indagan en el concepto de “materia”. Asimismo, se han abierto problemas específicos relacionados con el materialismo a partir de un abordaje no antropocentrado de lo existente (es decir, la necesidad de dar cuenta de lo que hay sin dar por sentado un ordenamiento jerárquico en cuya cima se halle el hombre).

La línea de raigambre nietzscheana de la filosofía francesa contemporánea, ha ubicado en la figura del Hombre (en su emergencia, construcción e incluso deconstrucción) el blanco principal de sus críticas. Las críticas (diversas y multifacéticas) a la antropogénesis tal como fueron activadas durante el siglo XX (por Blanchot, Foucault, Deleuze, Derrida, etc.) tuvieron una clara orientación anti-humanista forjada tanto para plantear alternativas al humanismo existencialista de corte sartreano como para poner en cuestión los intentos de construir una figura humana capaz de recortarse del resto de lo existente a fin de domeñarlo mejor. Desde hace más de cincuenta años, una parte importante de las humanidades recorre con variaciones esta crítica, que se encuentra así extenuada hasta cierto punto, lo cual hace más urgente profundizar en el pasaje de la crítica *anti-humanista* hacia la crítica *anti-anthropocentrista*. En este sentido, el concepto de naturaleza en su multidimensionalidad resulta un hilo conductor excelente para indagar el alcance de las herramientas conceptuales de la crítica anti-humanista en su aplicación a un movimiento anti-anthropocentrista que hoy está en el centro de una serie de controversias filosóficas, científicas y políticas. Con ello estamos, por una parte, sugiriendo que las obras de los autores franceses mencionados no se agotan ni en su diagnóstico general del devenir occidental moderno, ni en sus estrategias globales contra la lógica imperante, ni en la actualización de las alternativas que ofrecen para un enfoque crítico del estado presente del campo filosófico. Es decir, no se agotan en su anti-humanismo. En la medida en que a partir de esta línea filosófica podamos avanzar en el estudio de una redistribución de la agencia (o potencia de actuar; LATOUR, 2017, p. 57-92) entre los distintos modos de lo existente (y no sólo entre los diferentes grupos de humanos) y, por lo demás, hagamos el esfuerzo de devolver a la filosofía la posibilidad de referirse holísticamente a lo que hay (y no sólo a qué y cómo el *hombre* percibe lo que hay¹), creemos que el movimiento que lleva del anti-humanismo al anti-anthropocentrismo necesariamente debe transformar la estética filosófica.

Genealogía de la vida, la muerte del hombre y la “naturaleza emancipada” en Foucault

En *Las palabras y las cosas* Foucault abordaba arqueológicamente el campo de las ciencias humanas, señalando la emergencia del concepto sintético de “vida” (diferente al taxonómico, FOUCAULT, 2015, p. 284), como ruptura epistémica que daría lugar al pasaje de la época clásica a la modernidad. Con la ruptura del discurso clásico tiene lugar el pasaje de una noción continua de naturaleza a una discontinua. Mientras en la época clásica la ontología concernía “a todos los seres materiales, sometidos a la extensión, a la pesantez, al movimiento”, a partir del siglo XIX (y como se reflejará en el discurso de la biología), el ser biológico se autonomiza y la vida pasa a ser ya no uno de los caracteres del existente sino algo que a la vez le es externo y se manifiesta enigmáticamente en él (p. 288). Se da así una “ontología de anonadamiento de los seres” (p. 293) según la cual éstos son considerados como fenómenos precarios y meras apariencias de una fuerza primitiva (la vida) que los hace posibles y a la vez los destruye:

la vida se convierte en una fuerza fundamental que se opone al ser como el movimiento a la inmovilidad, el tiempo al espacio, el querer secreto a la manifestación visible. (FOUCAULT, 2015, p. 293).

En esta línea, se pasa a un plano en el cual el organizador único y fundamento de lo que hay es la *vida*, que en tanto tal es el núcleo tanto del ser como del no-ser: si hay ser es *porque* hay vida y lo no-vivo no es más que vida-recaída (p. 293). En esta carrera funcionalista de subsunción a una fuerza salvaje (la vida) a partir de la cual se clasifican los seres, se dará lugar a un tipo de orden organicista (por el cual un ser lo es



en tanto lucha por mantenerse funcional en un medio² que amenaza constantemente con destruirlo) que tiene por efecto una partición de *lo orgánico* y *lo inorgánico* nueva, poniéndolos como géneros opuestos coextensivos a las categorías de *lo vivo* y *lo no vivo*, y cuyo alcance es la totalidad de lo que existe (p. 246).

En este contexto, aparece la figura del hombre como epifenómeno del carácter ambiguo y salvaje de la naturaleza, identificada ahora con la vida, algo que Foucault delimitará como el “duplicado empírico-trascendental” por el cual en este ser (antes inexistente y probablemente ahora extinto) se toma conocimiento de lo que hace posible todo conocimiento (p. 332). En el “análisis de lo vivido” se hallan en su máxima tensión las ambigüedades de este discurso que quiere separar lo empírico de lo trascendental sin poder prescindir de ninguno de ellos: por una parte, los análisis alojados en el *espacio del cuerpo* (la anatomofisiología del conocimiento); por la otra, los análisis de la *historia del conocimiento*. Foucault encuentra aquí en una escala diferente una réplica de las partes de la crítica kantiana: una estética trascendental (ligada a la percepción y lo sensorial en el particular tipo de cuerpo que es el del animal humano) y una dialéctica trascendental (que analiza las sedimentaciones históricas que dan forma y hacen posibles y precarios los conocimientos del hombre) (p. 332 y ss). Así pues, el hombre es aquel ser que se trasluce en la discontinuidad de una vida que se reparte entre una *naturaleza* y una *cultura*, haciendo de ambas sus condiciones de posibilidad que lo desgarran desde el inicio enviándolo en direcciones contrapuestas.

Con el augurio de una desaparición ya acaecida de la que sólo restaría sacar las consecuencias para que el pasaje a otra figura se haga efectivo, Foucault nos deja en el umbral de esa muerte conjunta de Dios y del hombre anunciada por Nietzsche y que constituye el punto de partida de nuestra meditación: acaso la “vida” ya no sea el concepto y la fuerza capaz de organizar y fundamentar a los seres, acaso un concepto distinto de naturaleza y de los seres naturales sea ahora posible.

En lugar de concentrarse en los mecanismos antropogenéticos, podría remontarse la estela de aquello que ha dado lugar a esta preocupación (el “idealismo” ligado al hombre, tal como lo definiremos a continuación) e indagar las posibilidades de lo que el mismo Nietzsche (en *La ciencia jovial*) llamó una “naturaleza emancipada” (NIETZSCHE, 1990, p. 104) tomando como base un materialismo no dualista y no dialéctico. Éste constituiría la alternativa lógica capaz de ofrecer un “retorno” de la filosofía que aproveche el espacio liberado por la figura extinta del hombre (cf. FOUCAULT, 2015, p. 353-355).

En efecto, a partir del pensamiento nietzscheano, la remisión de la “naturaleza” a los fines del hombre se manifiesta como el contrapunto solidario de un idealismo cuya operación principal es la escisión moralizante entre un mundo verdadero (invisible y, en última instancia, invivible) y un mundo falso percibido pero caído e insuficiente (NIETZSCHE, 1973). Debido a ello, en el pensador alemán y sus epígonos franceses se halla la posibilidad de desplegar una lógica que impugne esta partición pero, sobre todo, que lo haga cambiando el eje de la interrogación: no se trata ya de preguntar (crítica o cínicamente) por *lo que el hombre no es o cuáles son los límites de su razón*, sino antes bien de interrogar por lo que las cosas (animadas o no) son y cómo se despliegan junto al ser humano en un mundo. En este sentido, se propiciaría una modificación de los criterios de evaluación y ordenamiento ontológicos, epistemológicos y estéticos, y principalmente una estrategia de análisis diferente: por lo pronto, una que apunta a “devolver” a la (o las) naturaleza(s) la potencia de actuar y el deseo de ser que le fueron quitadas con la emergencia del Hombre (y del *idealismo* concomitante) en la modernidad. Una naturaleza que, en lugar de erigirse como el polo sin conflicto opuesto al ámbito de la técnica humana (la cultura), se dice en plural. Volviendo al planteo adorniano del inicio, obtendríamos así unas *naturalezas capaces de desarrollar por sí mismas resistencias a la opresión y el daño* y, a la vez, con una capacidad de conflicto con la vida de los humanos que es hoy una de las tareas más desafiantes y urgentes de la ontología y la estética posthumanas.



Ecotecnia y arealidad

Alrededor de 1990, Jean-Luc Nancy ya planteaba la necesidad de pensar una *ecotecnia* que, borrando el dualismo fundante de la antropogénesis idealista (*naturaleza* cuyo fin era devenir progresivamente *cultura*), daba lugar a un giro materialista en el abordaje del mundo globalizado, palpable sobre todo en el desplazamiento de la teleología como organizador del sentido y del *sensorium* humano. En efecto, en *Corpus*, si bien se refiere en gran medida a los cuerpos humanos, su argumentación va llevándolo a referirse a esta “ecotecnia” (la modalidad contemporánea de creación técnica de los cuerpos), según la cual lo que prima son las “áreas de exposición”, algo que Nancy también refiere como “arealidad”. La exposición no será, pues, de contornos que esconden una profundidad, sino de los cuerpos polimorfos extendidos en áreas superficiales, cuerpos en intersección, interfaces e interacciones, según dice Nancy, que indican el giro desde un sentido “ideal” (el sentido como algo propio del ámbito de lo inteligible, que reúne los fines racionales y/o humanos y por eso se dice, en última instancia, en singular, EL sentido) hacia un sentido *sensual* que hace hincapié en el espaciamiento y la conexión material (en tanto hace manifiesto lo extenso ya no como opuesto a lo psíquico, sino como “comunidad de fuerzas”³). Lo que explica Nancy de la arealidad nos permite pensar bajo un régimen de imágenes y fuerzas que no cae en las ingenuidades de una totalidad sin conflictos:

La arealidad no es el dibujo acabado de la extensión sin la impureza de la propagación, de la diseminación solapada o brutal. [...] [E]l mundo de los cuerpos [...] también es el mundo de una impregnación de todos los cuerpos, y de una común exposición esponjosa donde todos los contactos son contagiosos, donde cada cuerpo que se espacia divide en capas y debilita también todos los espacios. (NANCY, 2003, p. 80).

De este tipo de intervenciones postfundacionales sobre las corporalidades, que nos acompañan hace varias décadas es importante destacar un diagnóstico según el cual se hace preciso un vivir-juntos no centrado en lo humano, una presión por comprender la muerte de dios como el final del hombre que *no* deja un espacio vacante sino que reconfigura radicalmente la noción de espacio. Este movimiento necesariamente incide en la estética, no sólo en cuanto se ve afectada toda noción de lo sensible sino además porque abre un surco en el terreno que relacionaba jerárquicamente la potencia creativa (prerrogativa humana) y los materiales “naturales”.

La naturaleza en el discurso ecológico crítico contemporáneo: entre el materialismo y el posthumanismo

En sus clases sobre Estética de fines de los años 60, Adorno trazaba un isomorfismo entre los pares expresión/construcción y naturaleza/dominio de la naturaleza. Desde su perspectiva dialéctica, el materialismo se muestra como la tensión insuperable entre el “desnudamiento” relativo de las potencias de los materiales (aspiración expresionista) y la articulación en constelaciones nuevas que aquel posibilita (línea constructiva)⁴. Adorno reconoce en esta posición un punto de partida moderno que puede ser problematizado desde el materialismo estético posthumano, toda vez que aquella posición según la cual el sujeto se halla *escindido de* pero a la vez *atraído irresistiblemente por* la naturaleza, presupone no sólo una tesis ontológica sino una tarea para el arte: servir de voz a la naturaleza oprimida y dañada. Lo problemático se halla en el estatuto de esta “naturaleza” que, derivada de la oposición con la cultura, se revela como un artilugio antropotécnico (y, por ende, antropocéntrico), algo que una serie de pensadores con intereses “ecológicos”⁵ han logrado desplazar radicalmente.

Como explica Erich Hörl (2017, p. 2-3), la ecología ha adquirido una tonalidad particular en el presente debido a que ya no se encuentra atada al concepto de naturaleza como lo hizo antaño, bajo el influjo del



logocentrismo del *oikos*, algo que la ligaba con el dogma de la autenticidad y, por contraste, la ubicaba en el polo opuesto a la técnica y la mente humana. Es en este sentido que puede decirse que el pensamiento ecológico ha recepcionado la mirada crítica hacia la naturaleza de la escuela francesa (tanto en su vertiente epistemológica, de Canguilhem y Bachelard a Latour, como en su vertiente filo-sociológica, de Althusser y Foucault a Nancy y Derrida), lo cual muestra la confluencia en el posthumanismo de ambas corrientes. Estas cuestionan la distribución (ontológica, epistemológica, estética) de lo existente y las operaciones de binarización y jerarquización entre dos “mundos” o “ámbitos”: el natural y el no-natural, el de la Naturaleza y el de la Cultura, el de la naturaleza y el de la mente/psique/alma humana. De aquí que la posición de un *materialismo posthumano* sea la indicada para asumir el diagnóstico nietzscheano que localiza en la escisión entre un mundo-aquí y un mundo-del-más-allá el “error idealista” de la tradición occidental (Nietzsche, 1973), lo que posibilita el despliegue de las críticas al idealismo ínsito a las operaciones de separación jerarquizantes que ora construyen entidades trascendentes y las ponen como fundamento ontológico de lo que existe, ora des-animan la inmanencia reduciendo la materialidad a una noción inerte de materia que no es menos metafísica por ser *meramente* observable. Dicho materialismo se revela como post-humano en la medida en que la posición de un fundamento idealista es solidaria de la construcción del Hombre como *telos* ontológico, es decir, como criterio y centro de los órdenes epistemológicos, estéticos y políticos.

Desafíos para la estética desde el materialismo posthumano

Para terminar cabe, pues, preguntarse acerca del alcance *para la estética* de los conceptos acerca de la naturaleza que este materialismo posthumano propone. Nos conformaremos con enunciar algunas de las líneas de investigación más interesantes de la actualidad que ofrecen elementos para dicha evaluación.

Por una parte, en la medida en que deja de concebirse la naturaleza como un Todo, es posible observar cómo se ha confundido sistemáticamente las figuras de la conexión con las de la totalidad (LATOURE, 2017, p. 151): si en lugar de pensar la naturaleza como un Todo (y sus relaciones locales como las de las partes con este todo) se la piensa a partir de la trayectoria de conexiones recíprocas, la naturaleza deja de ser un polo estable sobre el que el arte puede actuar o contemplar. En cambio, la naturaleza deviene una serie de *bucles* o *envolturas* sensibles y fugitivas, lo cual permite pensar una estética distribuida a través de todo lo existente. A su vez, la emergencia de la sensibilidad (de lo que existe como una malla sensible) pone a la Estética como disciplina anudada a la emergencia política y, en consecuencia, a la emancipación, tal como indica la filósofa Silvia Schwarzböck en *Los espantos* (2015). En este último sentido, la estética como disciplina filosófica es arrancada del reducto de la “crítica de arte” para mostrar su efectividad y rigurosidad en una “realidad” que, siendo apariencial, se inclina ante la materialidad de las imágenes: éstas ya no pertenecen al ámbito de lo representacional del sujeto, sino que se producen en el roce de lo que existe, son entidades superficiales que “se detienen en la retina y se pueden guardar fuera del cerebro, en memorias portátiles” (SCHWARZBÖCK, 2015, p. 26). Por eso a esta naturaleza (no concebida como un Todo sino como una malla sensible y un conjunto de bucles de relaciones), que vemos en todo su esplendor terrorífico, es preciso abordarla desde la Estética (parafraseando a Schwarzböck), pero no a la manera de lo sublime kantiano (según lo cual la fuerza de la naturaleza conducía a un reforzamiento de los poderes de lo humano en última instancia), sino más bien porque se constituye como aquello que *no podemos concebir* (no tenemos un concepto de ello) pero con lo que debemos componernos y descomponernos, envolvernos y deslizarnos, junto a todo lo que existe. Desde aquí cabe, tal vez, replantear el esquema adorniano: ya no se trataría de plegarse al movimiento dialéctico de expresión-construcción de la naturaleza sino de la exploración del material que somos en la historia de la expresión. Asimismo, y como analiza en profundidad Morton (2007), lo que se reconfigura es la noción de *distancia* que la estética parece requerir para ser, toda vez que la ecología (al menos aquella que es crítica de la noción de “naturaleza” moderna, como algo “exterior” al hombre) se



inclina hacia una especie de comunidad que muchas veces parece incapaz de sostener la diferenciación⁶. En conclusión, los desafíos a la estética propuestos por la reflexión sobre la naturaleza del materialismo posthumano comienzan por la reconfiguración de la materialidad, su potencia de actuar y la constitución de una malla sensible; continúan con la puesta en entredicho (que no equivale a anulación) de la *distancia* que caracteriza al posthumanismo en tanto reivindica la no-identidad y, por último, apuesta a una radical politización de la estética filosófica en la medida en que supone la historización de las trayectorias que tienen a la emancipación como horizonte.

NOTAS

1. Lo que en otras líneas de trabajo (el realismo especulativo), se nombra como “correlacionismo”, es decir, la tesis (establecida a partir de la “revolución copernicana” de Kant) según la cual “no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a alguno de estos términos tomados aisladamente” (MEILLASOUX, 2015, p. 29).
2. Es importante destacar que la noción de “medio” biológico emerge en esta época, en el siglo XVIII no existía. Cf. CANGUILHEM, 1992, p. 129-154.
3. “Pesaje: creación. Eso por lo que comienza una creación, sin presuposición de creador. Sujeto antes de todo sujeto, peso, empuje ejercido, recibido, comunidad completamente archiprimitiva de fuerzas, de los cuerpos en tanto que fuerzas, de las formas de los cuerpos –psiques– en tanto que fuerzas que se empujan, se apoyan, se repelen, se equilibran, se desestabilizan, se interponen, se transfieren, se modifican, se combinan, se amoldan. Los pesajes distribuyen lo extenso, extensiones e intenciones. Lo extenso es el juego de los pesajes: *partes extra partes* [...] Es el tocar, el tacto antes de todo sujeto, ese ‘sopesar’ que no tiene lugar en ningún ‘debajo’ –ni, por consiguiente, en ningún ‘antes’” (NANCY, 2003, p. 75).
4. Véase la clase 5 sobre esta distinción en ADORNO, 2013, p. 145-171.
5. Es imposible resumir aquí la complejidad de lo que puede llamarse “pensamiento ecológico” o “ecología” como tema o motivo del pensamiento. Para orientar al lector, mentamos un tipo de reflexión sobre lo que hay caracterizada, por una parte, por no presuponer la primacía óptica, ontológica o teleológica del modo de existencia humano; por otra parte, la perspectiva a la que aquí nos remitimos específicamente apunta a desplazarse de los “centrismos” y en esto se diferencia (“internamente”, por así decirlo) de otras corrientes de pensamiento ecológico que apuestan a substituir el antropocentrismo por un zoocentrismo o un biocentrismo. Algunas de las referencias filosóficas de este tipo de reflexión pueden encontrarse en LATOUR, 2017; HÖRL, 2017 y en IOVINO Y OPPERMAN, 2014.
6. Si bien Morton opta por una perspectiva que, desde una matriz adorniana, se mantiene en la tensión de un dualismo rarificado, cabe preguntarse qué otros modos de lo sensible estético pueden plantearse a partir de un materialismo no dialéctico. Sobre este punto, sobre todo acerca de las distancias y cercanías que ello supondría para un pensamiento de lo kitsch (ecológico o no), cf. MORTON, 2007, p. 150-160, y ABADI y LUCERO, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADI, F. Y LUCERO, G. *Diez tesis sobre el kitsch*. Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas (19). 2018 (en imprenta)
- ADORNO, T. W. *Estética* (1958/59). Buenos Aires: Las cuarenta. 2013.
- ALTHUSSER, L. *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena. 2002.
- CANGUILHEM, G. *La Connaissance de la vie*. Paris: Vrin. 1992



DERRIDA, J. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée. 1993.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI. 2015.

HÖRL, E. Introduction to general ecology. The ecologization of thinking. En Hörl, E. y Burton, J. *General Ecology. The New Ecological Paradigm* (p. 1-73). London: Bloomsbury. 2017.

IOVINO, S. y OPPERMANN, S. *Material ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press. 2014.

LATOUR, B. *Cara a cara con el planeta*. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas. Buenos Aires: Siglo XXI. 2017.

MEILLASOUX, Q. *Después de la finitud*. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia. Buenos Aires: Caja negra. 2015.

NANCY, J.-L. *Corpus*. Madrid: Arena. 2003.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculos de los ídolos*. Madrid: Alianza. 1973

_____. *La ciencia jovial*. "La Gaya Scienza". Caracas: Monteávila. 1990.

SCHWARZBÖCK, S. *Los espantos*. Estética y postdictadura. Buenos Aires: Cuarenta Ríos. 2015.

Sonhos artificiais: intersecções entre arte e tecnologia na contemporaneidade

Debora Pazetto Ferreira

Doutora em Estética e Filosofia da Arte e professora de Filosofia do CEFET-MG e do Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica do CEFET-MG.

deborapazetto@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga a área de intersecção entre arte e tecnologia a partir de um exemplo: as imagens geradas pelo programa Google Deep Dream. Defendo a hipótese de que após o fim da arte – isto é, após o fim das grandes narrativas históricas que buscavam estabelecer a essência da arte – essas imagens revelam que a distinção entre o campo da arte e o campo da ciência e tecnologia está se dissolvendo e não tem mais o peso teórico e prático que tinha há algumas décadas atrás.

Palavras-chave: Google Deep Dream, arte, tecnologia, Vilém Flusser, fim da arte, autoria.

Artificial Dreams: contemporary intersections between art and technology

Abstract: This paper investigates the intersections between art and technology using an example: the images generated by the computer program Google Deep Dream. I argue that after the end of art – that is, after the end of the great historical narratives that sought to establish the essence of art – these images reveal that the distinction between the area of art and the area of science and technology is losing strength and no longer has the theoretical and practical weight it had a few decades ago.

Key-words: Google Deep Dream, art, technology, Vilém Flusser, end of art, authorship.

“E os resultados da manipulação desse mundo que nos cercam na forma de instrumentos, máquinas, aparelhos, instituições e meios de comunicação constituem para nós, pela mesma razão, um mundo fantástico de sonho e pesadelo”

Vilém Flusser

Este artigo parte do pressuposto de que compreender as condições de existência da arte na contemporaneidade ou, para usar a expressão de Danto, da arte após o fim da arte – em suas várias formas de produção, circulação, exibição e recepção – exige uma investigação aprofundada a respeito das relações entre arte e tecnologia. É fundamental compreender filosoficamente, por exemplo, os modos como as tecnologias incorporam técnicas e elementos artísticos, bem como os usos artísticos que em geral promovem um desvio de função das mais variadas tecnologias, como na arte generativa, na arte digital, na bioarte, na net art, nas artes que utilizam robótica, medicina, realidade aumentada, realidade virtual, tecnologias de imersão e assim por diante. Também é necessário investigar as transposições de experiências artísticas para ambientes virtuais, tanto no caso de obras pensadas para o ciberespaço quanto no caso de museus e galerias virtuais¹. O fato de que as pessoas, atualmente,

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



acessam mais as obras de arte através de imagens, vídeos e textos na internet do que nas instituições tradicionais de exposição de arte (BEIGUELMAN, MAGALHÃES, 2014) não pode ser considerado insignificante de um ponto de vista filosófico. Além do mais, mesmo em museus e galerias, o contato com as obras tem se tornado cada vez mais indissociável de dispositivos tecnológicos, como audioguias, câmeras e smartphones. Utilizando um vocabulário flusseriano: trata-se da necessidade crítica de ressaltar a ligação intensa entre as artes e as imagens técnicas na pós-história, não apenas no contexto das obras de arte concebidas como ou feitas a partir de imagens técnicas, mas também das imagens artísticas tradicionais transformadas em imagens técnicas e acessadas em telas de cristal líquido. Ainda, em relação à circulação e exposição de obras de arte, é necessário atentar-se filosoficamente para o fato de que os grandes circuitos artísticos são cada vez mais regidos pelas lógicas financeiras, empresariais e de marketing do mercado tecnológico transnacional².

Há, portanto, muitas maneiras de abordar as relações entre arte e tecnologia, e cada uma delas merece um estudo aprofundado. Este artigo concentra-se em um aspecto, que diz respeito ao que tenho chamado de área de intersecção entre arte e tecnologia, isto é, a certos fenômenos nos quais esses domínios são tão embaralhados que é difícil para o público decidir se está diante de uma obra de arte ou diante de um desenvolvimento tecnológico. Defendo a hipótese de que após o fim da arte, isto é, após o fim das grandes narrativas históricas que buscavam estabelecer alguma essencialidade para a arte, esses fenômenos revelam que a distinção entre o campo da arte e o campo da ciência e da tecnologia está se dissolvendo e não tem mais o peso teórico e prático que tinha há algumas décadas atrás.

Em uma conferência de 1982, Vilém Flusser afirmou que havia, na antiguidade clássica, uma dialética produtiva entre *poiesis*, *episteme* e *techné*, colapsada na modernidade a partir da cisão do conceito grego *techné* em uma parte que se tornou “objetivada” a serviço da ciência e credenciada como o único tipo de conhecimento rigoroso (*episteme*), e outra parte que foi “subjetivada” enquanto produção de formas estéticas sem valor epistemológico: “tal ‘arte moderna’ é, pois, eliminada da correnteza do progresso e, embora ideologicamente glorificada, é efetivamente expulsa da vida cotidiana e encerrada em gueto” (FLUSSER, 1982, s.p.). A expressão gueto refere-se aos museus, teatros e galerias, na medida em que são espaços específicos e isolados, para os quais as pessoas têm que se deslocar se quiserem usufruir a arte. Assim, a *techné*, no contexto científico, foi transformada em tecnologia e tornou-se privada da estética, bem como da ética e da política, na mesma medida em que, no contexto artístico, a *techné* foi transformada em um conjunto inócuo de obras de arte privadas do conhecimento e separadas da vida cotidiana³.

O autor compreende essa cisão como problemática e argumenta que a pós-história possibilita sua superação, tendo em vista que as imagens técnicas teriam o potencial de funcionar como um denominador comum entre conhecimentos científicos e imagens artísticas (FLUSSER, 2011b). Pois bem, a área de intersecção entre arte e tecnologia é um campo no qual as análises teóricas arraigadas nessa cisão mostram-se insuficientes. Neste artigo, pretendo abordar o assunto a partir de um exemplo particularmente interessante: as imagens geradas pelo programa Google Deep Dream – imagens técnicas, que parecem pinturas ao mesmo tempo surrealistas e hiper-realistas, e são produzidas por uma distorção no uso do mecanismo de reconhecimento de imagens das redes neurais artificiais da Google⁴.

Redes neurais artificiais são uma tecnologia inspirada nas redes neurais do cérebro humano, de modo que elas não são programadas diretamente com regras básicas como os algoritmos computacionais clássicos, mas projetadas para aprender (*Deep Learning*). Treina-se uma rede neural em reconhecimento de imagens mostrando-se a ela milhões de exemplos de imagens do banco de dados gigantesco abastecido pelos usuários da internet. Por exemplo, para ensiná-la o que é um garfo, é preciso abastecer a rede neural com milhões de imagens de garfos, esperando que ela realize uma espécie de “redução eidética”, isto é, extraia as



características que são comuns a todos os garfos (como ter uma haste e três ou quatro dentes) e desconsidere características acidentais das imagens (como a cor e a posição dos garfos, ou qualquer elemento do fundo das fotografias). Se o processo for bem-sucedido, a rede neural torna-se capaz de reconhecer uma imagem de garfo sem que isso seja informado por código (MORDVINTSEV et al., 2015). Ou seja, trata-se de um mecanismo que determina o conteúdo da imagem através de uma análise de suas formas e cores, um processo que vai da imagem ao conceito.

As imagens que ficaram conhecidas como Google Deep Dream surgiram como uma maneira de testar se as redes neurais estão captando a “essência” de algo corretamente. É possível inserir uma imagem de ruído aleatório e ajustar a rede neural para detectar um conceito específico, como “garfo”, de modo que, a partir do conteúdo que ela já assimilou sobre garfos, procura visualizá-los em uma imagem em que estes não existem, logo, ela produz/cria uma imagem de garfo. Também é possível inserir uma imagem específica e intensificar o processo de identificação aleatória em uma certa camada de neurônios – se for uma camada baixa, a rede neural concentra-se em características gerais, se for uma camada alta, em detalhes –, até que ela produza conteúdos que não se encontram na imagem inicial (MORDVINTSEV et al., 2015). O processo assemelha-se ao ato imaginativo de ver figuras nas nuvens. Assim como nosso cérebro tende a projetar visualmente uma figura que pensa ter identificado nas nuvens, a rede neural cria, literalmente, uma inesperada miríade de figuras dentro das imagens originais. Se o processo for ainda mais intensificado, outras figuras e padrões surgem dentro das figuras criadas, exponencialmente, gerando uma estética que ficou conhecida como “inceptionismo” (*Inceptionism*).

A questão que surge para muitas pessoas, diante dessas imagens, é: elas podem ser consideradas obras de arte? Não é uma pergunta simples, tendo em vista que existe pouquíssima literatura filosófica sobre arte criada por máquinas. Uma edição recente (2017) da revista *Philosophy & Technology* foi dedicada ao tema “Repensando a arte e a estética na era das máquinas criativas”, na qual aparecem algumas análises sobre máquinas como o algoritmo que imita o estilo de Picasso ou Van Gogh, ou o robô que desenha retratos. Os artigos desse dossiê, em geral, concordam que máquinas podem fazer obras de arte a partir de uma concepção de arte definida dentro de parâmetros comuns na estética analítica. Embora concorde com a conclusão de que máquinas, como as Inteligências Artificiais, podem produzir ou coproduzir trabalhos artísticos, parto de uma concepção diferente de arte, baseada na perspectiva flusseriana. Além disso, destaco que as imagens do Google Deep Dream são mais complexas do que os exemplos supramencionados, pois envolvem um banco de dados coletivo e em transformação, os resultados são mais inesperados e as imagens revelam um estilo anteriormente desconhecido, o qual não imita nenhum artista, logo, que é próprio da Inteligência Artificial.

Naturalmente, a ideia de autoria é a que mais pesa quando existe uma rejeição do caráter artístico das imagens do Google Deep Dream. As concepções populares de arte, assim como a grande maioria das concepções filosóficas ocidentais, permanecem intimamente ligadas ao conceito de artista. Em geral, a ideia atual de arte depende da identidade de um artista criador, isto é, um indivíduo capaz de expressar seus pensamentos e sentimentos intencionalmente através da obra. No entanto, sabe-se que a importância da autoria na arte começa a surgir no Renascimento e se consolida teoricamente apenas no século XVIII, com o conceito de gênio criador e, posteriormente, com a teoria expressiva da arte (SHINER, 2003). Ainda assim, a autoria continua sendo um conceito central para a arte, mesmo em definições filosóficas contemporâneas. Por exemplo, na ontologia da arte de Amie Thomasson, todas as obras de arte são consideradas dependentes dos estados mentais de um autor em particular, sendo que pode haver mais de um autor, mas nunca qualquer pessoa e sim aquele(s) autor(es) específico que criou a obra (THOMASSON, 2004). Morris Weitz, que rejeita uma definição de arte, considera que entre as propriedades que *na maioria das vezes* estão presentes quando descrevemos algo como arte encontra-se: ser feito por seres humanos com engenho e imaginação



(WEITZ, 1956). Na *Transfiguração do Lugar-Comum*, a definição de arte proposta por Arthur Danto, mesmo sendo posterior ao fim da arte, mostra-se dependente do conceito de autoria na medida em que a interpretação da obra remete-se sempre às intenções do artista (DANTO, 2010) e sua noção de “estilo” é completamente tributária de uma ideia de artista muito próxima do gênio original romântico.

Flusser, por outro lado, critica essa ênfase no artista por considerá-la um mito, uma divinização romântica do autor que rouba a cena do que realmente importa na arte: a inserção de novas informações no mundo e o modo como estas são apropriadas coletivamente. A concepção flusseriana de arte é extremamente política – e por política, o filósofo entende a esfera da convivência, do co-conhecimento, da co-valorização, enfim, das experiências intersubjetivas que dão sentido à vida (FLUSSER, 1982) –, ou seja, seu foco está na amplitude social da arte e não nas instituições ou no mercado que se apropriam do gesto artístico. Pelo contrário, esses espaços, que ele designa como “guetos”, despolitizam e elitizam a arte. O que importa, para o autor, é ato criativo, “o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela arte, isto é, os que criam informação nova” (FLUSSER, 2011b, p.160). Assim, a arte é compreendida como potência de ampliar a realidade, articular o ainda não articulado, criar novos mundos e novas alternativas para a cultura. Embora em alguns textos descreva a criação artística como um mergulho na esfera privada, um afastamento momentâneo do espaço público em direção à solidão das experiências concretas (FLUSSER, 1981), Flusser sempre deixa claro que a arte só pode ser pensada enquanto pública, isto é, enquanto algo que emerge no processo de apropriação/fruição/compreensão coletiva das propostas da/o artista: “as obras de arte não são generalizações de uma experiência concreta de um artista. Elas não podem ser. São estruturas propostas pelo artista para ordenar as experiências futuras, redes para colher experiências novas” ((FLUSSER, 2012a, p.10).

Essa perspectiva, na qual “a/o artista não cuida nem controla o crescimento [da obra], ela/ele apenas torna um início possível e, de acordo com Flusser, deveria, posteriormente, desvanecer em um segundo plano” (FINGER, 2010, p.2, tradução própria), parece mais apropriada para refletir filosoficamente sobre as condições de existência da arte na contemporaneidade. Em primeiro lugar, porque a ideia romântica de gênio criador foi completamente capturada pelo mercado de arte, isto é, o nome da/o artista desempenha, nesse mercado, o papel que a marca ou a grife desempenham no mercado da moda. Assim, em grande medida, a autoria tornou-se um dispositivo a serviço dos mecanismos de mercantilização da arte. Em segundo lugar, porque muitos trabalhos artísticos interessantes têm sido produzidos no exercício colaborativo dos coletivos artísticos, que muitas vezes usam o anonimato individual como escolha poética. Principalmente nos circuitos alternativos de arte, a identificação de uma autoria individual ou definida – bem como todos os seus conceitos satélites, como genialidade, expressão, intenção, estilo, entre outros – está deixando de ser considerada uma característica imprescindível à arte. As imagens produzidas através do Google Deep Dream vêm ao encontro dessa concepção coletiva ou anônima de produção artística (aliás, vale notar que o anonimato e a coletividade dos trabalhos são valorizados há muito tempo na utilização hacker da internet), porque sua autoria ultrapassa a assinatura da/o artista: também conta com a autoria de técnicas/os, programadoras/es, engenheiras/es, usuárias/os que colaboram com a construção do banco de imagens da internet e, ainda, das próprias Inteligências Artificiais. Se esses “sonhos artificiais” forem aceitos como obras de arte, é necessário advertir que são obras que apontam para além da/o artista e suas emoções subjetivas.

Ainda que Flusser não tenha escrito sobre arte produzida por Inteligências Artificiais, é possível usar suas reflexões sobre arte e estética para destacar aspectos artísticos das imagens do Google Deep Dream. O autor tem uma concepção “poiética” ou, para uma expressão de Donna Haraway, “simpoiética”⁵ de arte, isto é, compreende-a como uma atividade que produz novas informações, novos pensamentos, cria novos modelos



para pensar, sentir e agir. Por conseguinte, no contexto da pós-história, a arte aparece como uma forma de resistência à programação completa da humanidade. Flusser entende a pós-história como o período em que aparelhos e imagens técnicas dominam a manipulação, o armazenamento e a transmissão de informações, ou seja, dominam a capacidade humana de apreender, experimentar, formular e comunicar o mundo (2011a, 2011b, 2012b). Essa formulação, que pode ter parecido excessiva quando foi proferida, antes da época das redes sociais e dos smartphones, é atualmente claríssima – nosso trabalho, nossa sociabilidade, nossa alimentação, nossas amizades, nossa sexualidade, nossa autoimagem, nossa diversão, nossa localização espacial e temporal e até nossa forma de fazer (ou não fazer) política dependem fundamentalmente de aparelhos, aplicativos, dispositivos, websites e redes sociais.

Na pós-história, os seres humanos estão em uma encruzilhada: podem tornar-se funcionários, isto é, pessoas que *funcionam* a serviço dos aparelhos, obedecendo as regras ditadas por seus programas, ou podem tornar-se artistas, pessoas capazes de usar os aparelhos para criar novos modelos de vida, percepção, sociedade, experiência, convivência, afeto, técnica, pensamento, organização política, etc. Nesse contexto, a arte é uma fresta pela qual se pode escapar da completa programação/funcionarização da humanidade porque ela permite a assimilação das técnicas e tecnologias mais avançadas sem, todavia, subordinar-se à função dominadora e opressora que estas exercem econômica, social e politicamente. Artistas, assim como hackers, podem compreender profundamente as técnicas e os aparelhos para subverter suas funções originais, podem apropriar-se deles sem ser apropriadas/os por sua tendência à programação. “As artes recorrem à tecnologia para suas próprias finalidades, que são antitecnológicas essencialmente. [...] Criam máquinas que nada produzem e aparelhos que não funcionam” (FLUSSER, 1971, s.p.). Assim, o poder, os métodos, os programas e os dispositivos científicos e tecnológicos são reduzidos ao absurdo, passam a ser jogos – é difícil não lembrar de artistas como Eduardo Kac, Orlan e Stelarc e o modo como jogam com a engenharia genética, a medicina e a robótica, respectivamente. A arte na pós-história, portanto, é necessariamente um engajamento político subversivo, na medida em joga com as regras das mais diversas formas de programação da vida humana: “o engajamento político humano não é mais dedicar-se à elaboração de programas, mas ao *desvio* de programações” (FLUSSER, 1986, p. 330. Grifo meu).

Assim, as imagens do Google Deep Dream podem ser entendidas como artísticas não apenas porque são esteticamente interessantes, mas porque surgem de um processo imaginativo/criativo de Inteligências Artificiais em colaboração com inteligências humanas. As imagens são chamadas de “sonhos profundos” – talvez em alusão ao romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick – porque revelam uma estética completamente inesperada, anteriormente inacessível, e que surpreendeu até mesmo as/os engenheiras/os e programadoras/es das redes neurais (MORDVINTSEV et al., 2015). Elas não resultam de uma programação direta baseada em regras, mas, assim como as obras de arte feitas por seres humanos, são criadas pelas redes neurais a partir de conteúdos já assimilados, porém articulados de uma nova maneira, em um estilo singular e reconhecível. Acima de tudo, essas imagens podem ser consideradas artísticas porque surgem por meio de um *desvio* do funcionamento normal das redes neurais, o qual, sendo utilizado para gerar imagens mirabolantes e surreais, também se mostra como desvio das programações que dominam cada vez mais a internet: o hiperconsumo e a vigilância em massa.

É preciso levar em consideração que a maior parte do progresso nas tecnologias relacionadas à internet, como as redes neurais, o Big Data, os mecanismos de processamento automático de dados e as Inteligências Artificiais, está a serviço do que Flusser chamou, na década de setenta, de “aparelhos gigantes e mortíferos” ou “organizações multimilionárias e militares” (1971, s.p.). Isso significa, atualmente, que essas tecnologias são impulsionadas por investimentos bilionários na vigilância em massa. Não é mais segredo que todas as informações, imagens e interações de usuárias/os da internet são coletadas, monitoradas, armazenadas



e categorizadas em perfis por empresas como Google, Facebook e Youtube, e, tendo sido comprovada a eficácia da publicidade dirigida, são compradas por outras empresas que anunciam seus produtos para nichos específicos de consumidores: “hoje isso é feito por todo mundo e por praticamente todos os Estados, em consequência da comercialização da vigilância em massa” (ASSANGE et al., 2013, p. 36). Todos esses dados também são monitorados por órgãos de inteligência dos governos, como parte das estratégias de controle social e geopolítico: “tenho visto uma militarização do ciberespaço, no sentido de uma ocupação militar. Quando nos comunicamos por internet ou telefonia celular, que agora está imbuída na internet, nossas comunicações são interceptadas por organizações militares de inteligência” (ASSANGE et al., 2013, p. 44). Pois bem, no momento em que as redes neurais de reconhecimento de imagens da Google, sendo uma tecnologia impulsionada financeiramente por “organizações multimilionárias e militares”, são usadas não para rastrear informações de usuários, mas para jogar com imagens confusas e alucinógenas, temos aí um *desvio* das programações que aparelham a internet. Como disse Van Duijn, descrevendo as técnicas subversivas do Provo, “dentro da ética autoritária que prega trabalho forçado e lucro, não há lugar para o jogo, e o simples fato de não trabalhar representa uma provocação” (2001, p. 146).

Esse desvio por meio de aglomerações anômalas de informações imagéticas, ainda que pequeno em comparação com os “aparelhos gigantescos e mortíferos” da internet, assinala o engajamento político-artístico defendido por Flusser: desviar de programações. As imagens do Google Deep Dream proliferam um embaralhamento de categorias na rede – que passa a ser abastecida com pizzas de olhos, Donald Trump-cachorro, porcos-caracóis, mulheres com cabeça de pássaro, soldados-torres e assim por diante –, que vai em direção contrária à identificação/categorização/perfilização da vigilância massificada, com suas estratégias de controle social, marketing agressivo e manipulação de notícias e campanhas eleitorais (que, aliás, em tempos de crise e pós-verdade, têm determinado o resultado de várias eleições). Nesse sentido, elas remetem à imagem do ciborgue, descrita por Donna Haraway como híbrido que embaralha categorias tradicionais, como máquina e organismo, realidade e ficção, cultura e natureza, físico e não físico: “as coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. Este ensaio é um argumento em favor do *prazer* da confusão de fronteiras, bem como em favor da *responsabilidade* em sua construção” (HARAWAY, 2009, p. 37). A filósofa propõe o ciborgue como um mito capaz de abrir frestas nos modos dominantes de pensar, sentir e agir em uma sociedade tecnológica cujas categorias e fronteiras são opressoras. Portanto, em sintonia com a concepção flusseriana de arte, Haraway aposta em novas imagens e narrativas para lutar na e pela linguagem, para jogar com as regras dos aparelhos de modo a retomar as rédeas da cultura tecnológica.

Existe um sistema de mito, esperando tornar-se uma linguagem política que se possa constituir na base de uma forma de ver a ciência e a tecnologia e de contestar a informática da dominação – a fim de poder agir de forma potente. [...] Assumir a responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia significa recusar uma metafísica anti-ciência, uma demonologia da tecnologia e, assim, abraçar a habilidosa tarefa de reconstruir as fronteiras da vida cotidiana (HARAWAY, 2009, p. 98, 99).

Considero importante assumir responsabilidade pelas relações sociais da ciência e da tecnologia também no campo da Estética e da Filosofia da Arte. Uma forma de fazer isso é analisar, de uma maneira que não seja tecnofóbica nem tecnofílica, fenômenos como as imagens geradas pelo Google Deep Dream, nas quais pode-se afirmar que “ciência e tecnologia passam a ser jogos, isto é, arte” (FLUSSER, 1971, s.p.). Nesse jogo, embaralha-se categorias de imagens e reconstrói-se filosoficamente fronteiras da vida cotidiana, como aquelas entre inteligência humana e artificial, autoria e anonimato, indivíduo e coletividade, dominação e desvio, arte e tecnologia.

Para simpatizantes de uma concepção filosófica de arte mais associada ao “mundo da arte” que, porventura, possam considerar os argumentos apresentados até aqui insuficientes para demonstrar minha hipótese de que



as imagens em questão pertencem a um campo de intersecção entre arte e tecnologia no qual se revela uma progressiva indistinção entre essas duas áreas, talvez esta informação ajude: algumas dessas imagens já foram vendidas por milhares de dólares em uma exposição chamada “Deep Dream – a arte das redes neurais”, em uma galeria de São Francisco⁶. Nessa exposição, todas as obras de arte foram feitas usando as redes neurais, no entanto, foram “assinadas” por autoras/es que administraram os procedimentos de selecionar as imagens iniciais, as camadas de neurônios que seriam intensificadas, a base de treinamento das redes neurais e alguns outros ajustes. Essas/es autoras/es se autodescrevem como artistas-engenheiros, programadoras, designers, hackers, “artistas de código”, pesquisadoras, cientistas, “unicórnios do vale do silício”, biotecnólogos, entre outros. Identificar uma autoria definida, nesse caso – diferentemente de milhares de imagens anônimas feitas da mesma maneira que circulam na internet –, parece uma opção mercadológica da galeria, associada às molduras sofisticadas e à estratégia de “edição limitada” também usadas na exposição, tendo em vista a importância atribuída ao nome da/o artista no mundo da arte atual. Ainda assim, como afirmei anteriormente, é preciso reconhecer que a ideia de autoria nessas obras é bastante difusa.

Embora todas as obras dessa exposição sejam interessantes, pretendo realçar os argumentos apresentados neste artigo por meio da obra “All watched over by machines of loving grace” (Todos vigiados por máquinas de graça divina), assinada pelo artista turco Memo Akten e vendida por oito mil dólares na exposição⁷. A imagem original utilizada foi uma fotografia da Sede das Comunicações do Governo do Reino Unido (Government Communications Headquarters - GCHQ), uma organização de inteligência e segurança das forças armadas, responsável por garantir a comunicação e fornecer informações ao governo (e denunciada por espionagem associada ao sistema de vigilância global da NSA por Edward Snowden). A fotografia foi tirada pelo satélite da Google Maps, outra tecnologia de vigilância. Nas palavras de Akten, a obra é “um retrato do Olho Que Tudo Vê do GCHQ tal como ele é visto da nuvem” (AKTEN, 2015, s.p.). A referência religiosa expressa no título é evidente: significa que a ideia de um Deus onipotente, onipresente e onisciente que nos vigia é uma técnica de controle da humanidade, cuja versão contemporânea e laica encontra-se na massificação da vigilância tecnológica. Sem dúvida, escolher como tema a especularidade irônica dessas três tecnologias de vigilância – o GCHQ, os satélites da Google Maps e as redes neurais da Google – é um mérito do artista, que justifica substancialmente sua participação na autoria da obra. Todavia, de um ponto de vista estético, a obra torna-se fascinante porque se parece com um olho imenso no centro de um labirinto orgânico-maquínico de olhos. Essa peculiaridade na transformação da imagem original, imprescindível para a obra, uma vez que a constitui materialmente, não foi feita por Akten, mas pelas redes neurais artificiais. Desse modo, a obra é constituída por uma imagem automática de satélite, por uma distorção imagética estilizada pela rede neural artificial, pelas propostas de Memo Akten, pelo banco de dados coletivo que abastece a internet, pelas/os engenheiras/os que criaram as redes neurais, e assim por diante – a autoria perpassa toda essa rede criativa.

As imagens geradas pelo Google Deep Dream estão entre muitos outros exemplos⁸ que revelam que a distinção entre o campo da arte e o campo da ciência e da tecnologia está se dissolvendo e não tem mais o peso teórico e prático que tinha há algumas décadas atrás. Para muitas/os artistas-cientistas-tecnólogos/os, trata-se de uma divisão meramente institucional e atualmente obsoleta. No entanto, acredito que há outra distinção a qual ainda é pertinente ressaltar teoricamente: a distinção entre programação e desvio – que também pode ser referida como distinção entre repetição e criação, indústria cultural e arte, conversa fiada e poesia, funcionário e jogador.

O espírito do nosso tempo é contraditório, e entre as mandíbulas da contradição está o nosso destino. Artista plástico ou organizador eficiente, jogador ou funcionário, essas parecem ser as alternativas. E essas alternativas são ainda problematizadas por um pano de fundo de miséria e carência, remanescentes de tempos ultrapassados, mas não superados (FLUSSER, 1971, s.p)



Por que as imagens vendidas na exposição “Deep Dream – a arte das redes neurais” são mais facilmente aceitas como arte do que as imagens feitas cotidianamente por usuárias/os da internet usando o mesmo procedimento? Acredito que a aceitação, nesse caso, funda-se no caráter legitimador do espaço institucional, teórico, social e mercadológico chamado por alguns filósofos de “mundo da arte”. Contudo, o pertencimento ao mundo da arte não garante a apropriação intersubjetiva de obras criativas, que ampliem a realidade, que joguem com os aparelhos dominadores e desumanizadores, que desviem das programações, em suma, que sejam arte no sentido flusseriano. Desse modo, considero que as imagens do Google Deep Dream são artísticas não apenas porque começaram a ingressar no mundo da arte, mas porque são um desvio em relação às grandes programações da internet, são jogos, sonhos artificiais, inserções criativas e coletivas que embaralham categorias solidificadas, tornando o tecido da realidade mais poroso e aberto.

Todavia, é preciso reconhecer que se torna cada vez mais difícil desviar das programações mercantis, empresarias e econômicas, porque elas reassimilam qualquer desvio. A exposição supramencionada, por exemplo, foi parcialmente patrocinada pelo Research at Google, o que é um modo de absorver a potência subversiva desse tipo de arte e colocar a serviço da Google até mesmo uma obra como a de Memo Akten, extremamente crítica em relação à empresa. Assim, concluo este artigo citando um hacker anônimo do Comitê Invisível, que critica a incorporação capitalista do próprio movimento hacker: “os gestores de empresas de informática são incitados a promover projetos inovadores, a *criatividade*, o gênio e sem dúvida *o desvio* – ‘a empresa do futuro deve proteger o desviante, visto que é ele que inova’, dizem” (2016, p.97, grifo meu). Ou seja, o aparelhamento capitalista é tão abrangente que encontra formas de reprogramar até mesmo os gestos criativos e desviantes: pode-se fazer arte e inovar, desde que se esteja a serviço do mercado. Pode-se jogar com os aparelhos, desde que não se coloque em risco seus principais programas, como o consumo, o sistema financeiro, a colonização, a coisificação dos seres humanos e a indústria cultural. Isso significa, é claro, que são justamente esses os programas de que é preciso desviar artisticamente, tecnologicamente, politicamente.

NOTAS

1. O Google Cultural Institute, por exemplo, criado há apenas seis anos, reúne coleções do acervo de mais de mil museus e galerias de arte espalhados por todo o planeta, além de viabilizar a ferramenta de Street View para visualizar grandes obras arquitetônicas.

2. O mercado de arte não escapa das técnicas e tecnologias de expansão e concentração oligopolista do capital: em parceria com bancos, museus como o Guggenheim e o Louvre passam a expandir seus nomes como se fossem marcas, abrindo filiais de Bilbao a Abu Dhabi. É inegável que a produção, circulação, exposição e comercialização de arte, atualmente, são majoritariamente capitalizadas por um esquema internacional e superabundante – cresce exponencialmente o número de artistas, museus, galerias, bienais e exposições, bem como os preços de obras de arte contemporânea, que aumentaram 85% entre 2002 e 2008 (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 56-59) – que apaga as distinções entre arte, marketing, investimento financeiro e gestão empresarial.

3. Para uma abordagem mais minuciosa do assunto, é interessante observar como o historiador Paul Kristeller resgata os diversos processos e contextos históricos que atuaram na separação entre as ciências e as artes, passando pela antiguidade greco-romana, pelas escolas monásticas medievais, pelo surgimento das academias italianas e pelo iluminismo francês, com o desenvolvimento institucional característico das políticas de Colbert (1950, p. 523). É notável, nesse percurso, que são necessários séculos de discussão, escrita argumentativa, lapidação conceitual, transformação institucional e esforço teórico-prático para que a cisão entre arte e ciência/tecnologia venha a ser consolidada, apenas no século XVII.

4. Para acessar alguns exemplos de imagens geradas pelo programa Google Deep Dream: <https://photos.google.com/share/AF1QipPX0SCI7OzWilt9LnuQjiattX4OUCj_8EP65_cTVnBmS1jnYgsGQAieQUc1VQWdgQ?key=aVBxWjhwSzg2RjJWLWRuVFBBZEN1d205bUdEMnhB>



5. Em seu livro mais recente, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), Donna Haraway usa o conceito de *Sympoiesis* para descrever a produção coletiva, o fazer-com, que caracteriza processos historicamente situados, complexos, dinâmicos e responsivos. São simpoiéticos os “sistemas produzidos coletivamente que não possuem limites espaciais ou temporais autodefinidos. A informação e o controle são distribuídos entre os componentes. Os sistemas são evolucionários e tem o potencial de transformações surpreendentes” (p. 61). Assim, penso que o termo “simpoiético” – que, embora não tenha sido usado por Flusser, é incrivelmente flusseriano, tendo em vista sua defesa de uma concepção política e intersubjetiva de arte – torna-se mais adequado do que “poiético” para descrever o trabalho interativo de processamento de informações sem limites espaciais e temporais, sujeito a constantes mutações coletivas, que origina as imagens do Google Deep Dreams.
6. As imagens e informações sobre essa exposição estão disponíveis no site oficial do evento: < <https://grayarea.org/event/deepdream-the-art-of-neural-networks/> >
7. Imagens da obra, bem como uma descrição oferecida pelo autor, podem ser acessadas em sua homepage: < <http://www.memo.tv/all-watched-over-by-machines-of-loving-grace-deepdream-edition/> >
8. Analisei outros exemplos de intersecção entre arte e tecnologia nos artigos “Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política” (2017) e “Estátuas de Dédalo: um ensaio sobre arte, androides e ilusão” (2018).

REFERÊNCIAS

- AKTEN, M. “All watched over by machines of loving grace: Deepdream edition” (2015). Disponível em: <<http://www.memo.tv/all-watched-over-by-machines-of-loving-grace-deepdream-edition/>> Acesso em: 20/01/2018.
- ASSANGE, J. *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Edusp, 2014.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: N-1 edições, 2016.
- DANTO, A. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FERREIRA, D. P. “Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política”. *Perspectiva Filosófica*, vol. 44, n. 1, 2017.
- FINGER, A. “On Creativity: Blue Dogs With Red Spots”. *Flusserstudies*, v. 10, nov, 2010.
- FLUSSER, V. “Criação científica e artística”. Conferência Maison de la Culture, Chalon s/ Saone, s.p., 1982. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser, Berlim.
- _____. “The Photograph as Post-Industrial Object”. *Leonardo*, v. 19, n. 4 p. 329-332, 1986.
- _____. “O Espírito do Tempo nas Artes Plásticas”. Publicado originalmente em SL, OESP, 16 (703): 4, 03.01.71.
- _____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011a.



- _____. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011b.
- _____. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, folhetim, (255): 12, 06.12.1981.
- _____. “A arte: o belo e o agradável”. Tradução de Rachel Costa. *ArteFilosofia*, N. 11, UFOP, 2012a.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2012b.
- HARAWAY, D. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016
- KRISTELLER, P. O. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I”. *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, p. 496-527, Oct. 1951.
- _____. “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II”. *Journal of the History of Ideas*, v. 13, n. 1 p. 17-46, Jan. 1952.
- LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORDVINTSEV, A. et al. “Inceptionism: Going Deeper into Neural Networks”, 2015. Disponível em <<https://research.googleblog.com/2015/06/inceptionism-going-deeper-into-neural.html>> Acesso em: 15/01/2018.
- SHINER, L. *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- THOMASSON, A. L. “The ontology of Art”. *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. Peter Kivy, Oxford: Blackwell, 2004.
- VAN DUIJN, R. “Isto é em memória da civilização ocidental”. In: GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001 (Coleção Baderna).
- WEITZ, M. “O papel da teoria na estética”. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35.

O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett

Marcela Oliveira

Doutora em Filosofia pela PUC-Rio. Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

marcelacibella@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga como, na trilogia teatral do pós-guerra *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Samuel Beckett apresenta uma espera sem fim, em dois sentidos. Primeiro, quanto ao conteúdo: é uma espera que não possui finalidade exterior às obras, como um significado total que possa ser apreendido e servir à nossa instrução moral ou cognitiva. Segundo, quanto à forma: a espera não termina, é sem fim, como um objetivo último a ser almejado pelos personagens no interior das próprias obras que lhes conferisse completude, encerramento.

Palavras-chave: Beckett, teatro, espera, finalidade, fim, jogo.

The end of the endless wait: The Beckett Theater

Abstract: This article investigates how, in the post-war theatrical trilogy *Waiting for Godot*, *End game* and *Happy Days*, Samuel Beckett presents a wait that never ends, in two ways. First, regarding the content: it is a wait that has no external purpose of the works, as a total meaning that can be understood and serve our moral or cognitive instruction. Second, regarding the form: the waiting does not end, it is endless, as a final goal to be desired by the characters within the works that would confer them completeness, closure.

Key-words: Beckett, theater, wait, purpose, end, game.

Na consideração de Platão sobre a arte, no “Livro X” de *A república*, fora exigido da poesia (especialmente a teatral) que, além de agradável aos sentidos, ela fosse capaz de instruir os homens, cognitiva e moralmente. Por não responder a tais critérios político-pedagógicos, que constituíram então uma finalidade a ser almejada pela arte, a poesia trágica terminou banida da cidade ideal. Ainda na antiguidade, Horácio formulou semelhante necessidade de que a arte unisse o útil ao agradável, devendo ser capaz de instruir e deleitar, ao mesmo tempo.

Tal exigência se sustentou por muitos séculos. E, mesmo quando se passou a questionar tais “interesses” externos ao âmbito estético, na modernidade, manteve-se a perspectiva do prazer gerado pela conformação artística. E aqui me refiro à delimitação kantiana que garantia autonomia à Estética ao desatrelá-la das exigências tradicionais de que levasse ao conhecimento teórico ou à ação moral, ligando-a ao sentimento de prazer (seu ajuizamento) pelo sujeito no encontro com o belo artístico ou natural – prazer esse não mais apenas sensorial, como propunha a argumentação platônica, mas consequência de um jogo entre a imaginação e o intelecto.

Se até Kant discutiu-se primordialmente a “finalidade da arte”, sendo por ele mesmo instaurada a autonomia que liberava a obra de ter que responder a objetivos finais exteriores a ela, tal como estabelecera a tradição ocidental ao menos desde Platão; após Kant ganhou forte inflexão um debate acerca do “fim da arte”, em

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



especial com Hegel e o famoso tema da morte da arte enquanto expressão privilegiada da verdade, o que teria ocorrido no processo histórico de sua dessacralização. Saindo da esfera do ritual religioso e entrando na esfera propriamente estética autônoma, a arte moderna teria encontrado o seu encerramento, uma espécie de limite.

Tal diagnóstico influenciou pensadores do início do século XX, entre os quais Walter Benjamin e Theodor Adorno, que buscavam entender como as formas artísticas de sua atualidade colocavam em jogo essas tradicionais preocupações acerca da finalidade, enquanto meta a ser atingida, e do fim da arte, enquanto a perspectiva de impossibilidade do seu desenvolvimento no horizonte contemporâneo.

No meio do século XX, o escritor irlandês Samuel Beckett mostrou que a arte era forçada a encarar (caminhando muitas vezes no registro do desprazer) a falta de sentido dos acontecimentos de sua época, que, junto com toda a destruição que causaram, destruíam também a crença em uma finalidade da história. Se a história não caminha na direção do progresso humano, a arte também não confia mais no encerramento de um sentido que lhe dê sustentação formal e significado conceitual.

Nesse contexto, essa comunicação investigará como, na trilogia teatral do pós-guerra *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Beckett apresenta uma espera “sem fim”. Isto quer dizer: sem finalidade para além das obras, como um sentido para nossa instrução cognitiva ou moral; e sem fim, como um objetivo último a ser almejado pelos personagens no interior das próprias obras, que lhes conferisse evolução até a completude de um enredo ou de seu destino.

Junto com toda a destruição física e concreta que promoveram, as catástrofes da primeira metade do século XX destruíam também a confiança moderna no progresso da razão desprovido de autocritica, bem como a articulação discursiva capaz de sustentá-la. Tendo em vista essa ruptura discursiva, Adorno afirmou não ser mais possível fazer poesia depois de Auschwitz.¹ A mesma racionalidade científica que estava na origem da crença no progresso era agora mobilizada para os horrores da guerra. Os monumentos da cultura, dizia Benjamin, eram revelados dialeticamente também como monumentos de barbárie no processo histórico.²

Isso contrariava a expectativa que havia sido gerada no período anterior, conhecido como o “século da história”. O século XIX prometia a evolução espiritual e material da humanidade, com Hegel e Marx, por exemplo. O progresso histórico nos livraria da barbárie e nos traria à civilização, acreditava-se. Retrocedendo um pouco mais, foi no âmbito do pensamento iluminista do século XVIII que a concepção linear e progressiva do tempo cronológico, aliada à crença absoluta nas luzes da razão, levava ao desenvolvimento das chamadas *filosofias modernas da história*. Do ponto de vista de sua elaboração filosófica, seus maiores expoentes foram Kant e, principalmente, Hegel.

Nas primeiras décadas do século XIX, a concepção histórica hegeliana apresentava uma evolução do espírito humano, na conquista da liberdade, em direção ao futuro. Por isso, Hegel sistematizou a história universal a partir do ponto em que se encontrava, quando, para ele, tanto história quanto filosofia teriam seu encerramento. Por reunir e ordenar todos os acontecimentos com vistas a um fim, uma meta, um *telos*, a perspectiva histórica passou a ser considerada do ponto de vista do futuro.

Essa perspectiva teleológica comparece também nas análises estéticas de Hegel. Sua teoria do drama baseia-se na mesma estrutura dialética que sustentava seu historicismo. Para ele, a forma dramática apresentaria uma intriga, logo de início, responsável por quebrar uma conjuntura prévia e instaurar uma “negatividade” capaz de promover toda uma reestruturação dos termos em jogo – por exemplo, uma disputa entre personagens, ou a luta do herói contra seu destino. Tal embate constitui o desenvolvimento



da trama na direção de sua resolução final, ou seja, da reconciliação daquilo que teria sido quebrado, agora em novos termos, harmonizados.

Por isso, inclusive, é que ele diz que, mesmo quando o drama moderno gerou peças com cinco atos – caso de Shakespeare – ele continua atrelado à estrutura formal da tragédia antiga, em três atos, conforme notara Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo grego dizia que “‘todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”³. Nos seus cursos de estética, o filósofo alemão dirá que, em termos numéricos, cada drama tem *três* atos, “dos quais o *primeiro* ato expõe o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona”⁴. Isso significa que, mesmo quando um dramaturgo se esforça por compor uma obra em cinco atos, os três do meio podem ser remetidos a um único e mesmo desenvolvimento da intriga, o momento da contradição “negativa”, resultando ainda na estrutura tripartida característica da dialética que explicava também a evolução histórica da humanidade em direção ao progresso.

Tanto na consideração que Hegel faz sobre o processo histórico, na introdução de seus cursos sobre *Filosofia da história*, quanto na análise que faz das tragédias gregas em geral e de *Antígona* em particular, nos cursos sobre *Estética*, é fundamental a noção de que o ator não tem plena consciência de seu papel no processo total. Ele é cego ou inconsciente de sua função particular no desenrolar de um enredo mais amplo e com consequências para outros indivíduos. Seria tarefa do historiador deslindar a causalidade dos eventos, fazendo a mediação entre a objetividade da ação dos atores reais e o sentido subjetivo ou ideal do processo histórico completo, desconhecido daqueles que agem no momento em que agem. Para caracterizar a teleologia em curso na história, Hegel apresenta a metáfora de um incêndio iniciado com uma determinada intenção particular, mas que, a despeito do objetivo específico do agente, pode assumir maiores e mais terríveis repercussões: “na ação imediata pode haver outra coisa que não estava na vontade e na consciência do autor”⁵.

Enfatize-se ainda, além da relação temporal progressiva, capaz de aproximar a composição da história daquela do drama, que na trilogia de Sófocles sobre Édipo importa em especial a busca do personagem pelo autoconhecimento.⁶ Por mais que caminhasse cegamente em direção ao destino inflexível, na tragédia o herói vai se tornando autoconsciente de sua liberdade no desenrolar mesmo de sua destemida luta contra o inevitável. Ou seja, o próprio agente adquire aos poucos a consciência de seu papel no todo da ação, o que no caso da historiografia é realizado apenas posteriormente pela mediação do intérprete dos fatos, o historiador. Esse exercício da liberdade de agir pelo herói trágico, acompanhado por sua autoconsciência de ser livre, parece faltar aos personagens beckettianos, condenados a esperar, como veremos mais à frente. Seria a “espera” o contrário da “liberdade”?

*

Bem, então, da perspectiva da passagem de tempo, a dialética instaura uma relação causal entre passado, presente e futuro que implica o movimento evolutivo de superação entre tese, antítese e síntese. No caso do drama, essas três etapas encarnam-se em começo, meio e fim, gerando uma obra que se pretende completa do ponto de vista da *forma* e capaz de totalizar um sentido do ponto de vista do *conteúdo*. Foi Hegel quem disse que “o decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final”⁷.

Nas peças de Beckett de que vamos tratar agora, não há *progressão* no tempo. Tampouco há completude na forma ou totalidade de sentido. Não há nem mesmo *movimento*. Se há catástrofe, ela não nasce em cena,



nem poderia se resolver em cena. Se há catástrofe, ela já está dada quando a peça começa, e não parece haver nada que os personagens possam fazer para escapar dela. A dificuldade em lembrar de um tempo anterior à catástrofe – como Winnie dizendo: “ah, os velhos tempos” – nos sugere que a ruptura de sentido em suas vidas aconteceu já há muito, estando a possibilidade de luta contra tal ruptura longe do seu alcance. Aprisionada em um cenário estranho, ela não se movimenta, nem enxerga o próprio marido, que rasteja atrás do monte onde se encontra enterrada em *Dias felizes*.

O que resta, então, ao teatro de Beckett? Desprovida da finalidade de sentido (conteúdo) e da finalização do enredo (forma) que tradicionalmente caracterizavam o drama, no que se apoiará a cena beckettiana? A resposta formulada a título de hipótese para esta comunicação é: *o jogo cênico de Beckett se funda em uma espera, mas uma espera destrelada de um fim*.

Isso não significa, só, que Vladimir e Estragon passam a peça inteira *Esperando Godot*, e ele nunca chega – portanto, sua espera também nunca chega ao final. O que se propõe aqui é de que a ausência de uma etapa final capaz de encerrar o enredo está ligada formalmente à falta de finalidade, enquanto meta, *telos*, ou sentido projetivo de futuro que fosse forte e confiável o suficiente até mesmo para gerar um enredo dramático de antemão. Digo: o início da espera fica contaminado de saída pela impossibilidade de realização final daquilo a que essa espera se propõe, isto é, a inviabilidade de seu cumprimento. O conteúdo mesmo da trama fica esvaziado de significado – ao menos de um significado capaz de representar algo para além daquele jogo cênico que, no mais das vezes, parece simplesmente sem sentido!

A hipótese de trabalho, então, é a de que a ruptura discursiva vivida na primeira metade do século XX – no diagnóstico de Benjamin após a grande guerra, os combatentes silenciosos nos mostravam que fomos privados da “faculdade de intercambiar experiências”⁸ – não causou impacto apenas na filosofia e na história, mas também na literatura. Se os fenômenos das duas guerras mundiais, da emergência dos regimes totalitários e da explosão atômica interrompiam a articulação coletiva e eficaz do discurso tradicional, no pós-guerra a literatura registrava essa dificuldade narrativa não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma fragmentada. Caso radical é a obra de Beckett, na qual a ruptura da fala convive lado a lado com sua insistência: “não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar.”⁹

Se pudermos parafrasear esse trecho de *O inominável* para ilustrar o tema central desta comunicação, poderíamos dizer: não sabendo o que esperar, não querendo algum resultado específico dessa espera, tenho que esperar – ou seja, tenho que continuar, como insiste a voz narrativa naquela obra citada. Da forma do romance ao teatro, a existência que era confirmada pela continuidade da voz que fala na escrita de *O inominável* deveria ser confirmada pela continuidade das presenças no palco, sustentando o jogo cênico, na trilogia teatral de que tratamos. “Continuar”, no palco, seria o mesmo que “esperar”?

Pelo o quê os personagens esperam: por algo, pelo outro, pela “deixa”, pelo fim? Qual é o sentido dessa espera? Isto é, em qual direção ela aponta e qual o seu significado? Para responder a tais perguntas, seria preciso definir a palavra “espera” conforme o vocabulário beckettiano. Mas e se essa espera “for uma espera só no nome”? Digo isso novamente parafraseando Beckett, agora na carta em que diz, sobre o cenário de *Esperando Godot*, tratar-se de “um céu que é céu só no nome, uma árvore que os faz se perguntarem se é uma, minúscula e seca”¹⁰.

Assim como Estragon e Vladimir se perguntam se aquilo que têm à sua frente é de fato uma árvore, estamos nós aqui nos perguntando se aquilo que fazem no palco é de fato uma espera. Se basta dizerem que é árvore ou céu para que o sejam no jogo cênico, a despeito de todo o resto colocar isso em suspenso, talvez também



baste nomearem como “espera” aquilo que fazem para que o seja, embora em todos os sentidos seja negado o significado tradicional de espera, especialmente no que diz respeito à ideia de finalidade discutida aqui.

Abandonados numa cena insignificante e paralisante, os personagens teatrais de Beckett seguem esperando o *Fim de partida* ou a chegada de Godot, ainda que não saibam muito bem o que isso significaria. Aliás, é improvável que o tão esperado encontro trouxesse alguma resolução ou desfecho para aquela situação, afinal, Vladimir e Estragon nem sabem ao certo o que esperam de Godot. “O que era mesmo que queríamos dele?” Reconhecem, vagamente, esperar “nada de muito específico”, “um tipo de prece”, “uma vaga súplica”¹¹ ou o que ele pudesse propor. Enquanto isso, Hamm e Clov acreditam meio desesperançados que seu jogo possa chegar ao final.

Tudo parece girar em torno da espera. Em *Esperando Godot*, ela é sempre reiterada, desde o título até às conversas desconexas da dupla de vagabundos. Embora essa mesma espera se mostre um elo frágil, que os mantém em cena, junto àquela árvore seca, sem saber ao certo o dia, a hora e o local do encontro (quicê se foi de fato marcado), nem mesmo sabendo ao certo o que esperar de Godot caso ele chegue – o que sugere de várias formas a falta de confiança nesse objetivo. No entanto, é esse elo frágil que os une. É desse elo frágil que nasce o jogo entre eles.

Mais para a frente na peça, depois de vários lances de um jogo que parece cada vez mais insignificante, eles chegam a se imaginar no papel de representar toda a humanidade, afinal “neste lugar, neste momento, a humanidade somos nós, queiramos ou não”. E o que seria esperado desses dois espécimes capazes de representar toda uma espécie à qual sentem-se “atados pelo destino cruel”? Quando parecem se aproximar de uma conclusão mais profunda sobre sua existência, ou ao menos arriscar uma hipótese de porque estão ali, retomam o tema central, repetido exaustivamente, de que “apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha”¹².

O tema da crueldade do destino faz pensar, de novo, no herói trágico antigo. Édipo sabe muito bem o quão cruel era o destino que lhe havia sido prenunciado pelo oráculo. Tão cruel, que ele tenta lutar contra esse mesmo destino apenas para, como um ser livre e autoconsciente de sua liberdade, reencontrá-lo ao final da trama. Édipo não fica à espera da fortuna quando, ainda jovem, toma conhecimento dos terríveis crimes que lhe haviam sido predestinados. Ele sai de sua cidade, viaja e desbrava o mundo. Até encontrar-se justamente onde havia saído ainda prematuro. Sem o saber, na peça de Sófocles, o herói investiga o outro e conhece a si mesmo. Livre e conhecedor, Édipo fura seus olhos, mostrando que o humano nunca enxerga tudo.

Vladimir e Estragon cogitam representar o destino humano. Mas não parecem conhecer nada de próprio e esclarecedor sobre si mesmo ou sobre a situação em que se encontram no decorrer da peça. Após elencarem várias possibilidades de significação, acabam voltando sempre ao reconhecimento do estado de espera que parece imobilizá-los. Estragon pergunta se “não estamos amarrados”. Vladimir responde: “Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma! (*Pausa*) Não... ainda.”¹³ Sem conseguirem se afastar da árvore aonde seria o local do encontro, embora não propriamente amarrados a ela, cogitam se enforcar num galho, mas nem a liberdade do suicídio lhes é concedida. O galho quebraria. Na “sombra ridícula de uma árvore na qual não se pode sequer se enforcar”¹⁴, sua iniquidade é maior que a vida, escreveu Beckett em carta de 1948. Não há como lutar contra a crueza desse destino. É preciso esperar pelo fim, ainda que esse fim não traga necessariamente uma redenção da vida, o registro de uma transformação ou a conclusão de uma trama.

Em *Fim de partida*, menciona-se a todo momento a iminência de um fim: o fim da exploração de Clov por Hamm, o toque final do despertador, o fim da fala de um personagem como “deixa” para o outro, o



fim da deterioração física pela qual passam todos os personagens em cena, a chegada ao estágio final de paralisia, mutilação e perda de toda organicidade... Mas, ainda assim, continua-se: os pais de Hamm não se encontram em pedaços depositados em latões no palco? Clov diz: “O fim é incrível.” Hamm devolve: “Prefiro o meio.”¹⁵ No jogo de dependência entre carrasco e faz-tudo, a finalidade aparece mais uma vez suspensa, e a cena funda-se em uma espera pelo inevitável esgotamento de todas as possibilidades físicas e mentais, o que parece ser a única forma de encerrar de uma vez por todas essa partida.

É difícil apostar na realização do que se espera, no caso o fim da partida, uma vez que a linguagem não corresponde mais ao sentido usual. Com a desconfiança de que as palavras continuem significando o mesmo que significavam antigamente, e portanto com a comunicação suspensa, os personagens que já se encontravam imobilizados no espaço cênico também se encontram imobilizados no léxico. Clov sente-se esgotado ao esgotar a linguagem: “Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale.”¹⁶ Mas calar-se aqui seria o mesmo que enforçar-se lá. Seria o fim. E o fim não chega. Não... ainda.

No terceiro e último caso, em *Dias felizes*, a personagem Winnie insiste no fato de que se encontra esperando o fim do dia, que seria anunciado pela campainha de dormir. O medo que ela sente de ser surpreendida rápido demais pela campainha final sem ter feito tudo o que deveria, ou de terminar todos seus afazeres cedo demais, ficando com muito tempo vazio antes da chegada da tal campainha, indica justamente a incapacidade de encarar o tempo como uma estrutura linear e progressiva capaz de engendrar um processo eficiente. O tempo não transforma nada. Logo, mesmo que pudesse andar pelo palco, Winnie não poderia caminhar dialeticamente na direção de um futuro promissor, como imaginavam as modernas filosofias da história, das quais se falou mais acima. Pois aqui não há *telos*, finalidade.

Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão forte, certos dias, de se descobrir... sobrando, com horas ainda pela frente, antes da campainha de dormir, e nada mais a dizer, nada mais a fazer, que os dias passam, certos dias passam, completamente, a campainha toca, e nada ou quase nada se disse, nada ou quase nada se fez. [...] Esse é o perigo.¹⁷

Se não há meta projetada para o final, o começo também fica em suspenso. Como começar um processo que não tem para onde ir? Ela nota essa dificuldade e diz para si mesma: “Começa teu dia, Winnie.”¹⁸ Mas, o que esperar desse dia, que transcorre entre a campainha de acordar e a campainha de dormir, sem que nada de novo ou de eficaz possa surgir daí? Essa experiência terrível e desprovida de sentido, desemboca numa sequência de gestos fragmentados, sem importância, repetidos à exaustão ao longo da peça. Enfim, também não há aqui aquele *movimento de progressão* capaz de explicar o drama clássico segundo Hegel.

Na passagem para o segundo e último ato, a imagem dela enterrada agora até o pescoço no monte em que já se encontrava presa até a cintura, sugere uma repetição infernal, cada vez mais precária, do que parece ser um dia vivido ciclicamente tal como no mito de Sísifo.¹⁹ Com a diferença de que, em Beckett, não há explicação para tal castigo, nem há indicação da finalidade a ser atingida com esse sofrimento reiterado. Na redundância de gestos vazios no presente e na repetição de temas vagos do passado, Winnie espera que o dia passe, esperando fazer sentido, ou nem isso; esperando que seu marido a escute, ou nem isso; esperando que a possibilidade de que ele a escute já seja o suficiente para seguir falando. Notar que o público permanece ali, em meio à tanta precariedade, já seria algo digno de nota: “Alguém está olhando para mim, ainda. (Pausa) Se preocupando comigo, ainda. (Pausa) Isso é que eu acho maravilhoso.”²⁰

Como vemos, nessas peças de Beckett, a espera não aparece como promessa de realização de uma ação efetiva por meio da liberdade autoconsciente de quem age. Mas, ao contrário, surge como o que resta na



anulação da ação livre e eficaz; o que se dá quando nada mais parece possível de ser cumprido por meio de uma relação produtiva com o tempo; o que aparece na suspensão do movimento progressivo. Hamm descreve de maneira crua o destino que aguarda Clov, contra o qual não adianta lutar, e pelo qual só resta esperar...

Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. *(Pausa)* Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. *(Pausa)* Ficaré um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. *(Pausa)* Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe.²¹

O teatro de Beckett nos confronta com uma espera sem finalidade, uma espera que não expressa nada para além de si, que tem uma consistência própria e, ao mesmo tempo, parece tão próxima da vida. Sem sentido prévio, evolução ou direção discernível, essa espera é opaca. Para tratar do que chama de opacidade da existência, Beckett dizia querer o teatro reduzido aos seus próprios meios: palavra e jogo.²² Sem um fim determinado a ser alcançado pelo jogo teatral, e sem poder atingir com isso uma finalidade de sentido pela palavra enunciada em cena, segue-se jogando-falando-esperando. E, assim, sustenta-se o jogo enquanto espera. Até que o jogo acaba.

NOTAS

1. Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, In: *Prismas*, p. 26.
2. Benjamin, “Sobre o conceito de história”, In: *Obras escolhidas volume I*, p. 225.
3. Aristóteles, *Poética*, p. 47 (VII).
4. Hegel, *Cursos de estética IV*, p. 211.
5. Idem, *Filosofia da história*, p. 31-32.
6. Esse ponto da discussão foi acrescentado aqui a partir da sugestão de Márcia Gonçalves – a quem aproveito para agradecer – após a apresentação desta comunicação no Congresso da ABRE de 2017.
7. Hegel, *Cursos de estética IV*, p. 210.
8. Benjamin, “O narrador”, in: *Obras escolhidas volume I*, p. 198.
9. Beckett, *O inominável*, p. 58.
10. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 216. [*Dans Godot c’est un ciel qui n’a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c’en est un, petit e rabougri.*]
11. Idem, *Esperando Godot*, p. 37-38.
12. Ibidem, p. 160.
13. Ibidem, p. 44.
14. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 107. [*Je les vois d’une iniquité plus grande que nature. A l’ombre dérisoire d’un arbre pas même foutu de vous pendre.*]



15. Idem, *Fim de partida*, p. 91-92.
16. Ibidem, p. 87.
17. Idem, *Dias felizes*, p. 46.
18. Ibidem, p. 30.
19. Andrade, “A felicidade desidratada”, In: Beckett, *Dias felizes*, p. 23.
20. Beckett, *Dias felizes*, p. 55.
21. Idem, *Fim de partida*, p. 77-78.
22. Idem, *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*, p. 216.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ANDRADE, F. S. “A felicidade desidratada”. In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BECKETT, S. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *The letters of Samuel Beckett, volume II: 1941-1956*. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética IV*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues, Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

Yvonne Rainer e os fins da dança: corpo, consciência e educação somática

Ana Rita Nicoliello Lara Leite

Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH-UFMG, com pesquisa na linha de estética e filosofia da arte.

anarita.nicoliello@gmail.com

Resumo: Neste artigo, articulo três sentidos distintos da expressão “Fins da Arte” - analítico-filosófico, estético e teleológico – para refletir acerca de um movimento importante no cenário da arte da dança, que transformou radicalmente o modo como nossa cultura ocidental compreende o corpo. Refiro-me à dança pós-moderna americana que se desenvolveu principalmente nas décadas de 60, 70 e 80, e tomo como paradigma o trabalho da coreógrafa, bailarina e cineasta Yvonne Rainer, denominado *Trio A*. Meu argumento é que, neste trabalho coreográfico, Yvonne Rainer coloca, com seu próprio corpo, a questão do “fim da dança” nos sentidos analítico-filosófico e estético, e como consequência promove uma reflexão sobre o “fim da dança” no sentido teleológico.

Palavras-Chaves: Fins da arte, dança, corpo, percepção, experimentação, experiência estética.

Yvonne Rainer and the ends of dance: Body, consciousness and somatic education

Abstract: On this paper, I articulate three different meanings of the expression “the ends of art” – analytic-philosophical, aesthetical and teleological – to reflect on an important movement in the dance art scene that has radically transformed how our Western culture comprehend the body. I refer to the American postmodern dance that was developed mainly in the 60s, 70s and 80s, taking as my paradigm the work of the choreographer, dancer and filmmaker Yvonne Rainer, called *Trio A*. I argue that in this piece Yvonne Rainer poses with her own body the question about “the ends of dance” in analytic-philosophical and aesthetical senses, and consequently invites us to reflect on “the end of dance” in a teleological sense.

Key-words: Ends of art, dance, body, perception, experimentation, aesthetic experience.

1 Os vários fins da arte

Num primeiro sentido filosófico-analítico, o *fim da arte* está relacionado ao declínio de uma tendência no pensamento filosófico de estabelecer critérios estáveis para diferenciação dos produtos artísticos de outros objetos e experiências do cotidiano. Diante da quebra de paradigmas tradicionais operada pelos movimentos vanguardistas do início do século XX e radicalizada pela arte contemporânea, tornaram-se bastante obscuras as fronteiras que delimitariam o escopo material e estético das obras de arte, o que dificultou largamente a tarefa do filósofo de definir critérios suficientes e necessários para discriminá-las e distingui-las de outros objetos ou experiências não-artísticas. Nesse sentido, a arte chegou ao fim, porque se não há critérios para definição do que ela é, não é possível distingui-la do que ela não é.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Um segundo significado da expressão *fim da arte* diz respeito à transformação do próprio conteúdo estético das obras e, conseqüentemente, de seus modos de fruição. Trata-se do enfraquecimento da ideia de que a relação que estabelecemos com a Arte, com A maiúsculo, deve conduzir mulheres e homens a uma experiência prazerosa de contemplação da beleza, a um espetáculo extraordinário, que desloca e subleva o ser humano a um patamar transcendente. Nas palavras de Susan Foster (*in DALY, 1992, p. 68*), o afastamento da “teoria do gênio artístico como um comunicador extrassensível de uma experiência humana arquetípica bem como da relação do espectador ao evento baseada num acordo empático”. A arte moderna e contemporânea, mais uma vez, põem em cheque essa visão da experiência estética, por adotarem procedimentos criativos que afastam a concepção de arte como contemplação, seja pela manipulação de materiais cotidianos nada nobres, seja pela incorporação de significados sociais, históricos e políticos que extrapolam a mera aparência sensível das obras, seja pela exploração do estrutural, do mínimo, do simples e do não-estético como forma de questionar o caráter artificioso da arte. O sentido de *fim da arte*, aqui, é estético.

Nos dois sentidos de *fins da arte* explicitados acima, o que está em questão não é propriamente a cessação da produção artística, mas um esfumaçamento dos limites da arte em sua relação com a vida, o que dificulta definições teóricas sobre sua essência ou sobre seu conteúdo estético. Contudo, isso não a torna uma atividade humana e social supérflua, e tampouco afasta sua potência frutiva, porque mesmo que não possa ser definida, e mesmo que seu modo de fruição nem sempre seja o mesmo, a relação com obras de arte continua a produzir efeitos interessantes nas experiências humanas individuais e no mundo da cultura.

Esse paradoxo – fim da arte *com* produção artística – remete a um terceiro sentido de *fim da arte*, no qual a palavra *fim* na expressão tem o sentido de *finalidade*. Busca-se compreender, então, o que motiva homens e mulheres a produzir e a buscar o contato com a arte, do ponto de vista individual e coletivo, bem como quais são as conseqüências ou efeitos dessa atividade para o processo de produção subjetiva e de desenvolvimento social. Em outras palavras, por que e para que produzimos arte; qual é, afinal, a sua função e finalidade. Trata-se, portanto, de um sentido positivo e teleológico da expressão *fim da arte*.

2 Dança: investigação do corpo

A dança, uma espécie artística relativamente pouco tratada em filosofia¹, tem uma especial particularidade em relação às outras formas de arte: a indiscernibilidade entre o artista (o bailarino), o material (o corpo do bailarino) e o produto estético final (o corpo do bailarino em movimento). Essa coincidência entre as categorias estéticas, somada ao fato de que na dança não há produção de objeto estético estável, mas a construção (coreografada ou improvisada) de acontecimentos ou eventos performativos corporais efêmeros – o que dificulta a compreensão filosófica do que, de fato, é uma determinada dança, enquanto uma obra de arte singular e distinta – intriga bastante alguns filósofos analíticos norte-americanos em suas discussões sobre o problema da identidade da arte do movimento².

A coincidência das categorias estéticas levanta também questões sobre as fronteiras entre arte e vida (e conseqüentemente sobre os dois primeiros sentidos de *fim da arte*), já que o artista manipula, como material, a sua própria subjetividade, seu corpo próprio. O material da dança é o corpo vivo, senciente e sensível – o soma (SHUSTERMAN, 2012, p. 26) – o mesmo que o artista também habita em suas atividades cotidianas de perceber, conhecer e realizar tarefas. O artista da dança, para entrar na posse de seu material de trabalho, deve entrar na posse de si mesmo por meio do que Shusterman (2012) chama de *consciência corporal* e Gil (2002), falando especificamente da dança, denomina *consciência do corpo*. Trata-se do direcionamento da atenção consciente, por parte do dançarino, a determinadas partes de seu



corpo, a suas relações e ao seu funcionamento global e integrado, de modo que qualquer movimento da consciência adquire a característica do próprio movimento corporal. Não se trata de uma visão externa e projetiva da consciência sobre o corpo, sobre sua forma ou sobre seu posicionamento no espaço, mas de uma ocupação plena do corpo pela atenção consciente.

Gil (2002, p. 99 e 105) fala da necessidade de produção de “uma osmose completa” entre consciência e corpo para que a dança aconteça e pontua que este movimento de imanência da consciência ao corpo é paradoxal, já que é justamente o que permite a abertura ao inconsciente do corpo. Mas inconsciente não se refere a nenhum sentido psicanalítico freudiano, e nem implica que o movimento da dança é uma atividade reflexa desprovida de consciência. “Simplesmente, já não se trata aqui da consciência entrópica que isola e paralisa o seu objeto a fim de (pensa ela) melhor lhe apreender o sentido” (GIL, 2002, p. 119).

Trata-se de uma diferença de modo de operação e engajamento da consciência na dança: não um movimento intencional em direção a um objeto em “carne e osso” (o corpo), mas um movimento “para trás”, direcionado a um mundo de micropercepções que se operam na própria dimensão corporal³ e que abrem o corpo ao contato ou contágio com as forças do mundo. A consciência do corpo, oposta à consciência de si reflexiva, é obscura e confusa, porque não é pura, está impregnada de corpo, o lugar dos afetos, das forças e das pequenas percepções.

Essa revolução “para trás” da consciência em direção ao corpo, libera uma espécie de espaço interior do corpo⁴ dirigido ao exterior (o movimento que se projeta para fora) no qual circulam livremente intensidades, forças, energia. Dançar é colocar essa energia para circular, uma atividade na qual a tensão necessária para que um movimento seja realizado é reaproveitada como impulso para o movimento seguinte, que se delineará sem redirecionamentos cortantes do fluxo⁵. Não se representa imagem de corpo na consciência, esta é tomada pelo corpo enquanto campo de forças, permitindo com que a dança se desenvolva no espaço, de dentro para fora. Para Gil, o dançarino perfura o espaço físico com o *espaço do corpo*, criando o próprio espaço a partir de uma força, energia, potência que emana de seu interior. A pele já não delimita mais o que é interno e externo, funcionando como uma superfície de trânsito de intensidades.

3 Yvonne Rainer, recusa e fim

Essa concepção de dança defendida por Gil deve muito às experimentações de alguns artistas americanos a partir da década de 60, que sentiam que seus corpos e suas capacidades criativas eram tolhidas pelos cânones que vigoravam no mundo da dança até então. Rebelando-se contra os ideais estéticos tanto da dança moderna que lhes antecedeu quanto da *danse d'ecole* do balé clássico, esses artistas estavam interessados em investigar o que, de fato, constituía uma dança, quais eram seus elementos essenciais (se é que existem) e como o seu *medium* – o corpo – pode ser produtiva e livremente engajado nesta atividade.

A historiadora e crítica de dança Sally Banes denomina de dança pós-moderna esse movimento que se desenvolveu nas décadas de 60, 70 e 80 nos Estados Unidos, mas salienta que o uso da expressão “pós-moderno” no universo da dança se distingue das comuns acepções do termo em outros contextos. Aqui, a expressão tem uma conotação histórica e descritiva, embora pouco precisa: refere-se a dança que se desenvolveu posteriormente à dança moderna (cujas principais representantes americanas eram Martha Graham e Doris Humphrey) e que apresentava princípios estéticos opostos tanto a esta quanto ao balé clássico (BANES, 1987, pp. xiii-xv; e BANES, *in* DALY, 1992, p. 59). Esses princípios estéticos não podem ser unificados em um movimento estilístico único, pois os métodos e pragmáticas de compreensão da dança variaram no decorrer das três décadas⁶. Contudo, Ann Daly (1992, p. 49), outra estudiosa da dança,



salienta que parece haver uma ideologia comum aos dançarinos pós-modernos: “algo relacionado à visão contracultural do corpo como um processo generativo – como uma fonte de conhecimento social – e como um quadro público para inscrever e disseminar conhecimento”⁷.

De todo modo, o marco inicial da dança pós-moderna americana é geralmente identificado com o primeiro concerto do coletivo de artistas *Judson Church Dance Theater*, em julho de 1962 numa igreja de Greenwich Village em Nova Iorque, que incluía trabalhos de Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Alex e Deborah Hay, Robert Morris e Robert Rauschenberg.

Esses artistas estavam dispostos a ir até o fim no que se refere à pergunta “o que é uma dança?”, a partir da experimentação radical do próprio corpo como seu tema principal. Afastavam-se dos ideais clássicos, porque o corpo que investigavam não era aquele que podia aprender um conjunto de passos para executá-los da maneira mais correta e virtuosa possível, tampouco o corpo que exprimia estados emocionais interiores, como no ideário da dança moderna. O corpo que buscavam não era aquele que representava situações, narrava histórias ou expressava sentimentos. Todos esses corpos foram *fabricados* no decorrer da história da dança como corpos ideais, com o auxílio de espetaculosos cenários, figurinos e fundos musicais, camuflando o corpo que uma dança, afinal, apresenta: um corpo real, humano, cotidiano, físico; um corpo que se movimenta, que perde e ganha equilíbrio, que pesa; um corpo que percebe, age e pensa; um corpo orgânico inserido num contexto cultural e social, e, portanto, marcado por ele.

Era necessário um movimento de desconstrução: tirar de vista tudo o que não era essencial à dança, todo o artifício – como cenário, figurino, música, discursos sobre o corpo e sobre a dança – para que fosse possível, enfim, visualizá-la. O movimento do corpo cotidiano, do *corpo puro*, exigia uma descodificação, isto é, um abandono dos códigos da dança clássica e moderna para que fosse possível emergir o gesto não-teatral, no qual o corpo não é manipulado ou tensionado mais do que o necessário para fazer de um movimento cotidiano um movimento dançado. Também exigia uma despersonalização anti-narcísica do performer-dançarino: sua performance deveria ser neutra, sua subjetividade transparente e seus movimentos objetivos, pois é seu corpo o que deve ser visto, não qualquer estado interior que mereça ser expressado, nem uma virtuosidade técnica que mereça ser demonstrada.

A estética da dança pós-moderna é uma estética da recusa – por isso a famosa frase de Steve Reich: “por um longo tempo durante a década de 60 as pessoas iam ao concerto de dança onde ninguém dançava, seguido da festa onde todos dançavam”⁸ (in COPELAND, p. 66) – e foi Yvonne Rainer seu paradigma (BANES, 1987, p. 44). Em 1965, ela formula o manifesto tão citado que dita os princípios da nova dança pós-moderna:

não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao ‘glamour’ e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover (in RAINER, 1961-1973, p. 51, *apud* BANES, 1987, p. 43 e GIL, 2002, p. 143).

Em 1966, apresenta pela primeira vez *Trio A*, chamada, na época de *The Mind is a Muscle, Part 1*, uma frase coreográfica de quatro minutos e meio que põe em prática todas as recusas apontadas por Rainer no manifesto um ano antes⁹. Nesta coreografia, Rainer se movimenta de um modo desprezioso, funcional, direto e natural, trabalhando principalmente com a distribuição homogênea de energia, tanto no sentido de doar a cada movimento apenas quantidade suficiente e necessária de força para realizá-lo sem qualquer teatralidade, quanto no sentido de executá-los continuamente, sem pausas ou sobressaltos, numa relação equitativa das partes, evitando a sensação de desenvolvimento, clímax e contrastes.



Esse trabalho de equalizar a energia está relacionado à sua tentativa de *desestilizar* os movimentos e *desartificializar* a dança: o movimento dançado deve ter a mesma energia que o movimento real e o desenrolar da dança deve ocorrer na mesma transitoriedade contínua dos próprios processos vitais. É por isso que Banes entende que o estilo de movimento de Rainer em *Trio A* é factual: “nem fatores de peso, nem de tempo e espaço são notadamente estilizados ou enfatizados. O único fator que é obviamente alterado e manipulado é o do fluxo de movimento” (BANES, 1987, p. 47), no sentido de que, apesar de a dançarina realizar uma série de movimentos disjuntivos que não se repetem – isolando movimentações de cabeça, de tronco e de membros para que se tornem evidentes – a homogeneidade energética na execução da série dá a sensação de um fluxo contínuo de movimento repetitivo.

De todo modo, a ordenação dessa trança intrincada de movimentos não é externa, ela advém de como o peso real do corpo precisa ser organizado no tempo real de execução de cada um dos movimentos, numa temporalidade de constante transições.

Yvonne brinca com o aparecer e o desaparecer do esforço necessário para empreender cada movimento: aparentemente, a dança é sem esforço, mas manter essa homogeneidade energética exige da dançarina, na verdade, um grande esforço, que se relaciona ao movimento da *consciência do corpo* de que nos fala Gil. Mas paradoxalmente, ela deixa visível esse esforço real necessário para executar os movimentos, ela não usa artifícios para que seu corpo pareça mais leve do que realmente é. Ela torna desnudo o processo criativo da dança, e nesse jogo do aparecer e do desaparecer do esforço, faz visível o que uma dança é, de fato: o próprio movimento no tempo de um corpo nu¹⁰.

Mas afinal, seria esse movimento ainda dança? A última recusa de Rainer no manifesto é: “não ao fato de alguém se mover ou fazer mover” o que, em outros termos, é a recusa da própria dança. É assim que os dois sentidos de *fim da arte* – o filosófico-analítico e o estético – aparecem com radicalidade na obra de Rainer, a partir de seu ato duchampiano de, recusando tudo o que não é essencial à arte da dança, encontrar um objeto comum, não-artístico, um *ready-made*. Nas palavras de Gil (2002, p. 144), “alcançar enfim a pureza essencial do movimento é também anulá-lo totalmente”.

4 O que *Trio A* ainda pode nos ensinar sobre o corpo?

Embora a tarefa de Yvonne Rainer e de seus companheiros pós-modernos tenha se mostrado, afinal, impossível – o essencial da dança escapa para algo que está na própria vida – a crítica assimilada à história da dança por meio de suas experimentações radicais provocou uma transformação no que se entendeu, posteriormente, por dança, enquanto uma forma de arte.

A dança pós-moderna não foi, portanto, apenas um novo estilo que surgiu na década de 60 – um estilo minimal e austero, que logo perdeu força para um estilo mais enérgico, musical e divertido na década de 80 – mas fez emergir uma nova definição de dança (BANES, 1987, p. 49), que certamente inclui aspectos institucionais, epistemológicos e políticos para além dos estéticos¹¹.

Não que *Trio A* seja um paradigma estético que deva ser seguido por coreógrafos e bailarinos, mas é inegavelmente um marco crítico importante no universo da dança por colocar questões sobre liberdade do corpo em contraste a sistemas autoritários de organização corporal. *Trio A* funciona como uma “espécie de catálogo de possibilidades de movimento e combinações para o corpo humano” (BANES, 1987, p. 47), porque libera as forças produtivas do corpo, sem apelo a sedimentações idealizadas externas. Por isso é que Gil diz que *Trio A* “põe a nu as condições de possibilidade de qualquer obra dançada” (GIL, 2002, p. 158),



porque nos faz visualizar o próprio movimento das forças, que torna possível a emergência de um outro corpo que dança, um corpo virtual, estranho (mesmo que ordinário) e ainda desconhecido.

Não é, portanto, apenas sobre dança que falavam Yvonne Rainer e seus colegas pós-modernos. Falavam também sobre política e epistemologia do corpo, sobre abrir o corpo às pequenas percepções, torná-lo sensível e agir sinceramente, sem recurso a artifícios que afastam a própria corporeidade. Impregnar-se de corpo para descobrir novas possibilidades perceptivas, relacionais e de pensamento. Mas paradoxalmente, é pela dança que fazem isso, porque, nas palavras de Gil (2002, pp. 55-56) “a dança opera uma espécie de experimentação pura dessa capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados”. Seria esse, então, o “fim da dança”, num sentido teleológico?

5 Teleologia da dança e educação somática

Embora a discussão sobre uma possível teleologia da obra de arte corra o risco de se impregnar de valorações morais, se entendermos a finalidade não como uma imposição anterior, racional e moralizante sobre o conteúdo estético da dança, mas como um efeito ou consequência que pode surgir do próprio processo de experimentação com o corpo, podemos esboçar uma resposta afirmativa a essa pergunta. Aqui, a teleologia da obra de arte é entendida num sentido dado pelo filósofo John Dewey, quando tratou da experiência estética, em seu livro *Arte como Experiência* (1934).

Para o filósofo pragmatista, a experiência estética é um modo especial de relação que estabelecemos *com e no* mundo, na qual potencializamos nossas capacidades perceptuais e simbólicas, em razão de uma reorganização de qualidades sensíveis compartilhadas. É, portanto, uma espécie de relação em que uma criatura como o ser humano, que é tanto sensível como racional, encontra-se temporariamente em equilíbrio, já que ambos seus aspectos são estimulados. A experiência estética, para Dewey, é a prova de que não somos seres duais: corpo e mente estão integrados numa atividade perceptiva rica, que nos desloca dos lugares comuns da percepção empobrecida, do mero reconhecimento cotidiano, e nos integra numa totalidade cujo sentido é intuído emocionalmente, para além do domínio da linguagem¹².

A arte, incluindo a dança, é uma *atividade* humana que visa à *produção* desse tipo de experiência. Não que seja ou deva ser sempre bem-sucedida em concretizar essa produção. A teleologia da obra de arte, nesse sentido, não é normativa. Mas a arte é uma atividade que tem *potencial* para funcionar como um catalisador de experiências estéticas. É nesse sentido, de potencialidade de efeitos, que o caráter teleológico é aqui entendido. Isso porque, no processo relacional entre o artista e o fruidor mediado pelo objeto ou acontecimento estético, experiência sensível e simbólica podem ser produzidas de um modo intensificado e não-instrumental. É para isso, então, que a arte pode servir: para não servir a nada, exceto enriquecer, sensível e simbolicamente, a experiência humana.

A arte que produz experiência estética desafia as maneiras usuais de um ser humano perceber o mundo, porque exige, tanto do artista como do fruidor, um modo intensivo de percepção criativa¹³, um modo especial de se colocar no mundo, que implica curiosidade, abertura à multiplicidade sensível e disponibilidade para perceber o não-usual, incorporá-lo e responder a ele. E se a dança é a arte corporal por excelência, talvez ela possa funcionar como uma verdadeira linha de fuga para uma operação de ressensibilização do corpo e potencialização de suas capacidades perceptuais¹⁴.

Arrisco dizer, para finalizar, que o tipo de experiência estética que a dança pode produzir está relacionado, então, a um certo tipo de educação somática: exercício e treinamento de micropercepções, novos engajamentos



corporais e maior liberdade de colocar o corpo no mundo. Significa dizer que o modo como os artistas têm usado o corpo num paradigma investigatório, exploratório e libertário nos permite, se estivermos suficientemente abertos e disponíveis, ressignificá-lo e expandir nossas próprias experiências corporais.

Dançar é, afinal, sempre se perguntar: *o que pode um corpo?* É uma espécie de investigação prática acerca do que um corpo pode fazer, para além das tarefas habituais determinadas pela consciência, para além das estratificações sociais que enquadram os gestos, para além das significações que o impregnam de valores. E ver uma dança é sempre fazer a mesma pergunta, sobretudo porque o corpo que dança é humano – mas pode devir outro.

NOTAS

1. Segundo Sparshott (1983), a dança não era originariamente uma categoria das belas artes no sistema artístico do século XVIII, que culminou com a estética de Hegel, o que influenciou toda uma geração de filósofos a ignorar a dança em suas análises estéticas da arte. Cf. Sparshott, Francis. *The Missing Art of Dance, in Dance Chronicle*, 1983, vol.6, n. 2, pp. 164–183.
2. Sobre esse debate, cf. Bresnahan, Aili. *The Philosophy of Dance*. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dance/>>.
3. Neste sentido, Gil (2002, p. 133) critica a concepção fenomenológica da consciência e distingue a consciência do corpo da simples consciência de um estado interno do corpo, como uma dor ou um sentimento. No segundo caso, há intencionalidade direcionada a objeto – um aspecto do próprio corpo – no outro, não há intencionalidade, pois o corpo não é simplesmente o objeto ao qual a intencionalidade se dirige, mas é o *locus* da consciência, que o ocupa plenamente.
4. Gil denomina esse espaço de zona ou espaço interior virtual. Cf. GIL, 2002, pp. 119-137.
5. Mesmo no balé clássico, para Gil, o bailarino não trabalha com uma simples imagem visual de seu próprio corpo e do que ele deve fazer para dançar. Ele faz, ao contrário, “corresponder certa posição dos membros a certa tensão cinestésica, construindo assim um mapa interior dos movimentos que lhe permitirá evoluir de modo preciso sem ter já de recorrer a uma imagem exterior do seu corpo” (GIL, 2002, p. 47). Esse mapa energético é o que justamente permite um livre fluxo de intensidades, porque ele “é construído sobre a energia e não sobre movimentos concretos” (GIL, 2002, p. 56).
6. Para Banes (*in DALY*, 1992, p. 60), a dança pós-moderna é, ao mesmo tempo, principalmente nas décadas de 60 e 70, modernista (no sentido de se especializar em sua essência enquanto distinta de outras artes – ideia de pureza) e anti-modernista, principalmente na década de 80 (no sentido de ser pautada pelo ecletismo, pela mistura de linguagens artísticas, pela imbricação entre a cultura de massa e a arte erudita, pelo pastiche, etc). Para outras visões sobre a dança pós-moderna e o que restou dela, cf. DALY, Ann (ed.). *What has become of postmodern dance?*, in *The Drama Review*, vol. 36, n. 1 (Spring 1992), pp. 48-69.
7. Livre tradução do original em inglês.
8. Tradução livre do original em inglês.
9. RAINER, Yvonne. *Trio A*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Em_-A44HNzc, acessado em março de 2017.
10. “O extraordinário feito de Trio A foi tornar visível esta coreografia do tempo implicada em toda a dança” (GIL, 2002, p. 153)



11. Segundo Gil (2002, p. 141), trata-se do entendimento da dança enquanto um dispositivo, no sentido foucaultiano.
12. A experiência estética é caracterizada como uma experiência satisfatória, não num nível superficial de agradabilidade e prazer, mas num nível profundo de integralidade relacional; o que a caracteriza e a distingue de outras experiências humanas é o *sentimento* de satisfação presente quando finalizamos um intenso processo de trabalho – perceptivo, emocional e intelectual – e somos capazes de organizá-lo, retroativamente, em uma experiência integrada e com sentido. Enfim, a experiência estética é aquela que possui *forma*. Para Dewey, essa experiência *enformada* não é produzida exclusivamente no contato com as *belas artes*, isto é, com os objetos estéticos referendados pela cultura a partir de instituições especializadas, como museus e galerias. O potencial da forma está presente em qualquer experiência cotidiana que não seja conduzida de modo mecânico, mas na arte ele é intensificado. Cf. DEWEY, 2012, pp. 109-141.
13. Para Dewey, a percepção é sempre criativa, porque envolve dois níveis da natureza humana, que não se opõem num dualismo cartesiano, mas se imbricam naturalmente: o físico – o corpo, a dimensão dos significados incorporados – e o simbólico – a mente, a dimensão dos significados linguísticos explícitos e proposicionais. A percepção, para Dewey, portanto é ação, e não meramente uma ação de reconhecimento. Não se trata de uma re-presentação do mundo na mente, mas de uma re-organização inteligente de hábitos incorporados a novas situações que se apresentam. A não dualidade entre corpo e mente é resolvida no entendimento do *self* como um eu transacional (SHUSTERMAN, 2012, p. 331), um sujeito não-atômico num constante processo de produção de si mesmo a partir das interações que estabelece com o mundo.
14. Sobre a importância do cultivo do corpo como mecanismo de aumento de potência experiencial, cf. SHUSTERMAN, 2012, p. 323: “Ao permitir que sintamos mais de nosso universo com maior precisão, percepção e apreciação, essa visão do cultivo somaestético promete o mais rico e profundo paladar de realizações experienciais (...) Pode-se assim chegar a intensidades encantadoras de experiência na vida cotidiana, sem recurso a medidas violentas de intensificação sensorial que ameaçam a nós e a outrem”. Essa associação da qualidade da percepção ao engajamento corporal é também sustentada por vários pensadores de diferentes correntes filosóficas. A título de exemplo, cito os pragmatistas John Dewey (cf. DEWEY, John. *Human Nature and Conduct – An introduction to social psychology*. New York: Henry Holt and company, 1922) e Richard Shusterman (cf. SHUSTERMAN, Richard. *Consciência Corporal*. São Paulo: Realizações Editora, 2012), o fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999) e o filósofo analítico Alva Nöe (cf. NÖE, Alva. *Action in Perception*. Massachusetts: MIT Press, 2004).

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BRESNAHAN, Aili. *The Philosophy of Dance*. In The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dance/>>.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COPELAND, Roger. *Postmodern Dance/ Postmodern Architecture/ Postmodernism*. *Performing Arts Journal* 7, n. I (PAJI9), 1983, pp. 27-43.
- DALY, Ann (ed.). *What has become of postmodern dance?*, in *The Drama Review*, vol. 36, n. 1 (Spring 1992), pp. 48-69.



DEWEY, John. *Human Nature and Conduct – An introduction to social psychology*. New York: Henry Holt and company, 1922.

_____. *Experience and Nature*. London: George Allen & Unwin, 1929.

_____. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's sons, 1934.

_____. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GOMBRICH, E. H. *The story of art*. 16ª ed. London: Phaidon, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

NOË, Alva. *Action in Perception*. Massachusetts: MIT Press, 2004.

RAINER, Yvonne. *Trio A*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Em_-A44HNzc, acessado em março de 2017.

SHUSTERMAN, Richard. *Why Dewey Now?*, in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1989), pp. 60-67. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3332763>, acessado em 14/12/2012.

_____. *Consciência Corporal*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

SPARSHOTT, Francis. *The Missing Art of Dance*, in *Dance Chronicle*, 1983, vol.6, n. 2, pp. 164–183.

Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança

Cíntia Vieira da Silva

Doutora em filosofia pela Unicamp e professora na Universidade Federal de Ouro Preto. Autora do livro *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa* e tradutora do livro *Kafka; por uma literatura menor* de Gilles Deleuze e Félix Gattari.

cintiavs@gmail.com

Resumo: O texto investiga a dança como modalidade de produção de subjetividades privilegiada para dar a ver a potência do corpo. Procura equacionar o problema da sobrevivência de um vocabulário mental para tratar daquilo que exprime com a máxima intensidade aquilo de que os corpos são capazes, a saber, os corpos dançantes. Esta pesquisa segue uma trilha espinosista, para encontrar um vocabulário inteiramente corporal para descrever a potência dos corpos na dança em termos inteiramente corporais.

Palavras-chave: Dança, corpo, mente, potência, subjetivação.

Body and Individuation: Spinozian routes through dance

Abstract: The paper investigates dance as a form of subjectivities production, which offers a privileged view on the power of the body. It seeks to equate the problem of the survival of a mental vocabulary to express the very modality in which bodies are at their utmost: dance. This research pursues an spinozian path in order to describe bodies power in dance on completely bodily terms.

Key-words: Dance, body, mind, power, subjectivation.

Com o privilégio concedido ao projeto, à concepção da obra de arte, tomados como momento separado de sua execução, não se faz jus ao papel do corpo na produção artística. Ao se dar ênfase ao papel da mente nessa produção, tomando até a linguagem como algo que apenas envolve o corpo de modo secundário, algo que inclui registro gráfico e sonoro de uma habilidade incorporal, relega-se o corpo ao papel de artífice a serviço da potência artística da mente. A proposta aqui é inverter tal perspectiva e ressaltar a potência artística do corpo mostrando em que medida a produção de arte se liga ao desenvolvimento e à descoberta de potências corporais. A produção de novas corporeidades a partir do corpo fisiológico resulta em obras de arte. As artes, por sua vez, impelem novas individuações dos corpos (dos artistas, dos fruidores, dos materiais que as compõem). Esta perspectiva que se pretende aqui explorar, ao fim e ao cabo, compreende corpo e mente como diferentes expressões de um indivíduo (ou de processos de individuação), expressões que não se distinguem de maneira substancial. A pesquisa, portanto, insere-se numa linha espinosista para investigar a dança como campo privilegiado da experimentação corporal e produção de novas corporeidades em arte.

A dança, segundo tal perspectiva, seria ocasião para que a máxima potência produtiva do corpo possa se manifestar. Produção artística, produção de corporeidades, mas também de espacialidades e temporalidades.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



O corpo que dança não se limita aos dados do corpo fisiológico assim como não se limita ao enquadramento de coordenadas espaço-temporais já estabelecidas. Cria a si mesmo e seu entorno e é modificado pelo impacto da composição com outros corpos e com toda sorte de elementos com os quais é levado a se agenciar no processo de dançar.

Lorenzo Vinciguerra defende que uma estética da produção pensada a partir de Espinosa poderia contribuir para solucionar os impasses que circundam a estética contemporânea, mantendo-a ao abrigo do relativismo que impede de definir o que é arte. Para Vinciguerra,

“o espinosismo oferece uma base de resposta, mínima talvez, mas ainda assim uma base, para o problema da essência da arte. Ela permite sustentar os dois chifres do dilema no qual se fechou o pensamento contemporâneo, aprisionado entre os defensores de uma definição nominalista (é arte tudo o que chamamos de arte) e os defensores de uma concepção realista de sua essência. Uma abordagem espinosista permite conservar estes dois aspectos ao preço de uma relativização cultural e histórica das artes, de suas hierarquias e de seus gêneros (o que, por outro lado, reflete bastante bem o estado da arte hoje em dia), mas, sobretudo, ao preço de uma refundação da estética na ética, especialmente naquilo que se poderia chamar uma ética do corpo.”¹

Esta formulação pode dar a entender que o autor percebe a fundação da estética numa ética como um inconveniente, mas não se trata disso. Se fala em um preço a pagar, é provável que o auditório visado por esta formulação seja o dos defensores radicais da autonomia dos juízos estéticos, que poderiam ver a “refundação da estética na ética” como subordinação. No entanto, o aspecto a ser enfatizado na expressão final da citação acima não é o termo ‘ética’, mas o corpo. Vinciguerra insiste no enraizamento e origem corporal da produção artística segundo Espinosa:

“A cada vez que os textos fazem referências à arte e a suas obras, como é o caso no Apêndice da primeira parte da Ética, e sobretudo na Ética, III, 2, escólio, a questão essencial trata das relações entre o espírito e o corpo. No escólio, escrito como reforço do teorema que afirma que o corpo não pode determinar o espírito a pensar, nem o espírito determinar o corpo ao movimento e ao repouso, Spinoza faz mais do que em outros lugares referência às obras de arte: *aedificiorum, picturarum, rerumque hujusmodi*. Estas produções se fazem apenas pela arte dos homens [*sola arte humana fiunt*] e a causa delas deve ser buscada no Corpo Humano sem nenhuma interação com o Espírito, como o faríamos para explicar os gestos de um sonâmbulo. Tal é a via que é preciso seguir para compreender a originalidade do pensamento de Spinoza sobre a arte em sua época e talvez também na nossa. A arte é em sua essência *ars corporis*. Ora, enquanto expressão da potência do corpo, a essência da arte não pode ser confundida com suas propriedades miméticas. A imitação da natureza é menos a causa genética da arte que o efeito de práticas historicamente determinadas, como aquelas da pintura holandesa no tempo de Spinoza. Esta se mede a partir disso que o corpo pode fazer na medida em que ele é considerado causa adequada do que ele produz. A potência do corpo é assim a única causa adequada da arte.”²

A ênfase na compreensão da arte como produzida pela potência do corpo, e apenas por ela, permite esposar uma perspectiva difundida na estética contemporânea: a recusa do impulso mimético como propulsor da produção artística. Ademais, tal compreensão confere à arte um papel existencial que não passa pela questão da verdade (como gostariam os heideggerianos), mas pela afirmação e desenvolvimento da potência do corpo, o que, numa perspectiva espinosana, equivale à conquista de partes de eternidade no seio mesmo de uma existência finita:

“As artes são, portanto, as maneiras, as práticas que o corpo se esforça em pôr em obra apenas pelas leis de sua natureza e de suas técnicas a fim de aumentar sua potência e gozar assim ativamente da eternidade de sua essência. A arte do corpo propriamente falando não está no objeto, nem no sujeito, mas na maneira que tem o corpo de modificar os objetos e de ser modificado por eles no sentido de sua maior potência. A potência do corpo é assim tanto a causa adequada das obras de arte, quanto o efeito da arte que ele põe em obra. Se as artes não são eternas, mas sempre sujeitas em sua forma à história de sua prática, o que é feito com arte aumenta a saúde do corpo e faz a sua salvação, lhe permitindo gozar de sua eternidade. Nesse sentido, a arte como prática corporal constitui a virtude do corpo ativo e realiza uma forma de liberdade própria à imaginação, segundo uma necessidade interna que pertence ao corpo enquanto corpo. Cultivar a potência do corpo é aumentar a parte eterna do espírito, pois Spinoza escreve em Ética, V, 39: Quem tem um Corpo apto a um número muito grande de coisas, tem um Espírito

cuja maior parte é eterna. Tudo permite, portanto, crer que nosso sentimento de eternidade é tanto maior quanto mais é desenvolvida uma arte da imaginação própria ao corpo, em condições de exprimir a alegria e a salvação que lhe são próprias. É por isso que não há filosofia sem arte. A arte de pensar [*ars excogitandi*] e a arte de imaginar como arte do corpo constituem em conjunto a arte de viver, o que Spinoza chama de *ethica*.³

Com relação à escolha de estudar a dança como criação de novas possibilidades do corpo, o livro de José Gil (*Movimento total. O corpo e a dança*) é um grande aliado. Gil também considera a dança como intensificadora das potências do corpo e cria, valendo-se sobretudo de Deleuze e Guattari, conceitos que fazem jus a essa produção. No entanto, apesar de todos os seus méritos, que não são poucos nem pequenos, o livro recai num lugar comum dos discursos em torno da dança, que é a sobreposição da mente sobre o corpo para explicar a potência produtiva deste. A meu ver, esta dificuldade frequente nos estudos em torno da dança poderia ser superada por meio da adoção de uma perspectiva espinosista a respeito da corporeidade. Gil se refere a Espinosa em seu livro, mas não mantém a coerência da concepção espinosista do corpo em seu requisito de igualdade e simultaneidade entre corpo e mente (ou de abolição de qualquer eminência de um sobre o outro).

E, no entanto, vários elementos presentes na concepção de corpo adotada por Gil poderiam levar à incorporação da perspectiva espinosista. Não apenas o caráter dinâmico, experimental desse corpo, mas também sua relação com o infinito. A temática de um infinito atual permeia todo o século XVII, conforme aprendemos com Deleuze em suas aulas sobre Espinosa, e tem uma formulação diretamente corporal ou corporificada em Espinosa. Os corpos de todos os indivíduos finitos, para Espinosa, são compostos por infinitas partes infinitamente pequenas, marcando a presença do infinito no interior do finito e limitado. A criação da possibilidade de atualizar o infinito na dança por meio do corpo é descrita por Gil em termos distintos, mas que podem se acomodar ao espinosismo. Segundo Gil, para dançar, “o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito”⁴. A dança produz uma atualização do infinito em um espaço limitado.

Outro ponto que poderíamos aproximar de Espinosa é aquele que Gil designa, juntamente com Laban, como propulsor do movimento. Para Laban, na origem do movimento dançado está “(...) o esforço, que é uma espécie de força vital”, e que “encerra já em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá”⁵. Tal forma envolve também aspectos qualitativos e quantitativos, como a intensidade, por exemplo. Esta perspectiva pode ser tranquilamente acomodada à espinosana, na medida em que, para Espinosa, tudo o que um indivíduo produz, suas ações e seus afetos, são expressões do esforço (*conatus*) com que persevera em seu ser, numa palavra, de sua essência singular.

Mas como dar vazão aos movimentos produzidos por este esforço ou força vital de modo que eles ultrapassem as capacidades já dadas do corpo cotidiano em suas ações costumeiras? José Gil explica esse processo recorrendo a Merce Cunningham e o papel que confere à relação com o nada ou o silêncio em sua criação coreográfica. Nas palavras de Gil:

“Para Cunningham. O bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não codificada”⁶.

Esta energia impulsionará a produção de um corpo que dança num espaço a ser dançado por ele. O espaço da dança não é um meio externo ao corpo do dançarino, mas tampouco é um espaço interior subjetivo. A relação da dança com a leveza conecta-se a esse espaço que é construído no processo de dançar e que é indissociável do corpo que dança. Nas palavras de José Gil, a ausência de peso, a facilidade, são vividas pelo bailarino “ao mesmo tempo como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse



no interior do seu corpo, como se a sua textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço.⁷⁷ É esta simbiose entre corpo e espaço na dança que a torna indissociável da leveza, como se não houvesse resistência entre o meio em que ocorre o movimento e aquele que se move. A ausência de peso se faz sentir não apenas nos saltos e movimentos aéreos, mas manifesta-se até mesmo nos gestos que exploram o solo, como o rastejar.

Contudo, a produção desse espaço em que peso se torna impulso, em que o movimento flui como pura energia, não é uma conquista definitiva, mas algo que deve ser continuamente retomado. A dança envolve um esforço contínuo para converter o peso em energia pura, uma luta do corpo contra a gravidade, condição à qual é incessantemente devolvido e da qual escapa enquanto dança por meio de um esforço perene.

Na medida em que cria um espaço sem peso, a dança elimina qualquer referente absoluto do movimento. A Terra não é mais fundamento do movimento, mas um ponto ao qual o corpo retorna por sua condição orgânica, física, mas do qual se desprende ao dançar. A dança envolve também a criação de um novo equilíbrio desprendido da terra. Para Cunningham, “o equilíbrio não depende do simples jogo de forças materiais em presença, mas da maneira como a consciência do corpo se reparte. Sem concentração, o bailarino não chegará a equilibrar o corpo” e, segundo José Gil, só se manterá em equilíbrio na medida em que a “*consciência do movimento* que o percorre”⁸ estiver presente. O equilíbrio dinâmico do corpo dançante envolve o abandono do equilíbrio estático do corpo dado.

O que me interessa pesquisar é um modo de descrever e pensar esse funcionamento extraordinário do corpo, essa modalidade de extrema presença, atividade e concentração em termos inteiramente corporais (ou, pelo menos, maximamente corporais). Por que utilizar, e José Gil está longe de ser o único a fazê-lo, todo um vocabulário mental para tratar de uma atividade que manifesta a potência do corpo por excelência, daquela dentre as belas artes em que o corpo é o grande protagonista (ao lado do teatro)? O termo concentração, apesar de comumente aplicado a uma atividade mental, pode se aplicar ao corpo, na medida em que descreve a busca de um eixo (ou vários) capaz de reunir as forças, de fazer convergir os esforços, seja do corpo, seja da mente. O que me parece desnecessário é descrever a concentração como consciência do corpo.

Chantal Jaquet vai longe na caracterização da dança como manifestação da potência artística do corpo, insistindo no seu protagonismo, mas ainda recai no uso de um termo marcadamente mental: inteligência. Parece-nos preferível falar de uma inteligência corporal do que de consciência, mas não é o bastante para encerrar a pesquisa, pois a herança mental ainda parece passível de ser abolida na interpretação do papel do corpo na dança. No caso de Jaquet, assim como no de Gil, a sobrevivência do mental parece mais terminológica do que conceitual, ainda assim, e talvez por isso mesmo, seus esforços são estímulos ao aprimoramento da expressão da primazia do corpo. Vejamos como, à exceção da inteligência, os termos com que Jaquet exprime o problema conferem ao corpo o papel principal:

“A arte coreográfica implica uma modificação das relações ordinárias entre a mente e o corpo. Em balé, com efeito, é o corpo que conduz a dança e que submete a mente às suas próprias leis. A arte coreográfica consumada implica um consentimento da inteligência que se absorve no corpo, que renuncia a deliberar, caso contrário, o dançarino hesita, perde o ritmo e dá um mau passo. A dança não tolera nenhum prazo de reflexão, ela requer uma imediatividade do movimento cujas figuras se impõem inelutavelmente. Contrariamente à especulação que acaricia os possíveis até o dilema, a dança é uma linguagem que abole a alternativa e o debate para se inscrever sob o regime da necessidade. Certamente, ela exige pés plenos e não licencia a inteligência, mas ela convoca por assim dizer uma inteligência do corpo, mais intuitiva do que reflexiva.”⁹



Não se trata de considerar a mente inativa no processo da dança, como bem formula Jaquet, ao falar do não licenciamento da inteligência. Segundo uma perspectiva espinosista, corpo e mente são simultaneamente ativos ou passivos, logo, se o corpo dança, manifestando sua potência criativa, a mente também se encontra em atividade. O que me parece desejável evitar é a precipitação em mesclar a mente na descrição do que ocorre com o corpo dançante e, mais grave ainda, a precipitação em atribuir o traço distintivo do corpo dançante criador do corpo cotidiano a algo mental. E não me parece satisfatório procurar caracterizar essa consciência do corpo que se cria no aprendizado da dança como distinta da reflexão. A primazia do mental se mantém, ainda que se o conceba em modelo distinto do reflexivo. Para refrear a tendência de atribuir superioridade ao mental sobre o corporal, e evitar que tal tendência iniba a pesquisa a respeito daquilo que o corpo produz a partir de seus próprios meios, sua própria estrutura, seu próprio funcionamento, o primeiro passo é supor que a atividade da mente é simultânea à do corpo, e não sobreposta a ela, muito menos sua causadora. Assim, é prudente evitar o vocabulário mental, e buscar tudo descrever, explicar e interpretar em termos inteiramente corporais. Depois de esgotar as possibilidades do registro corporal, ao menos segundo os recursos deste momento, pode-se investigar o que ocorre simultaneamente no âmbito mental a quem dança.

Esta é a contribuição que minha pesquisa se propõe a fazer para uma filosofia da dança. O livro de José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, é prolífico na criação de conceitos e faz um bom apanhado da história da dança (não é um recenseamento exaustivo, mas este não é seu propósito), detendo-se longamente na análise do trabalho da figura inaugural da dança contemporânea, Merce Cunningham. Além de expandir a análise para experiências na dança não estudadas por José Gil (nem por outros estudiosos), procurando acompanhar processos de criação desenvolvidos atualmente no Brasil (sobretudo em Belo Horizonte, a pesquisa tentará ampliar a análise em termos corporais, enriquecendo o vocabulário explicativo e interpretativo calcado no corpo.

Para iniciar o trajeto de pesquisa, tomemos como ponto de partida a análise que José Gil faz do trabalho do dançarino e coreógrafo Merce Cunningham. Sua dança rompe com três princípios comuns ao balé clássico e à dança moderna (mesmo a de Martha Graham, em cuja companhia Cunningham dançou por alguns anos e fez seu aprendizado). Cunningham considera que o movimento é expressivo em si mesmo¹⁰, de modo que rompe com o “princípio de expressão”, segundo o qual os movimentos exprimem emoções. Além disso, a criação de Cunningham não mais segue os princípios “de sublimidade, que até mesmo quando se quer sublinhar a ligação do corpo com a terra (caso de Martha Graham), afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível, e de “organização”, princípio que concebe o “corpo do bailarino”, ou o conjunto de corpos “dos bailarinos” como “um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim”¹¹.

As estratégias utilizadas por Cunningham para criar em ruptura com esses princípios são o acaso e a “decomposição das sequências ‘orgânicas’”¹² de movimento. O acaso era utilizado como procedimento de composição, de modos diferentes, como, por exemplo, o sorteio de combinações de posições das partes do corpo, cada posição e cada parte sendo sorteada separadamente. A posição global do corpo resultante desses sorteios fragmentados causava estranheza ao próprio dançarino, além disso, a transição de uma posição a outra frequentemente colocava problemas que só poderiam ser resolvidos na experimentação corporal, por não serem transições habituais ou integrantes do repertório já codificado no balé.

Outra consequência do acaso como princípio compositivo é a disjunção entre coreografia e música. A música dos espetáculos de Cunningham não é o referencial para a coreografia, que não se propõe a ser a dança daquela música. Cunningham convida compositores, em geral, bastante arrojados, como John Cage, por exemplo, para comporem uma peça com duração determinada e baseada em uma estrutura que já definiu e que deverá orientar também a composição da coreografia. Tal estrutura é o ponto de ligação



entre dança e música, mas a relação entre ambas nunca é de ilustração, ou de expressão recíproca, uma nunca funcionando como referente da outra no caso dos espetáculos de Cunningham. Cada uma das composições, coreográfica e musical, faz-se em separado e se produz um encontro entre elas na apresentação do espetáculo (muitas vezes, isto era literal, e o dançarinos não tinham acesso à peça musical a não ser na apresentação, ou pouco antes. A unidade do novo indivíduo composto por música e dança não repousa numa relação de semelhança ou de interexpressividade, mas de disjunção ou diferença).

Na técnica de contato improvisação, criada por Steve Paxton, um encontro deste tipo é promovido entre corpos. Dois ou mais dançarinos se põem a dançar, improvisando juntos, sem mimetizar um ao outro e sem estabelecer diretrizes prévias ao encontro. Gil descreve tal encontro referindo-se a Espinosa: “Steve Paxton procura descrever o mecanismo mais simples de intensificação da energia quando, como diria Espinosa, dois corpos se encontram e se afetam um ao outro”¹³. Gil descreverá o que ocorre a corpos que dançam improvisando juntos nos termos da composição de um novo indivíduo, em estilo bastante espinosista. Contudo, Gil explica tal composição como uma “comunicação dos inconscientes”¹⁴. Mas, se como o próprio Gil observa, e o nome da técnica, Contato Improvisação, sugere, a composição se inicia por uma “comunicação pelo tato”¹⁵, será mesmo necessário escrever em termos de um inconsciente dos corpos forjado a partir da consciência corporal? Em que medida expressões desse tipo são meramente metafóricas, aludindo a uma unidade e a uma reversibilidade entre corpo e mente, que acaba por reintroduzir a eminência do mental sobre o corporal?

Parece-me difícil sustentar a igualdade e a simultaneidade a partir de um modo de expressão semelhante a este: “a consciência do corpo é movimento do pensamento”. Essa formulação metafórica não seria censurável se não culminasse numa outra que reestabelece a superioridade do mental: “é necessário que à ‘direita’ e à ‘esquerda’ sejam dimensões do pensamento para que possamos entender o que quer dizer ‘virar à esquerda’”¹⁶. Gil postula a imanência entre corpo e pensamento, mas as fórmulas com que a exprime traem a horizontalidade entre os dois registros e reafirma o primado mental, característico do dualismo de que afirma querer escapar.

Marie Bardet, pesquisadora que se diferencia dos outros teóricos que citei por sua formação nas duas áreas na interseção das quais produz sua pesquisa (dança e filosofia), critica uma outra metáfora recorrente entre os estudiosos da dança: a imagem da leveza. Vimos que Gil insiste na ausência de peso, mas não propriamente em sentido metafórico, mas como uma modalidade de relação com o meio ou espaço. No entanto, para Bardet, esse caráter leve ou aéreo que se procura conferir à dança corre o risco precisamente de afastá-la daquilo que, segundo a perspectiva que busco adotar em minha pesquisa, constitui seu maior interesse: o fato de a dança manifestar a potência do corpo de um modo que talvez seja o ápice de sua visibilidade. Ouçamos a advertência de Bardet:

A dança para os filósofos constitui quase sempre, à primeira vista, uma imagem inspiradora da leveza como desprendimento daquilo que está, no entanto, mais intimamente ligado ao corpo em seu próprio movimento, mas que parece escapar do peso e fornecer assim uma metáfora ideal do pensamento leve, fluido e puro.¹⁷

Bardet propõe, ao contrário, um encontro entre filosofia e dança que tome esta última, na esteira de Laban, como experimentação dinâmica da variabilidade das relações possíveis entre corpos e gravidade. Assim, a filosofia iria

buscar na dança, em seus desenvolvimentos estéticos passados e presentes, assim como em sua experimentação concreta, não a metáfora de um pensamento que se abstrai do peso das condições do mundo, mas a metáfora que se opera como deslocamento ancorado na realidade, ‘atravessada’ por uma relação já sempre em curso da massa comprometida de meu corpo com a massa da terra¹⁸.



Não me parece que o grande interesse da dança seja sua capacidade de metaforizar, sendo indiferente se ela irá servir de imagem do pensamento ou de imagem da relação entre os corpos e a terra. Se a dança é tão fascinante, a meu ver, é por ser manifestação, apresentação ou presentificação do que pode o corpo. A dança não alude ou faz pensar na potência do corpo, ela a coloca em ação naquele que dança e a dá a ver aos espectadores. É assim também, ou de maneira próxima a esta, que os expoentes da dança contemporânea compreendiam a dança. Já vimos que Merce Cunningham insiste na expressividade do movimento por si mesmo, sem considerá-lo como expressão de algo externo a ele. Nesse sentido, a dança é investigação em torno de questões corporais, de problemas concernentes ao movimento. É desse modo que o coreógrafo descreve a composição de *Torse*, que surgiu de uma investigação a respeito de como mover as pernas rapidamente, simultaneamente aos ombros. Isso exige um trabalho do movimento do tronco que não tinha paralelo na técnica clássica.

No começo, eu não sabia se ia funcionar ou não, mas continuei tentando. *Torse* é a primeira dança na qual realmente peguei esses elementos. E tentei usar todos eles. Usei a ideia da direção da perna em diferentes velocidades, com diferentes ritmos, em diversos tipos de sequência; o corpo em constante mudança, com ou contra as pernas. E fazendo isso também no ar, saltando e mudando a direção do torso, que é a coisa mais difícil de se fazer. Esse é que é o material de *Torse*.¹⁹

Não apenas em *Torse*, mas em todo o seu trabalho, o que orienta a criação é a pesquisa a respeito de novas possibilidades do corpo: “a questão pode ser simples para uma dança e complexa para outra, ou pode haver diversas questões. Todas as danças nascem de algo desse gênero.”²⁰ Cunningham dá ênfase ao caráter não representativo da dança: “o tema da dança é a própria dança. Ela não tem a intenção de representar outra coisa, seja ela psicológica, literária ou estética. Tem muito mais a ver com a experiência cotidiana, a vida de todos os dias, com assistir pessoas que se movem pelas ruas.”²¹

Apesar dessa fala, Cunningham não se aprofundou tanto na exploração do movimento cotidiano e na ruptura com o virtuosismo quanto aqueles que poderíamos chamar de seus sucessores, como Trisha Brown (que dançou na companhia de Cunningham), Yvonne Rainer, Sally Banes e Steve Paxton. O movimento que sucedeu à ruptura de paradigma empreendida por Cunningham foi o de questionar o caráter institucional da dança e implementar meios estéticos de instaurar imanência entre arte e vida. Esta parece ser uma das linhas de investigação da dança atual, ao lado de pesquisas em torno da exploração de novas tecnologias. Também parece ganhar espaço a pesquisa a respeito de como fazer do corpo dançante um corpo falante ou de deixar fluir a palavra como materialidade própria também à dança.

NOTAS

1. VINCIGUERRA, Lorenzo. “Arte como ética. Por uma estética da produção. Breve reflexão spinozista.” · *Viso. Cadernos de estética aplicada* n. 8 jan-jun/2 010, p. 8.
2. Id., pp. 5-6.
3. Id, pp. 8-9.
4. GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2002, p.14.
5. LABAN, Rudolf von. *The mastery of movement*. Mac Donald and Evans, 1960. Apud: GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 15.
6. GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 16



7. Id., p. 18.
8. Id., p. 22.
9. JAQUET, Chantal. *Le corps*. Paris, PUF, 2001, p. 242. Tradução minha.
10. “Sempre tive a impressão de que o movimento em si é expressivo, independentemente de intenções de expressividade, para além da intenção”. CUNNINGHAM, Merce. *O dançarino e a dança. Conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014, p. 106. Cunningham chega a esta afirmação a partir do comentário a respeito de várias interpretações da mesma coreografia, *Winterbranch*, composta a partir da “ideia de corpos caindo” (Id., p. 104). Cunningham conta que “na Suécia, disseram que o tema era o conflito racial; na Alemanha pensaram em campos de concentração; em Londres falaram em cidades bombardeadas; em Tóquio disseram que era a bomba atômica.” (Id. Ibid.)
11. GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 28.
12. Id., p. 29.
13. Id., p. 112.
14. Id., p. 117.
15. Id., p. 116.
16. Id., p. 144.
17. BARDET, Marie. *A filosofia da dança. Um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2014, p. 52.
18. Id., p. 58.
19. CUNNINGHAM, Merce. *Op. cit.*, p. 62
20. Id., p. 63.
21. Id., p. 137.

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1990.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança. Um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2 vols. Paris, Éd. de la Différence, 1981.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1 a 5. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.
- ESPINOSA. *Ética*. São Paulo: Edusp, 2015.
- GIL, José. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005. Martins Fontes, 2006.



GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

JAQUET, Chantal. *Le corps*. Paris, PUF, 2001.

LEITE, Ana Rita N. L. *Estética da experiência, corpo e democracia: uma abordagem do contato improvisação a partir das considerações filosóficas de John Dewey*. Dissertação de mestrado Programa de pós-graduação em Filosofia da UFMG). Belo Horizonte, 2017.

PAXTON, Steve. *Contact Quartly*. Disponível em: <<http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/resource.html>> Acesso em: 28 set. 2009.

_____. *Lisa Nelson e Steve Paxton em conversa com Helmut Ploebst para a Ballet International*. 05/99. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/com024/contact/artigo2.html>>.

O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto¹

Charliston Pablo do Nascimento

Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor assistente do curso de Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

pablonascimento01@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo pretende apresentar o conceito de interpretação das obras de arte no pensamento dantiano. Em um primeiro momento, abordaremos a relevância do conceito de interpretação das obras de arte, principalmente na era pós-histórica da arte. A seguir, apresentaremos a concepção dantiana de interpretação de superfície e sua crítica às correntes hermenêuticas como afirmadoras de klédons teóricos. Por fim, questionaremos os problemas concernentes à relação entre a tese da interpretação de superfície e supremacia da autoridade do autor para a filosofia da arte de Danto.

Palavras-chave: Arthur Danto; obras de arte; klédons teóricos; interpretação de superfície; interpretação profunda; *Brillo Boxes*.

The problem of the Interpretation of artworks in Arthur Danto's thought

Abstract: This paper intends to expose the concept of interpretation of artworks in Danto's thought. In a first moment, we'll approach the importance of the concept of interpretation of the artworks, mainly in the Post-historical era of the art. After, the paper presents the Dantian conception of surface interpretation and the replication of the hermeneutical currents as the affirmation of theoretical kledons. Finally, we will question the problems concerning the relationship between the thesis of surface interpretation and the supremacy of author's authority for the Dantian philosophy of art.

Key-words: Arthur Danto; artworks; theoretical kledons; surface interpretation; deep interpretation; *Brillo Boxes*.

Introdução

Identificar ou interpretar um objeto como obra de arte não é tarefa simples. E podemos encontrar diversos eventos para exemplificar essa afirmação. Obviamente, essa sentença pode ser em princípio questionada por uma pessoa que ao ser confrontada com a nossa frase replicasse: 'Não é assim tão difícil. Pois identifico no Davi de Michelangelo uma obra de arte, e interpreto que o seja em razão de o artista ter esculpido no mármore a imagem fidedigna e detalhada de um belo jovem.' Trata-se, de fato, de uma boa justificativa, e não raramente encontramos esse tipo de exemplificação no cotidiano, principalmente quando reforçam as características das obras de períodos ou estilos emblemáticos da história da arte, como a realização realista de um retrato em um desenho ou pintura, ou quando os exemplos se valem da referência a autores já consagrados ao *status* de mestres da arte, como Van Gogh, Salvador Dali ou Pablo Picasso. Não raras vezes podemos nos confrontar com a afirmação de que antes de chegarem ao estilo que os consagraram,

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



esses mestres da arte moderna foram exímios retratistas. E não raras vezes nos deparamos com a ideia de que para um jovem se tornar artista ele precisará antes alcançar o domínio da reprodução de uma imagem, para tão-somente depois ser capaz de afirmar seu próprio estilo.

Considerações desta ordem, muitas vezes, podem colocar em questão a afirmativa da dificuldade de se identificar ou interpretar algo como sendo uma obra de arte. Mas basta-nos remetermos a outros exemplos do nosso cotidiano, e principalmente quando os exemplares se referem ao universo das artes contemporâneas, para novamente nos depararmos com a complexidade do problema. Três casos simbólicos, aliás, ocorreram recentemente no Brasil e se tornaram grandes temas de debate público, o que demonstra a relevância de nosso tema.

O primeiro caso, diz respeito à interrupção abrupta e ao fechamento de uma exposição intitulada *Queer Museu*, no Santander Cultural de Porto Alegre, que reunia obras de artistas contemporâneos já consagrados no mundo das artes – mas nem sempre conhecidos do grande público – e cujas obras se tornaram alvo de diversas manifestações e, mesmo, acusações de crimes como incentivo à pedofilia e à zoofilia ou o desrespeito ao cristianismo. O segundo caso, acusado não mais de incentivo, mas pedofilia propriamente dita, diz respeito a uma performance do artista Wagner Schwartz, no MAM de São Paulo, cujo trabalho fazia referência à escultura maleável *Bicho*, de Lygia Clark. Na performance, o artista se apresentava nu e sujeitava seu corpo às possíveis interações que o público quisesse lhe moldar, tal como ocorre com a escultura de Clark. Sua obra se tornou alvo da polêmica após uma criança, acompanhada da mãe, ter visto e interagido com a obra, tocando o pé do artista. Por fim, em terceiro lugar, e também alvo de grande debate público, o outro episódio ocorreu quando o atual prefeito de São Paulo, João Doria, valendo-se do projeto *São Paulo, cidade limpa*, determinou que o maior corredor de grafites do mundo, na rua 23 de maio, fossem cobertos com tinta cinza a fim de restaurar a cor original.

Pode-se afirmar que em todos os três casos, descritos acima, tenha havido uma forte motivação de ordem política na manipulação de informações e no fato de terem conseguido dar às acusações uma dimensão pública de grande impacto. Entretanto, é justamente no debate consecutivo a esse impacto inicial que podemos denotar a complexidade da nossa primeira afirmativa neste artigo. Embora o empenho de estudiosos e profissionais da arte em demonstrarem o caráter especificamente artístico das exposições, não foram raras as manifestações que identificavam aqueles trabalhos como não sendo obras de arte ou, ainda, de outras que as acomodavam como algum tipo de arte, mas ruins e criminosas, em razão de as interpretarem a partir de algum suposto paradigma – que tinham ou pensavam ter – acerca da boa realização de uma obra de arte e dos temas que podem ou devem ser abordados nas obras de arte.

Muitos outros exemplos da complexidade da identificação ou interpretação das obras de arte, principalmente contemporâneas ou, em menor grau, também obras modernas, poderiam ser aqui citados e em distintos contextos. Em todos eles, entretanto, identifica-se a relevância do problema da interpretação. É da mesma ordem, por sinal, o episódio em 2015 no qual a equipe de limpeza de um museu italiano retirou de exposição uma instalação artística porque haviam confundido a obra com lixo, ou, em épocas anteriores, de a equipe da alfândega estadunidense ter taxado a importação da escultura abstrata “Pássaro voando”, de Brancusi, porque pensavam tratar-se de uma pilha de metal industrial.

Podemos afirmar, destarte, que a complexidade da identificação e interpretação das obras de arte ocorre de modo mais característico quando diz respeito a trabalhos contemporâneos, quando a complexidade de estilos e possibilidades criativas se manifestam de maneira mais emblemática. É curioso observar, contudo, que encontramos na filosofia da arte contemporânea de Arthur Danto uma concepção teórica



que ao mesmo tempo problematiza, mas também radicaliza, a complexidade dessa característica artística da contemporaneidade, e, por outro lado, ainda propõe a oferecer uma teoria da identificação e interpretação das obras de arte dentro desse contexto. A seguir, vamos expor brevemente essas duas considerações dantianas a respeito do caráter artístico contemporâneo e da identificação e interpretação das obras de arte para, a seguir, debatermos um dos pontos elementares de sua tese a interpretação: o conceito de *surface interpretation* (interpretação de superfície).

1. Fim da arte, Arte pós-histórica e o conceito de Incorporação de significado.

Em sua filosofia da arte, Danto identifica a complexidade própria da arte contemporânea como uma espécie de condição histórica à qual a arte haveria necessariamente de chegar, e em razão da própria essência da arte.

Segundo o pensador de Ann Arbor, determinados objetos podem gozar uma espécie de dupla ‘cidadania’, no sentido de participarem de duas formas de ‘comunidades’ distintas – o que, por sua vez, também implica significados diferentes e conformes ao sentido atribuído por cada uma dessas comunidades. Este é o caso, por exemplo, da água. Enquanto objeto do campo da química, ela consiste em uma substância formada por duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio. Contudo, a esse mesmo objeto pode ser atribuído um significado bastante diverso, como ‘água benta’, na comunidade religiosa que faz o uso – e a significação – desse emprego simbólico para o objeto água. Em ambos os casos, a química e a religião, o mesmo objeto ocupa significações próprias, específicas àquela comunidade, e cujo significado só pode ser atribuído com eficácia dentro daquele campo. Para Danto, este também é o caso dos objetos aos quais intitulamos obras de arte.

De acordo com o pensador estadunidense, o que torna um objeto uma obra de arte não se dá na materialidade do objeto. Não é o fato de consistir em pinceladas de tintas de diferentes cores distribuídas ao longo de uma superfície, p.ex., uma tela, o que torna uma pintura em tela uma obra de arte. Ser uma pintura em tela não designa, por si só, ser uma obra de arte. Tampouco ser uma pintura. E a mesma reflexão poderia ser atribuída caso fosse feita em mural, ou consistisse em uma madeira talhada, etc. Obras de arte, para Danto, são entidades complexas, e o que faz com que um objeto possa vir a constituir uma obra de arte ocorre ao se incorporar sobre o objeto um significado artístico, deslocando-o da comunidade de objetos comuns para aquilo que o autor denomina mundo da arte.

De acordo com Danto, as obras de arte possuem uma espécie de designação própria, atribuída pelo emprego do verbo ser, como espécie de fator identitário para um significado que o objeto passa a apresentar, um *é* da identificação artística. Afirmar ‘este mictório *é* uma obra de arte’ consiste em tarefa similar à de se afirmar ‘esta água *é* benta’. Trata-se da atribuição de uma nova identidade para aquele objeto, que a partir de então passa a compartilhar de um mundo distinto àquele que lhe seria atribuído em um significado cotidiano. E o que torna esse *é* da arte possível se dá no fato de ele se validar em uma atmosfera de teoria e história da arte. Ser arte *é*, nesse sentido, representar um conhecimento, ou, dito de outra maneira, para ser uma obra de arte um objeto deve passar a incorporar um significado que se fundamenta nessa comunidade que o poderá interpretar a partir dos conhecimentos próprios que se dão naquele meio, posto que participar de um mundo consiste ter domínio dos conhecimentos daquele mundo.

Danto assinala que essa característica é essencial para a identificação e interpretação de obras de arte, independentemente da época ou estilo em que as obras foram feitas. Contudo, por outro lado, o pensador estadunidense observa que essa conclusão somente pôde ser elaborada em razão de um fator empírico do universo das artes: primeiramente, o fato de a arte moderna ter colocado em questão o problema da



natureza da arte em razão das rupturas e inovações que impetraram no mundo da arte a partir do fim do século XIX; e, segundo, porque em consequência a esse primeiro momento, e novamente no universo da própria arte, a partir dos anos 1960 as obras conduziram essa reflexão acerca da natureza da arte ao encontro da própria materialidade dos objetos que constituíam as obras, quando artistas apresentaram como obras de arte objetos indiscerníveis dos objetos do cotidiano. Em reação a obras desse feitio, questionamentos como ‘isto é arte?’ ou ‘o que torna possível esse objeto ser uma obra de arte?’ tornaram-se reações comuns e provocadas pela própria constituição desses trabalhos artísticos.

Este é o caso, por exemplo, das *Brillo Boxes* de Andy Warhol, obra emblemática para a reflexão dantiana acerca da natureza filosófica da arte. Fac-símiles das caixas de papelão de remessa das esponjas de aço da marca Brillo, a obra de Warhol, exposta na Stable Gallery, de Nova Iorque, em 1964, eram quase idênticas às originais, exceto pelo fato de serem feitas de madeira compensada e pintadas à mão. Entretanto, não se distinguem de qualquer outro modo das caixas de Brillo estocadas nos depósitos de supermercado, de modo que plausivelmente tenha causado em parcela significativa do público a sensação de estarem não em uma galeria de arte, mas em um depósito de caixas. Para Danto, dois fatores chamavam a atenção para aquele trabalho: 1) a obra não se parecia com qualquer outra da história da arte, nem tampouco a sua constituição poderia remeter a uma analogia entre sua forma e às de outras realizações artísticas. E, por outro lado, ao mesmo tempo as *Brillo Boxes* se assemelhavam demasiadamente com as caixas de remessa Brillo nos depósitos de supermercado; 2) Exceto raras exceções, a obra de Warhol foi prontamente aceita como arte pela maior parte da comunidade artística, como museus e galerias, críticos de arte e outros membros detentores de conhecimentos ou participação naquele meio.

A resposta a essas duas questões conduzem Arthur Danto a uma dupla formulação teórica. A primeira, diz respeito à teoria como é identificador de um objeto como obra de arte. Tendo sido as *Brillo Boxes* eleitas candidatas à apreciação pública, e não sendo elas quase perceptualmente indiscerníveis das caixas de Brillo dos supermercados, o que as torna obras de arte, detentoras de uma função de ordem interpretativa, passíveis de apreciação e possuidoras de um valor no mercado de arte, ao passo que as suas quase indistinguíveis caixas nos depósitos de supermercado quase sempre são encaminhadas para o lixo ou para a reciclagem, servindo apenas para o transporte atacadista de esponjas de aço daquela marca? Como a diferença não pode ser fundamentada em fatores puramente materiais, já que o fato de uma ser de madeira compensada e pintada a mão e a outra de papelão e impressa em escala industrial não justifica essa distinção, Danto atribui, como visto anteriormente, que apenas o âmbito teórico justifica a diferenciação. Sejam obras de grande ou pequena valia, realizadas com pouco ou muito esmero e virtuosismo técnico, constituam ou não uma grande obra de arte, tais fatores são menores ao questionamento do filósofo de Ann Arbor no que concerne à questão principal: as *Brillo Boxes* são, de algum modo, uma obra de arte, dotadas de uma atmosfera de teoria artística, enquanto as caixas de remessa da marca Brillo nos supermercado são apenas caixas de remessa da marca Brillo.

A resposta à segunda questão, que não é de todo distinta à primeira, diz respeito à razão de as *Brillo Boxes* terem sido aceitas como obras de arte pelo mundo da arte. Por que foram aceitas como obras de arte, ao invés de descartadas por representarem apenas uma piada de mau gosto ou um acinte contra a seriedade do meio artístico? Por que esse meio, já tão profissionalizado e distante das manifestações dadaístas do início do século XX, aceitou em 1964 uma obra de Warhol com esse feitio, quando esses últimos sequer aceitaram *Fountain*, o mictório *ready-made* de Marcel Duchamp, em uma exposição intitulada justamente no *Salão dos Independentes*, no ano de 1917? Para Danto, a resposta a essa interrogação conduz ao segundo caráter emblemático das *Brillo Boxes* em sua filosofia. A obra de Warhol, bem como de parcela significativa do mundo da arte dos anos 1960, como o minimalismo, a arte conceitual, o movimento *Fluxus*, a música



de John Cage e a dança de Merce Cunningham, bem como a aceitabilidade que sofreram por parte de críticos, público e teóricos da arte, representam uma espécie de momento em que a arte chegou à sua autoconsciência filosófica ou, mais precisamente, à consciência de que a natureza da arte se encontra em sua atmosfera de teoria artística, e não propriamente nos objetos até então denominados artísticos em razão de aspectos de sua materialidade.

Inspirado na concepção hegeliana do fim da arte, e na afirmativa de Heinrich Wölfflin de que nem tudo é possível em todos os tempos, Danto compreende que a chegada empírica da arte a uma autoconsciência filosófica na década de 1960 consiste na chegada ao fim de uma narrativa histórica, ao que intitula fim da arte. Não se trata, diferentemente de Hegel, de a arte ter chegado ao seu acabamento como espécie de saber elevado no processo dialético da história, vindo a ter seu lugar de destaque ocupado por outro campo do saber (o que também não significa que obras de arte deixariam de serem feitas), mas, diferentemente, de a arte ter chegado, no próprio âmbito de sua produção, ao momento em que suas obras passaram a se identificar com o caráter filosófico da obra de arte, afirmando essas mesmas obras o seu valor em razão de seu caráter teórico, e não mais a partir do feitiço material do objeto que as constitui.

Segundo Danto, em seu artigo “O Fim da Arte” (2014, p.129-143), a história dessa atividade foi construída a partir de concepções teóricas, sendo estas responsáveis, em suas respectivas épocas, por determinarem os paradigmas da identificação e do juízo crítico sobre as obras. É este o caso, por exemplo, da era mimética das artes, quando as produções artísticas eram identificadas a partir da boa capacidade de os artistas imitarem a realidade, e cujo desenvolvimento progressivo perdurou até o advento de novas tecnologias como a máquina fotográfica, no século XIX, capazes de mimetizar com maestria superior ao olho humano a realidade imagética exterior. É também este o caso, para Danto, da teoria da arte como expressão, cujo nascimento é oriundo do momento em que os artistas passaram a competir com as novas tecnologias e, logo em seguida e em consequência dessa empreita, passaram a questionar acerca da real natureza do trabalho artístico, inaugurando uma crise nos próprios juízos de identificação e interpretação das obras de arte a partir dos acalorados debates e movimentos artísticos que seguiram ao advento dessa nova concepção, como o pós-impressionismo, o fauvismo, o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo e as demais vanguardas artísticas.²

A chegada ao fim da arte representa, diferentemente, a superação desse processo histórico das concepções teóricas – ou narrativas – cujos determinantes de identificação e interpretação se ancoravam na materialidade das obras, como a expressividade ali manifesta ou a capacidade de imitação transmitida pelo artista, para tomar como pressuposto essencial da arte o caráter teórico de seu *é* identificador e o significado proposto pela obra. Vale observar, por sua vez, que concomitante a esse processo de chegada da arte à sua autoconsciência filosófica não adveio, para Danto, um fim das produções artísticas, mas tão só de suas narrativas enquanto teorias determinantes para a identificação e interpretação das obras. E que, para Danto, posterior a esse período de chegada de autoconsciência filosófica, ocorrido na década de 1960, passou a vigorar no mundo da arte uma era de plena liberdade artística, na qual todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, ao que o pensador de Ann Arbor intitula era pós-histórica da arte. Para Danto, é nesse momento de total multiplicidade de estilos, técnicas e proposições artísticas que a arte atualmente se encontra, e justamente em razão desse pluralismo se justificaria o sustento de que a arte atual não se encontra mais em um estilo subsequente ao moderno, mas numa outra era da arte: a de sua pós-historicidade.

Cabe aqui, contudo, uma interrogação: sendo a obra de arte definida – e, portanto, identificada e interpretada – a partir de seu caráter teórico, como saber quando uma obra foi bem realizada? Como deve ser consumada a interpretação de uma obra de arte? Segundo Danto, ser uma obra de arte consiste em o objeto responder



a dois fatores: 1) ser sobre algo e 2) incorporar o seu significado na obra. Dito de outra maneira, consiste na atribuição de uma característica identitária sobre o objeto que o torna obra de arte, distinguindo-o de sua caracterização anterior, qual seja, de mero objeto. Consequentemente, a interpretação – e mesmo a crítica de arte – decorrem de o intérprete avaliar se e/ou como o significado foi incorporado na obra, isto é, se a adequação entre o objeto e o significado que se pretendeu incorporar foi eficaz. Obviamente, essa afirmação incide em uma questão mais complexa, qual seja, a da definição daquilo que Danto compreende como interpretação. Abordaremos e problematizaremos, a seguir, um desses aspectos de sua teoria filosófica da arte, ao que o autor intitula *surface interpretation* (interpretação de superfície), e como ela se apresenta em contraposição às concepções hermenêuticas da interpretação das obras de arte.

2. Cledomancia como arte divinatória.

Adivinhações ou artes divinatórias são atividades que procuram determinar o significado oculto por trás de eventos comuns, de modo a predizerem comportamentos, pensamentos, sentimentos, episódios futuros ou os cuidados com os quais se deve tomar conta o intento de se alcançar algum fim, sendo este, com obviedade, um objetivo almejado por aquela pessoa que buscou naquele procedimento alguma realização particular. Sinonímia das profecias, intuições e previsões, toda divinação comunga de características relevantes para se compreender a visão de mundo por meio da qual interpretam o mundo. Primeiramente, a presença de um elemento ou ente oculto como regente de nossas ações e comportamentos; a seguir, a existência de orientações dadas por essa entidade como guia para uma boa vivência ou destino; e, por fim, a necessidade de métodos (de saber) e intérpretes (detentores dessa sabedoria) cuja função é traduzir as prescrições que nos são dadas pelas entidades ocultas. Nas concepções divinatórias, os métodos determinam que aquela atividade seja um tipo de saber, e os seus intérpretes os detentores desse conhecimento, não vindo aqui ao caso as distinções dessa detenção do saber ou dos seus métodos e a de outras atividades humanas ditas mais ‘pés no chão’ ou, para sermos mais precisos, não suprafísicas.

Na perspectiva das adivinhações, uma pessoa não existe à parte de um ou mais entes que pré-escrevem certo por linhas tortas – e o emprego do termo ‘tortas’, aqui, justifica a razão de ser da complexidade e mistérios que envolvem as divinações, seus métodos e a atividade dos intérpretes – o seu destino. Contemplando uma analogia com a poeticidade trágica, sob a perspectiva divinatória eu existo como aquele cujos atos não respondem apenas a um querer ou pretensão de autonomia, mas como aquele que ao existir e ao agir está apenas a cumprir ordens, sem saber quem ordena e o porquê das ordens.³ É nesse sentido, por exemplo, que a astrologia, a quiromancia, o augúrio, o i-Ching, os búzios, a cafeomancia e o tarô representam métodos divinatórios, ao passo que a consulta a esses métodos funda a razão de ser dos seus detentores de saber e intérpretes: faço um hexagrama do I-Ching para consultar as condições de uma viagem que pretendo fazer, solicito ao astrólogo uma sinastría para saber se uma relação amorosa de Sagitário e Escorpião tende a obter sucesso, consulto horóscopo, búzios, quiromantes, mães e pais de santo, e assim por diante, com o objetivo de encontrar outros indicativos para o futuro. Nas adivinhações, temos manifesto o sentido dos vocábulos latinos *orare* (falar) e *culus* (meios ou instrumentos) como desígnios de uma fala que solicita mecanismos mediadores, isto é, traduções, cuja função é tornar legível ao consultante a fala transmitida de modo obscuro pela divindade.

Deve-se ter em consideração, entretanto, que embora em nossa época atual as mais diversas atividades de adivinhação participem do cotidiano das mais diversas culturas, dando a compreender a existência de um multiculturalismo divinatório, todavia todas as divinações possuem uma origem e significação que são bastante particulares a uma cultura específica e às suas respectivas crenças. Não podemos, assim, alienar a precedência iorubá dos búzios e sua ligação com religiões de origem afro, o i-Ching como manifestação



da cultura chinesa antiga, o tarô e sua relação com a Itália do século XV, ou a origem multicultural da Quiromancia, cujos relatos remontam desde a Índia, Egito, Mesopotâmia à Pérsia. Diferentemente destes, contudo, há ainda as atividades divinatórias que se extinguíram ao longo do tempo, seja em razão da morte de determinadas culturas – e respectivamente de suas crenças – bem como por não terem sofrido adaptações que lhes pudessem conferir *status* na contemporaneidade. É este o caso da adivinhação grega antiga chamada “cledomancia”, cuja incidência hoje é bastante rara e desvirtuada de sua origem, e cuja etimologia grega *kledon* designa ‘rumores’ ou ‘presságios’. Grosso modo, a arte divinatória da cledomancia versava numa adivinhação bastante popular nos oráculos apolíneos de Esmirna e no santuário de Hermes em Faroé, e seu rito consistia em uma atividade na qual uma pessoa, ansiando por um conselho divino, comprimia uma moeda dentro da mão de uma estátua referente à divindade enquanto pronunciava no ouvido do ídolo a questão para a qual desejava uma resposta. Ressalta-se: fazia-o com os próprios ouvidos tapados. A resposta à questão interrogada seria obtida logo em seguida, quando aquela pessoa, retirando-se da ágora, destaparia os ouvidos e encontraria a resposta da divindade nas primeiras palavras humanas que viesse a ouvir. Notadamente, aquilo que a pessoa haveria de ouvir não seria uma resposta clarividente, nítida ou objetiva à pergunta realizada durante o rito, mas, tal como em outras ações oraculares, ouviria algo obscuro do passante que, sem saber participar de um rito divinatório, diria as coisas comuns tal como dizemos em nossa realidade cotidiana, quase sempre ou nunca tendo ciência de estarmos a participar de alguma outra atividade. Tal como afirma SZÁSZ (2008, p.3), “a pessoa que diz o *klêdon* é um participante em certa situação, mas esta pode ser uma situação cotidiana, ou uma circunstância inspiradora”, nada correspondendo aos interesses daqueles que participavam do rito ativamente. E justamente por não haver esse conhecimento de sua participação no rito é que a sua fala aparentemente não corresponderá à pergunta feita por aquele que se valeu da cledomancia. O que fala o *klêdon* é aquele que está sendo empregado pela entidade para transmitir um dito obscuro, tencionando assim a necessidade daquele que detem o saber do método: “a pessoa que interpreta o *klêdon* é um iniciado”, reitera Szász, “o profeta intuitivo, o artista, alguém que em vários planos de conhecimento pode iluminar o significado mais profundo de expressões e declarações simples”.⁴

3. Klêdons teóricos, ou interpretações profundas das obras de arte.

Em seu artigo “Interpretação profunda”, presente na obra “O descredenciamento filosófico da arte” e traduzido para a língua portuguesa pelo Prof. Dr. Rodrigo Duarte, o filósofo estadunidense Arthur Danto se vale do exemplo dos *klêdons*, acima descritos em sua natureza mística e mítica, como um mote para refletir a natureza das correntes hermenêuticas na interpretação das obras de arte (ao que intitula *deep interpretation*, ou interpretação profunda), e também para delas se distanciar ao propor uma interpretação de superfície (*surface interpretation*). Está em jogo nesta proposta, para Danto, distanciar a sua concepção filosófica da interpretação da multiplicidade interpretativa oriunda das correntes hermenêuticas, salientando deste modo o caráter constitutivo de sua tese do essencialismo histórico. Para esta tese, o mundo da arte é interpretado como o discurso de razões institucionalizado, apreendendo para a significação das obras de arte que elas sejam expressões simbólicas, dependentes de um conjunto de razões que lhes imprimam um caráter distinto de meras coisas. Enquanto uma coisa é uma coisa por natureza, as obras de arte, segundo o pensador estadunidense, o são em vista de um *é* identificador próprio, uma predicação que metaforiza sobre a coisa uma significação dentro do sistema de discursos de razões, devendo a coisa corporificar esse significado se interpretada sob esse sistema que a transfigura em obra de arte. Entretanto, embora pensado como um conceito singular, o mundo da arte é um complexo que difere conforme os discursos, as culturas e a história, exigindo de seus membros a atenção a esses fatores e, também, de que a pluralidade de discursos não incide subjetivações interpretativas. Para Danto, destarte, a interpretação da obra de arte



é correta quando inferencial (no sentido de ser restrita aos critérios de verdade e falsidade) e de superfície (na qual a interpretação é referente às razões do agente), devendo o intérprete compreender como seu objetivo primeiro interpretar a obra como a incorporação do significado e, enquanto avaliador, ajuizar se o significado foi bem incorporado na obra. Deste modo, é com o objetivo de dar um caráter não infinito ou subjetivo à sua concepção teórica da interpretação que Danto se valerá da problematização da hermenêutica. Cito-o, em “A apreciação e a interpretação de obras de arte”:

A teoria crítica moderna parece subscrever uma teoria da interpretação interminável, quase como se a obra, no final das contas, fosse um tipo de espelho no qual cada um de nós vê algo diferente (nós mesmos) e onde a questão da imagem *correta* do espelho não pode fazer sentido [...] Seus desprezados intérpretes veem obras como signos, sintomas, expressões de realidades ulteriores ou subjacentes, estados [...] que exigem que o intérprete seja o mestre de um ou de outro tipo de código: psicanalítico, gráfico-cultural, semiótico ou o que seja. Com efeito, os seus intérpretes se dirigem às obras no espírito da ciência, e pode bem ser que a infinidade das interpretações textuais derive da infinidade das perspectivas científicas sob as quais a obra de arte pode ser vista. (DANTO, 2014, p.79-80)

Na passagem acima, observa-se que para Arthur Danto o problema da interpretação se expõe em dois aspectos, primeiro pela autoridade do intérprete na interpretação de obras de arte, posto fundarem uma interminabilidade de opções interpretativas, e a seguir e em consonância com essa primeira apreensão, também pelo fato de tais perspectivas se valerem das mais distintas concepções teóricas e métodos para interpretar as obras de arte. Tais interpretações, para Danto, ao se aprofundarem no emprego de concepções teóricas diversas para pensar a arte, ao invés de pensar a arte a partir dos seus critérios propriamente artísticos, instituiriam tal como nos klêdons uma outra fala, obscura, instituindo para a arte uma atmosfera análoga à do oráculo e seus mistérios. Deste modo, a cledomancia possui, para Danto, uma função ao mesmo tempo simbólica no que diz respeito ao advento de tais correntes como, ainda, por denotar uma ironia relativa às interpretações que não se amparam na autoridade do autor no seu papel primordial de designar conscientemente o discurso contido nas obras de arte das quais é ele o autor. Ao descrever a adivinhação cledônica, o pensador estadunidense está interessado não tanto com o seu caráter mítico dos klêdons, e sim com o fato de que a resposta dada pela divindade à pergunta não se apresentaria de modo claro no discurso contido pela primeira frase ouvida por aquele que buscava uma resposta para a sua interrogação. Em consonância com o que expusemos anteriormente, segundo Danto, após consultar o oráculo aquele que fizera a consulta provavelmente ouviria não uma prescrição clara, tal como ‘faça isso’ ou ‘lhe ocorrerá aquilo’, mas discursos de significação diversos à sua pergunta, porém, aos quais o interrogador deveria de todo modo imputar uma relação de significado. Por exemplo, afirma, ao destapar seus ouvidos o interrogador provavelmente ouviria “um passante resmungando sobre o preço do azeite de oliva quando a mensagem dita ao ídolo desejava saber se Dafne realmente se importava com ele” (2014, p.90). Nestes casos, e tal como em outras formas de divinação, um mediador (ou intérprete) haveria de ser convocado para mapear o texto a ser interpretado e lhe conferir um texto adicional ao texto original, a fim de configurar um sentido relacional em que aquele que procura a mensagem da entidade possa compreender o dito dessa entidade. Para Danto, deste modo, a cledomancia seria uma espécie de arqueo-hermenêutica, visto que a identidade divina se apoiaria em elocuições interpretativas que significam mais do que o falante se dá conta. Afirma DANTO:

A adivinhação, como os oráculos e argúrios em geral, caiu em desuso, mas os klêdons e a forma de interpretação que eles exemplificam desempenham um papel considerável na moderna teoria hermenêutica, na qual lidamos com símbolos que [segundo Ricoeur], ‘dizem mais do que dizem’. Ocorre um klêdon, portanto, quando ao dizer *a* um falante diz *b* (ou quando, ao desempenhar uma ação significativa *c*, um agente faz *d*) e quando as estruturas ordinárias para compreender *a* não revelam para o ouvinte que *b* também está sendo dito; mas o falante também não está totalmente cômico de que está dizendo *b* quando diz *a* (os falantes não tem autoridade sobre o que estão dizendo quando dão voz a klêdons) (2014, p.90; grifos do autor).



A citação acima é de grande valia para o entendimento do significado dos klêdons e das implicações dos discursos aos quais poderíamos chamar kledônicos, bem como para a simbologia a que podem servir tendo por objetivo o esclarecimento dantiano do conceito de interpretação profunda das obras de arte. Segundo a passagem:

- a) o klêdon não pode ser interpretado como um discurso direto, tal como ocorre em comunicações cotidianas, nas quais dizemos *a* designando *a* e somos interpretados como tendo dito *a*. Por exemplo: a afirmação ‘Vai chover mais tarde’ designa tão só que o falante afirmou que ‘Vai chover mais tarde’;
- b) o klêdon implica que por trás de uma fala *a* exista um significado oculto *b*: O dito ‘Vai chover mais tarde’ contém um significado obscuro ‘X’;
- c) o significado do klêdon está na interpretação *b* oriunda de um dito *a*: ‘X (isto, isso e aquilo)’ está contido em ‘Vai chover mais tarde’;
- d) o falante de um klêdon diz *a* designando *b*, mas só está cômico de *a* e de seu significado *a*: ‘Vai chover mais tarde’ designa ao falante que ele afirmou que mais tarde irá chover.
- e) a interpretação *b* do klêdon oriundo de um dito *a* é mediada por um detentor do saber kledônico (p.ex., um sacerdote): ‘X significa que em relação à sua consulta podemos concluir isto, isso e aquilo’ está contido em ‘Vai chover mais tarde’;

Para Danto, como dito anteriormente, o exemplo dos klêdons não se limita tão-somente ao universo da adivinhação, e isso em certa medida se faz implícito pelo fato de o pensador estadunidense ter reduzido, em seu artigo, a atividade divinatória da cledomania à divindade de Hermes. Na mitologia grega, dentre diversos outros atributos como a fertilidade e a magia, o mito de Hermes era também o mensageiro dos deuses, a quem os gregos atribuíam a origem da linguagem e da escrita. A hermenêutica, cujo termo faz referência a Hermes, teria em seu termo primeiro uma atribuição que estaria para além da concepção de estudo da interpretação de formas verbais e não verbais, de tornar compreensível, esclarecer ou interpretar, e sim, para os gregos antigos, estabelecer uma referência a uma sentença dos deuses que necessitaria de uma interpretação para ser apreendida corretamente. Nesse sentido, os klêdons – relacionados à hermenêutica enquanto atividade de interpretar – consistiriam nesse ato de revelar de uma sentença obscura o seu significado. Mas, em um âmbito mais preciso de análise, seria correto afirmar uma analogia entre essa forma de interpretação divinatória e as interpretações hermenêuticas?

Em ‘Interpretação profunda’, de maneira um tanto polêmica e contudo sem delongar os fundamentos de sua crítica ou especificar o domínio e limite filosófico desta, Danto afirma a existência de aspectos kledônicos em determinadas atividades, como a escrita automática surrealista (deixar o inconsciente agir sobre a escrita consciente), a interpretação de episódios religiosos (a criança nascida pela Virgem não é realmente dela), ou o uso de cifras e códigos em comunicações de guerra (o locutor de rádio alemã que por meio de elocuições antissemitas que sua audiência cria estar ouvindo comunicava aos aliados posições militares), mas também em concepções teóricas, como o materialismo histórico, a psicanálise, o comportamento ilógico, o estruturalismo, e mesmo a filosofia da história de Hegel, tendo em vista praticarem, segundo a interpretação de Danto, uma interpretação profunda na qual os discursos passam a ser subjugados por métodos que lhes são outros. Nas exemplificações de Danto, para citar algumas, Marx e Engels não aceitariam acriticamente as descrições e explicações espontâneas das pessoas, posto que ao afirmar ou fazer *a*, independente do que faça ou diga, uma pessoa está a fazer ou dizer *b*, e este *b* deve ser entendido nos termos da posição de classe que o falante ocupa. Em Freud, a leitura kledônica de uma ação ou de uma elocução poderia ser observada na distância entre o pensamento manifesto ou na conduta de uma pessoa, e sua redescritção com referência à sua forma latente. Em Hegel, sua filosofia da história traria



à tona uma concepção kledônica ao estipular que a razão deve de algum modo ser interpretada como agindo por meio das ações dos homens para atingir fins ou um fim, que não pode advir de outro modo, mesmo que os agentes secundários da realização histórica estejam totalmente desavisados sobre o grande esquema no qual figuram.

Tais analogias entre as afirmações de um conteúdo interpretado hermeneuticamente e o significado oculto/kledônico por trás desses conteúdos, embora possam apontar para alguns problemas teóricos de interesse para a teoria da interpretação, por outro lado incorrem em alguns perigos, por exemplo, se aplicados à própria filosofia da arte de Danto. Afinal, em uma analogia com o mundo da arte poder-se-ia questionar não apenas os artistas que ao pintarem obras miméticas, expressionistas ou formalistas estivessem ao invés de transmitir um conteúdo de autoria manifestassem tão só um discurso de narrativas mestras da história da arte, mas, diferentemente, também aqueles que agissem conceitualmente em nome de uma chegada da consciência filosófica da arte à prática artística poderiam ser postos sob uma mesma questão. Que autoridade teria Andy Warhol sobre suas Brillo Boxes? Ademais, o próprio termo empregado por Danto para se remeter a tais concepções teóricas e suas interpretações, qual seja, interpretação profunda, pode ser contraposto ao emprego da analogia com os klédons. Voltaremos a essa questão no fim do presente texto.

4. Interpretação profunda e de superfície.

A questão kledônica enquanto atividade divinatória, como vimos anteriormente, diz respeito à interpretação de conteúdos ocultos, abstrusos, e embora tal intuito sirva para Danto como analogia para refletir a pluralidade de interpretações ou as correntes que se amparam nas diversas ciências e em seus conteúdos para interpretar obras de arte, por outro lado, ao sentenciar que estas correntes estariam a praticar uma interpretação profunda, mas não no sentido em que esta poderia designar interpretações sobre objetos difíceis de se compreender porque seriam eles próprios obscuros, algo que se poderia designar pelo termo profundo enquanto obscuridade, Danto parece incidir em uma contradição contra seu próprio objetivo.

Para se referir à interpretação profunda, Danto emprega o termo *deep interpretation*, isto é, faz uso do adjetivo *deep* como uma referenciação de distanciamento para com a superfície do discurso externalizado. Tais interpretações, deste modo, não colocariam em prática uma conexão profunda com a obscuridade e o caráter divinatório por trás dos discursos kledônicos e seus mistérios revelados, cujo termo a ser empregado corresponderia a *profundity*, mas, ao invés, um aprofundamento em torno do discurso externalizado. Não por acaso, o pensador estadunidense apresenta em contraposição às correntes hermenêuticas uma interpretação de superfície (*surface interpretation*), no sentido de que esta é o detalhamento daquilo que se apresenta como externo no objeto, nada tendo a ver com uma interpretação superficial (*superficial interpretation*) das obras de arte. Contrariamente, a *surfasse interpretation*, para Danto, afirma que o caráter descritivo da interpretação não se aprofunda para além do que é dado no âmbito externo. O que está em jogo enquanto problemática para a interpretação, portanto, não está nem na defesa de uma interpretação rasa ou superficial da obra, mas, por outro, tampouco parece que o real problema das interpretações profundas das obras poderiam ser representadas como analogias a interpretações ocultas.

Mas o que seria, afinal, esse caráter de superfície da qual a interpretação não poderia se afastar rumo às características mais profundas da interpretação? Sendo a obra de arte, para Danto, uma corporificação do significado sobre o objeto, o filósofo estadunidense concebe o ato de interpretar a obra de arte como uma atividade que deve se amparar no conteúdo atribuído pelo artista. Deste modo, afirma Danto, “entender o que um autor, considerado como agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para a ordem de interpretação de superfície. Isto porque ele se encontra numa posição um pouco



privilegiada com respeito ao que são as suas representações ou, ao menos, em relação ao que são as suas representações de superfície” (DANTO, 2014, p. 87). Prossegue:

Assim como não há fim para a especulação crítica, não há termo para a interpretação. Mas o conceito de interpretação que estou buscando identificar tem pouco a ver com isso, embora a confusão entre ele e os trabalhos textuais da academia humanística tenha tendido a obscurecer as diferenças [...] e desprezam totalmente a referência à representação autoral. [A arte é um sistema flexível] e se for flexível o bastante para funcionar, as interpretações não poderão ser evitadas, e a autoridade será necessária se o sistema não atingir os extremos a ponto de não ser mais um sistema. Desse modo, é matéria de interpretação se o aborto é um assassinato, se é estupro quando um homem força o sexo sobre sua esposa relutante, se a teoria da evolução é realmente uma teoria científica [...] e em cada exemplo alguém ou algo é uma autoridade. [...] Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação hermenêutica ou a que chamo de interpretação profunda (2014, p.85-86; grifo do autor).

Observa-se, deste modo, que a concepção de interpretação de superfície em Danto diz respeito ao papel de autoridade do autor da obra, tal como se em analogia ao klêdon afirmássemos a autoridade do falante do klêdon em dizer *a* designando *a*, e a despeito de uma terceira pessoa interpretar de *a* um klêdon *b*. A teoria da interpretação, deste modo, deve para Danto ignorar possibilidades interpretativas que incidiriam uma perda da autoridade do autor em afirmar o significado da obra em razão de concepções terceiras, autoridades outras, analogamente ao que nas concepções míticas e místicas se daria uma interpretação de uma consulta oracular. A interpretação de superfície, deste modo, “é referente às razões do agente, ainda que não às suas razões profundas do agente” (92). Tal concepção afasta a interpretação da obra de arte não somente de possibilidades infinitas de interpretação, mas também, justificando em certo sentido a razão do uso das adivinhações *dia klêdon* pelo pensador estadunidense, destitui da concepção das obras de arte uma analogia entre arte e emanção. Para Danto, a interpretação deve ser de superfície, pode ser certa ou errada, deve estar relativizada às culturas sem contudo ser relativista, e pode ser co-implicada com a apreciação por um fator bastante objetivo: a arte é um discurso direto, onde o dito *a* corresponde ao dito *a*. Nesse sentido, é bastante oportuna a explanação de MYLES e PEG BRAND:

A interpretação de superfície de uma obra de arte é uma declaração sobre o que o artista criou com base em suas intenções e outros estados representacionais, como suas crenças e desejos. A interpretação de superfície de uma obra de arte é, fundamentalmente, a interpretação pretendida pelo artista. Muitas vezes, o crítico deve confiar em reconstruções plausíveis das intenções do artista, a fim de aproximar a interpretação de superfície da obra. Tais reconstruções geralmente fazem uso do conhecimento histórico sobre o artista, sobre o contexto social em que ele trabalhou, sobre as tradições e convenções em vigor na época, e assim por diante. Sem acesso ao relato do artista sobre suas intenções, e evidências para acreditar que esse relato é confiável, a reconstrução crítica da interpretação de superfície nunca pode ser tomada como definitiva. No entanto, há com exatidão uma interpretação de superfície, embora ela nunca possa ser conhecida, e esta é a representação correta das intenções do artista (2012, p.72).⁵

Deve-se observar, assim, que aquilo que está em jogo para Danto, não se dá em vista de uma crítica a tais concepções teóricas no sentido de pretensamente reduzi-las a klêdons míticos e às atividades contemporâneas de adivinhação, embora não se possa negar que a sua comparação entre clêdomancia e correntes hermenêuticas aparente esse caráter, por sinal prejudicial ao entendimento do que o autor procura designar por interpretação, mas em notar que para determinadas concepções teóricas haveria uma razão profunda por trás de nossas ações e comportamentos, e que estas se amparariam nesses fatores para interpretar a obra de arte. Diferentemente da interpretação de superfície, no que tange às interpretações profundas os aspectos de caráter ou personalidade do artista e do modo como atribui significações, por exemplo, e que não lhe seriam plenamente conscientes, possuem um valor diante o qual o próprio autor não possui privilégio ou autoridade no discurso de razão que realiza na criação artística. Fosse aquela a apreensão dantiana, seu próprio pensamento filosófico da arte incorreria na mesma problemática dos klêdons, visto sob a perspectiva da teoria das narrativas mestras ou do fim da arte enquanto chegada da



arte a uma autoconsciência filosófica.. As Brillo Boxes de Warhol, para citar um último exemplo, seriam um discurso oriundo do fim histórico da arte, ao passo que uma pintura renascentista teria por trás de si o discurso kledônico da mimesis. O que está em questão para Danto, diferentemente, é que a interpretação da obra de arte deve ter em vista o papel fundamental do artista enquanto autoridade que determina de modo transparente a significação da obra, não devendo a interpretação se desviar desse privilégio. No âmbito em que concebe a obra de arte, ao reunir o significado e a sua corporificação sobre o objeto, o pensador estadunidense está a afirmar que não há elementos de ordem oculta e, por conseguinte, a obra deve ser interpretada de modo que seu agente (o artista) deve ser compreendido como dizendo *a* quando diz *a*. Por que os significados seriam ocultos, interroga o autor. Cito novamente PEG e MYLES BRAND:

A interpretação profunda é uma leitura de uma obra de arte que vai além (abaixo) do nível da superfície: produz compreensão abaixo (mais profunda) que pode ser realizada no nível da superfície. Considerando que a interpretação ao nível da superfície é confirmável pelo artista (o que ela poderia ter significado, deve ter significado ou permitiria ter significado na reflexão), a interpretação no nível profundo não é tão confirmável. As interpretações profundas oferecem leituras múltiplas do mesmo fenômeno, a obra de arte, que são alternativas às obtidas no nível da superfície. Tais leituras emergem dentro de um quadro conceitual estipulado, por exemplo, marxismo, feminismo, estruturalismo, teoria psicanalítica. Embora os artistas possam propor interpretações profundas de seu próprio trabalho, eles não tem relação especial com tais leituras: suas intenções são irrelevantes para a plausibilidade da leitura proposta. Aqui [na interpretação profunda], não são os árbitros finais (2012, p.69-70).

Retomando ao tema da primeira citação desta comunicação, devemos observar que a razão de ser da interpretação de superfície, portanto, diz respeito à autoridade do autor em vista de ser ele constitui ou transfigura a identificação de um objeto em obra de arte. A interpretação de superfície, deste modo, serve ao conceito de interpretação da obra de arte visto que um objeto “é de fato uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação, no sentido de que a obra de arte é de natureza transfigurativa: ela transforma objetos em obras de arte e depende do ‘é’ da identificação artística, e não do ‘é’ da identificação comum” (2014, p.79-80). Para Danto, se são as interpretações que constituem portanto as obras, não há obras sem elas, e as obras são mal formadas quando a interpretação é errada. Conhecer a interpretação do artista é identificar o que ele fez. Ela não é exterior à obra, posto que obra e interpretação surgem juntas na consciência. E sendo inseparável da obra, ela é inseparável do artista, já que ela é obra *do* artista. “Deste modo, as interpretações possíveis são limitadas pela posição do artista no mundo, pelo lugar em que viveu, pelas experiências que poderia ter tido” (*Idem*). Interpretar é determinar a identidade, e nesse sentido, a interpretação é co-implicada com a apreciação.

Conclusão

A interpretação dantiana das obras de arte possui, talvez como atributo maior de sua positividade, o fato de exigir do intérprete um condicionamento ao significado atribuído à obra, bem como o fato de reconhecer naquele objeto não apenas a sua materialidade, mas o fato de ele constituir uma entidade complexa cuja avaliação somente pode ser eficaz caso a obra seja pensada em seu correto contexto, o mundo da arte. Essa perspectiva se mostra mais relevante, por sinal, quando se pensa o universo das artes na contemporaneidade – nossa era pós-histórica da arte – e, principalmente, perante reações públicas como aquelas que impediram a exposição *Queer museu*, em Porto Alegre, que acusaram a performance de Wagner Schwarz de pedofilia, ou que asseveraram o apagamento dos grafites na rua 23 de maio, em São Paulo, pelo fato de conceberem tratar-se de vandalismo, ao invés de arte urbana. Ao salientarmos esse aspecto, obviamente, não pretendemos afirmar que o mundo das obras de arte alvitrem sobrepor seus projetos a outras relações sociais, como a ética ou as normas jurídicas, e tampouco há no pensamento do filósofo estadunidense algum indicativo desta ordem. Contudo, e esse é o aspecto mais relevante a se ponderar aqui, seu conceito de interpretação nos proporciona considerar até que ponto, de fato, os detratores daqueles três episódios consideraram



em algum momento, ainda que infimamente, que aquilo que identificavam como meras aberrações não significavam aquilo o que pensavam, posto que estavam inseridos em um contexto que requeriam uma interpretação específica de seus significados? Eis um primeiro ponto a ser considerado. Consideremos a seguir, entretanto, ponderações acerca do conceito dantiano de interpretação enquanto *surface interpretation*.

Penso, diferentemente de Danto, que a abordagem dos discursos kledônicos como sinonímias ou referenciais de interpretações profundas (correntes hermenêuticas) teria uma eficácia maior para refletir não a autoridade de terceiras pessoas para a interpretação das obras de arte, mas sim diante intepretações particularmente obscuras ou que buscam abordar a arte sob uma perspectiva de emanção. Obviamente, o que está em questão para o pensador estadunidense é a autoridade de terceiras pessoas para a interpretação de obras de arte, em detrimento do próprio autor da metáfora que constitui significação para a obra de arte da qual apenas ele é o autor. Mas, podemos de fato afirmar que somente o ou a artista são os autores das transfigurações de um *é* identificador de um objeto em um *é* de identificação artística? De fato, podemos falar em interpretações de terceiras pessoas que são totalmente díspares ao significado de uma obra de arte, ou seja, nas quais se atribui um significado *b* a obras *a*. Por exemplo, para usar uma analogia corrente aos problemas mais políticos do que estéticos do Brasil atual, quando pensamos a desvirtuação bastante comum que tem sido efetuada por conservadores em relação à presença de um nu em uma exposição artística. Tem-se, aqui, para usar o método dantiano de identificação artística, um objeto (nu) em uma obra de arte (objeto mais transfiguração de significado artístico), imprimindo-lhe algo que vai muito além do mero nu. Temos, portanto, um discurso *a*, mas para o qual se atribuiu um significado *b* (de que a obra constituiria mera pornografia, degeneração, etc.). Nestes casos, deve-se salientar, temos de fato uma interpretação amparada na perspectiva da autoridade de terceiras pessoas, mas estas de nenhum modo correspondem à seriedade dos métodos hermenêuticos na interpretação das obras de arte, embora sejam, e tão só nesse aspecto, também constituídas sob o alicerce da autoridade do intérprete.

Porém, a problemática da interpretação de superfície e da intepretação profunda não se restringe apenas à questão ‘Quem tem autoridade sobre a obra, o autor ou o intérprete?’, mas, no fato de que os papéis do intérprete e do autor se tencionam na constituição interpretativa. Se, como o próprio Danto assevera, a interpretação profunda não consiste numa anteposição à interpretação de superfície, mas, ao invés, um aprofundar-se perante aquela, uma interpretação profunda não seria um dizer *b* sobre um discurso *a*. Diversamente, a interpretação profunda incorreria, a partir de um texto *a*, em uma interpretação *a + b*, e esta configuração não se apresenta em sua teoria dos klêdons ou do termo *deep* (e não *profundy*) *interpretation*.

Obviamente, que a tese dantiana da interpretação de superfície deva contrapor a fala do agente, atribuindo-lhe autoridade, a uma fala dos múltiplos intérpretes, é um elemento fundamental para se pensar a sua teoria da interpretação. Afinal, se a obra de arte designa a corporificação de significado sobre o objeto, e se à crítica de arte e à apreciação cabe a interpretação da adequação entre o significado e o objeto que o corporifica, consequentemente o papel do agente que atribui a significação e efetua a corporificação deve ter relevância no ato de interpretar e se sobrepor ao de qualquer intérprete. Todavia, esta mesma tese pode apontar para um caminho controverso à filosofia da arte do pensador. Em primeiro lugar, porque não está evidente em que medida a concepção de ‘aprofundar-se em’ como designando ‘submergir para além da superfície’, coincidiria a ocorrência de uma eliminação da superfície no ato interpretativo. E, em segundo lugar, porque se apreendida a interpretação de superfície como um contraposto à interpretação profunda a própria possibilidade de sua ocorrência se torna manifesta. Afinal, se as interpretações de superfície incidem na busca por aspectos históricos, tradições e convenções referentes à cultura dos artistas, estas podem ser interpretadas sem que haja a recorrência a atribuições aprofundadas – e, por sua vez, que dialogam com as correntes hermenêuticas – destas mesmas culturas, convenções e tradições?



Em um segundo ponto, e para finalizar a proposta deste texto, a concepção dantiana de interpretação de superfície pode tensionar os limites da autoridade do autor e do intérprete até mesmo no que diz respeito à mais célebre interpretação de uma obra de arte efetuada por Danto, qual seja, das *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Como vimos anteriormente, para o filósofo de Ann Arbor, essa obra feita de compensado e que busca imitar de modo fidedigno as caixas de remessa de supermercado da marca Brillo personificaria não só uma chegada ao fim da era da arte, visto propor em questão o que torna um objeto obra de arte quando a obra de arte e o objeto cotidiano são indiscerníveis, como também propõe a questão dos indiscerníveis como questão central para a filosofia da arte, ao interrogar o que torna arte um objeto exposto como arte uma obra de arte quando este mesmo objeto é indiscernível de objetos cotidianos. Poder-se-ia afirmar que esta interpretação das *Brillo Boxes* de Warhol é uma interpretação de superfície? Em que medida tal proposição dantiana encontraria mais eco na autoridade do autor Andy Warhol do que na interpretação do intérprete Arthur Danto? Diferentemente do que ocorrera com Marcel Duchamp ao propor o *ready-made Fountain*, um mictório com a assinatura R. Mutt proposto como obra de arte, e cuja razão em não poucas entrevistas seu autor afirmou o problema conceitual da superação do critério de gosto⁶, no que diz respeito às obras de Warhol não poderíamos asseverar com tamanha relevância a autoridade do autor para a interpretação dantiana de suas obras. É verdadeira a proposição da influência de Duchamp sobre Andy Warhol e outros artistas da *Pop Art*, e podemos asseverar entre os interesses da criação artística de Warhol uma busca pela superação entre arte e vida, belas artes e arte comercial, levar o cotidiano para o museu, etc., dadas as não poucas afirmações do próprio artista em relação ao seu amor por supermercados, publicidade e ídolos de massa. Mas, poderíamos extrair disso uma proposição tão mais complexa como a analogia entre Warhol e um filósofo da arte que faz filosofia em obras de arte? As *Brillo Boxes* propõem de fato a questão dos indiscerníveis tanto quanto ou mais do que tantas outras obras minimalistas ou conceituais? Do pouco afirmado por Warhol sobre as suas *Brillo Boxes*, vem aqui a calhar como analogia à fala de um klêdon (ou em serventia a uma interpretação que muito pode se aprofundar) a seguinte passagem: “Andy [Warhol] não deu a Gerard [Malanga, seu assistente] nenhuma interpretação sobre o porquê de ele ter imaginado as caixas em primeiro lugar. Quando eu perguntei, ele disse simplesmente que gostava de fazer compras” (SCHERMAN; DALTON, 2010, p.218).

NOTAS

1. Texto dedicado à colega de pesquisas e discussões filosóficas, Profa. Dra. Rachel Costa (UEMG), a quem agradeço ter me chamado a atenção para a necessidade de uma abordagem mais crítica ao conceito dantiano de interpretação, tendo em vista meu objetivo de pesquisa sobre o papel da crítica de arte em uma era pluralista e multicultural da arte pós-histórica.
2. N.A.: Cabe ressaltar que, posteriormente, Danto passou a empregar a expressão “narrativas mestras” ao invés de “concepções teóricas”. Com a nova terminologia, o filósofo estadunidense substituiu “teoria da mímesis” e “teoria da expressão” por “era da imitação” e “era dos manifestos”, oferecendo maior abrangência conceitual para esta última e, por conseguinte, maior destaque ao caráter histórico das narrativas enquanto concepções teóricas fundadas na história da arte. Cf. DANTO, 2006, p.46.
3. N.A.: Faço aqui uma referência ao filme *Orfeu*, de Jean Cocteau, releitura moderna do mito órfico no qual tanto o personagem principal, o poeta Orfeu, quanto as entidades que com ele se envolvem, por exemplo a Morte, por quem se apaixona, existem e coabitam diversos mundos no qual são condicionados a seguir ordens e sem saber quem ordena. A tragicidade, nesta obra, consiste na tomada consciência de que tudo aquilo que fazemos consiste tão só num agir determinado por outras entidades maiores.
4. “The person who says the kledon is a participant in a certain situation, but this can be an everyday situation, or an inspiring circumstance[...] The person who interprets the kledon is the one initiated, the intuitive prophet, the artist, someone who on a number of planes of knowledge can illuminate the deeper meaning of simple expressions and statements.”



5. “The surface interpretation of a work of art is a statement about what the artist created based on his or her intentions and other representational states, such as background beliefs and desires. The surface interpretation of a work of art is, fundamentally, the artist’s intended interpretation. Often, the critic must rely on plausible reconstructions of the artist’s intentions in order to approximate the surface interpretation of the work. Such reconstructions generally make use of historical knowledge about the artist, about the social context in which she worked, about the traditions and conventions in place at the time, and so on. Without access to the artist’s report of her intentions, and evidence to believe that this report is reliable, the critic’s reconstruction of the surface interpretation can never be taken as definitive. Nonetheless, there is exactly one surface interpretation, though it might never be known, and that is the correct rendering of the artist’s intentions”.

6. Cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p.92-94; DANTO, Arthur. *Marcel Duchamp e a questão do gosto: uma defesa da arte contemporânea*; PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*, p.23-25.

REFERÊNCIAS

BRAND, Peg; BRAND, Myles. Surface and deep interpretation. In. ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. 2.ed. Boston: Wiley-Blackwell, 2012.

_____. Surface interpretation: reply to Leddy. In. *Journal of Aesthetics and art criticism*, 57 (4), 1999, p.463-465.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Entrevistas. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1981.

_____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

_____. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. Tradução de Virginia Aita. *ARS*, v.6, n.12. São Paulo, 2008, p.14-29.

_____. Responses and replies. In. ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. 2.ed. Boston: Wiley-Blackwell, 2012.

_____. O mundo da arte. In. DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ORFEU. Direção: Direção e produção: Jean Cocteau. Paris (FRA): Magnus Opus, 1949, 1 DVD.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.



SCHERMAN, Tony; DALTON, David. *Andy Warhol: o gênio do pop*. Tradução de Douglas Kim e Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2010.

SZÁSZ, György. *Kledon: the experience of altering meaning and significance in fine art*. Theses for a DLA dissertation: Hungarian University of Fine Art Doctoral School, 2008.

Conformidade a fins sem fim e inconformidade a fins com fim na *Crítica da faculdade do juízo*

Vladimir Vieira

Doutor em filosofia pela UFRJ e professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Traduziu os livros “Objetos trágicos, objetos estéticos” e “Do sublime ao trágico” de Friedrich Schiller. vlad.m.vieira@gmail.com

Resumo: No terceiro momento da “Analítica do belo”, Kant caracteriza o juízo de gosto de modo geral como aquele que se funda na percepção de uma conformidade a fins sem fim. O filósofo, entretanto, reconhece em seguida que muitas situações concretas não correspondem integralmente a esse ideal de pureza judicativa. Um caso notável é o da arte, pois a produção e a recepção dos seus objetos não pode perder completamente de vista o fim que determina aquilo que eles devem ser. Em meu trabalho, abordo essas dificuldades sugerindo que, ao contrário do que se verifica no caso do belo natural, os juízos sobre o belo artístico têm por fundamento a percepção de uma “inconformidade a fins com fim”, expressão que, embora não seja utilizada por Kant, creio ser bastante útil para esclarecer o que o filósofo tem vista nessas passagens.

Palavras-chave: Kant; belo; arte; gênio; conformidade a fins; gosto.

Purposiveness without purpose and Purposelessness with purpose in Kant's Critique of the Power of Judgment

Abstract: In the third moment of the “Analytic of the Beautiful”, Kant suggests that judgments of taste in general rely on the perception of purposiveness without purpose. He nevertheless promptly admits that this is an ideal of purity to which many of our concrete judging situations do not entirely conform. Art is a case in point, because when we produce or appreciate its objects we cannot completely ignore the purposes that determine what they should be. In this paper I consider these problems suggesting that judgments of the beauty of art, unlike judgments of beauty in nature, rely on the perception of “purposelessness with purpose”, an expression which, although not employed by Kant, may help us understand what he has in mind in key sections of his discussions on genius and art.

Palavras-chave: Kant; beauty; art; genius; purposiveness; taste.

Dos quatro “momentos” da “Analítica do belo”, talvez seja o terceiro aquele que despertou maior interesse dos intérpretes da *Crítica da faculdade do juízo*. Em parte, isso se justifica porque ele contém passagens centrais para a elucidação daquilo que Kant entende por beleza livre e aderente, um dos temas mais controversos de toda a obra, especialmente tendo em vista que o modo como essa distinção é construída pode influenciar significativamente o grau de compromisso de sua doutrina estética com um formalismo radical.¹ Mas a importância desses parágrafos se comprova também, e de modo não menos decisivo, por suas implicações arquitetônicas.

Como se sabe, o terceiro momento tem por objetivo caracterizar os juízos de gosto como aqueles que correspondem à percepção de conformidade a fins [*Zweckmäßigkeit*] sem fim no objeto. Segundo a fórmula

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



que encerra essas passagens, “beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto na medida em que é percebida nele sem a representação de um fim” (AA 05: 236.09-11).² Ora, esse conceito não diz respeito apenas às nossas avaliações estéticas, mas também à própria possibilidade da reflexão em geral, da qual aquelas constituem apenas um caso particular. Assim, Kant se refere na “Introdução” ao princípio *a priori* da atividade judicativa reflexionante como um “princípio da conformidade a fins formal da natureza”, que consiste na suposição heurística de que “um entendimento (ainda que não o nosso) a tivesse dado para auxílio de nossa faculdade de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis naturais determinadas” (AA 05: 180.23-26). A noção de finalidade é, ademais, aquela que conecta as duas grandes partes da terceira crítica, a “Estética” e a “Teleologia”.³

Não obstante sua relevância sistemática, argumentarei a seguir que o conceito de conformidade a fins sem fim não é desenvolvido de modo a que ele se aplique satisfatoriamente à fruição da arte, cujos produtos sempre pressupõem um fim daquilo que o objeto deve ser. No terceiro momento, Kant procura superar essa dificuldade sugerindo que a experiência do belo artístico envolve um tipo “impuro” de ajuizamento estético. Mas essa solução precária não me parece compatível com aquela que é esboçada nos parágrafos dedicados ao tema do gênio, onde, como tenciono mostrar, esse caso corresponde antes à percepção de uma certa “inconformidade a fins com fim” – expressão que, embora não seja utilizada por Kant, creio ser bastante útil para esclarecer o que ele tem em vista.

Comecemos, contudo, pelo terceiro momento. É primordialmente no §11 que o filósofo caracteriza o juízo sobre o belo como aquele que corresponde à percepção de uma conformidade a fins sem fim. Segundo ele,

nada senão a conformidade a fins subjetiva na representação de um objeto sem nenhum fim (nem objetivo nem subjetivo), portanto só a mera forma da conformidade a fins na representação por meio da qual um objeto nos é dado [...] pode perfazer o comprazimento que ajuizamos sem conceito como universalmente comunicável, e portanto o fundamento de determinação do juízo de gosto (AA 05: 221.21-27).

A expressão “conformidade a fins subjetiva” (ou “formal”) tem em conta a suposição de que somos capazes de representar um objeto como conforme a fins sem determinar o fim ao qual ele seria conforme.⁴ O objetivo de Kant nessas passagens consiste, precisamente, em caracterizar a beleza de modo geral com base nessa espécie de percepção. Isso significa que os juízos sobre o belo, por um lado, não podem ter por fundamento a satisfação de fins subjetivos, os quais estão ligados à manifestação de um prazer de ordem sensível que comprometeria a sua pretensão de universalidade; nem, por outro lado, podem resultar da apreensão de fins objetivos, que comportam conceitos e, portanto, pertencem mais propriamente ao domínio da filosofia teórica.

O filósofo reconhece, entretanto, que muitos de nossos juízos estéticos particulares não correspondem integralmente a essa forma ideal. Boa parte do terceiro momento é consagrada, desse modo, a uma avaliação das limitações que a participação de fins impõe à possibilidade do ajuizamento estético – isto é, em que medida eles prejudicam ou impedem a legítima predicação da beleza e sob que circunstâncias eles poderiam ser tolerados. Nos §§13 e 14, Kant discute os casos que envolvem fins subjetivos, elementos de ordem sensorial – tais como atrativos e comoções – que podem atuar como fundamento determinante do gosto. Nos §§15 e 16, por sua vez, são abordados os fins objetivos, que compreendem a noção de perfeição.

A estratégia empregada nessas passagens é a mesma, e consiste em afirmar que o juízo de gosto puro é independente de fins, sejam eles de ordem subjetiva ou objetiva. O §13 sustenta que juízos ligados a atrativos ou comoções “não podem erguer qualquer pretensão a um comprazimento universalmente válido, ou podem-no tanto menos quanto sensações desse tipo se encontrem entre os fundamentos de determinação do gosto” (AA 05: 223.08-11). O gosto, por sua vez, que faz remeter o prazer estético à presença desses



elementos sensoriais é denominado “bárbaro”. Conclui-se, portanto, no parágrafo seguinte que “um juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhum comprazimento meramente empírico se mistura ao seu fundamento de determinação” (AA 05: 224.01-03).

Esse trecho do terceiro momento é consagrado primordialmente ao atrativo, que o discurso pré-filosófico frequentemente toma como um critério satisfatório para a determinação de nossas avaliações estéticas. Predicamos a beleza, por exemplo, de sons ou cores simples, o que parece sugerir que nesse caso ela teria uma origem meramente sensorial. Mas, como argumenta Kant, o ajuizamento não pode fundar-se em um prazer com a matéria das sensações, visto que se trataria então de algo de ordem particular que não se poderia pressupor em qualquer um. É preciso, portanto, entender esses objetos como formas – combinações de pulsações no éter ou vibrações do ar – se os juízos sobre eles devem manter a sua capacidade de reivindicar assentimento universal.⁵

Embora insista que o prazer ligado a elementos sensoriais corrompe a pureza dos juízos, Kant sugere também que os atrativos podem, ao menos, contribuir para a cultura do gosto, na medida em que despertam o interesse de ânimos ainda rudes para a fruição de objetos belos. Esse é, todavia, um recurso a ser utilizado com moderação, pois “eles causam efetivamente prejuízo ao juízo de gosto se chamam a atenção para si como fundamentos do ajuizamento” (AA 05: 225.11-12). Sua posição acerca da comoção é, por outro lado, ainda mais inclemente. Na única alínea onde o tema é abordado, ela é caracterizada simplesmente como “uma sensação em que a aprazibilidade [*Annehmlichkeit*] só se efetua por meio da momentânea inibição e subsequente efusão mais forte da força vital”, e que, desse modo, “não pertence de modo algum à beleza” (AA 05: 226.13-15).⁶

O tratamento dos fins objetivos é, sob diversos pontos de vista, significativamente mais complexo. Como indicado no título do § 15, Kant tenciona afirmar a independência do juízo de gosto em relação à noção de perfeição; uma vez que ele tem por base a mera apreensão de conformidade a fins sem fim, seu “fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, portanto tampouco o de um fim determinado” (AA 05: 228.07-08) – nem mesmo sob a suposição de que se tratasse, nesse caso, de uma percepção confusa de ordem racional. O filósofo, entretanto, é forçado a reconhecer em seguida que elementos dessa natureza se fazem presentes com frequência em nossos ajuizamentos estéticos.

Essa afirmação se aplica tanto àquilo que Kant denomina perfeição “quantitativa” – a referência comparativa de uma coisa a outras de mesmo tipo – quanto à perfeição “qualitativa”, isto é, à percepção de um conceito como condição de possibilidade para a existência da própria coisa.⁷ No que diz respeito à primeira, o filósofo constata que costumamos levar em consideração a representação de um ideal da espécie em nossos juízos acerca da beleza de certos entes naturais – por exemplo, homens ou cavalos. A segunda corresponde ao ajuizamento do belo artístico, visto que nesse caso os objetos são sempre produzidos tendo em vista um fim que determina aquilo que eles devem ser.

Para dar conta dessa dificuldade, Kant introduz, no § 16, a noção de “beleza aderente”. Trata-se de uma espécie de ajuizamento em que a percepção de conformidade a fins sem fim é condicionada por conceitos. No contexto do terceiro momento, essa solução é esboçada em analogia com aquela que descrevemos para os atrativos e comoções, embora de modo mais indulgente. O filósofo considera tais elementos como impurezas que aderem ao juízo de gosto e que detêm a capacidade de desfigurá-lo, aproximando-o do domínio da filosofia teórica e perventendo aquilo que o torna propriamente estético:

Assim como a ligação do agradável (da sensação) com a beleza, a qual diz respeito propriamente apenas à forma, impedia a pureza do juízo de gosto, a ligação do bom (para o que, a saber, o múltiplo é bom para a coisa mesma segundo seu fim) com a beleza causa prejuízo à pureza do gosto (AA 05: 230.09-13).



Como se vê, Kant ainda associa aqui a percepção de beleza na arte à apreensão de conformidade a fins sem fim no objeto, mesmo que haja uma impureza – um fim – que torna o ajuizamento condicional. Ou seja, trata-se de um caso imperfeito da forma geral de todo juízo sobre o belo, análogo, nesse sentido, àquele em que se verifica a presença de elementos finalísticos subjetivos, de caráter sensorial. Procurarei mostrar a seguir que essa caracterização não se mantém nas passagens em que o filósofo se dedica mais detidamente a essa temática – a saber, nos parágrafos finais da “Analítica”, especialmente nos §§43-50.

O ponto de partida para essas discussões é uma tentativa de compreensão do que seria arte em geral. No §43, Kant busca responder a essa questão abordando, sucessivamente, três casos daquilo que ela não é. Esboçarei seus argumentos na ordem inversa àquela em que são apresentados na terceira crítica por ser essa a mais conveniente para meus propósitos aqui. De início, arte não é ofício [*Handwerk*], pois se trata de uma atividade livre, e não remunerada; considera-se, assim, que ela teve sucesso quando dá prazer por si mesma, ao passo que a segunda é uma ocupação “por si mesma desagradável (penosa), que só é atraente por seu efeito (por exemplo, a remuneração) e que, portanto, pode ser imposta por coação [*zwangsmäßig*]” (AA 05: 304.07-10). A arte tampouco é ciência, pois a capacidade de produzir um objeto não decorre necessariamente de seu conhecimento. Nesse sentido, ela se distingue da teoria como, por exemplo, a agrimensura da geometria, e integra o âmbito daquilo que se chama, na primeira seção da “Introdução”, “técnico-prático”, a parte da filosofia teórica cujos princípios “dizem respeito à possibilidade das coisas, segundo conceitos da natureza, a que pertencem não unicamente os meios encontráveis na natureza mas mesmo a vontade (como faculdade de apetição, portanto faculdade natural) [...]” (AA 05: 172.27-30).⁸

Por fim, o que é já prenunciado na citação anterior, a arte não é natureza, embora pertença ao domínio da filosofia da natureza, porque advém de uma vontade que delibera sobre os meios necessários para produzi-la com base em um conceito do que o objeto deve ser. Ela corresponde, portanto, à “produção por meio da liberdade, isso é, por meio de um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (AA 05: 303.11-13) e se diferencia, desse modo, “da possibilidade ou necessidade física de um efeito, para o qual a causa não é determinada como causalidade por meio de conceitos (antes, como na matéria inanimada, por mecanismo, ou nos animais, por instinto)” (AA 05: 172.08-11). Por essa razão, sugere Kant, a construção de colmeias não deveria ser considerada arte, ainda que se possa reconhecer a complexidade do trabalho que é executado pelas abelhas.

Esse último ponto é, sem dúvida, o mais importante para meus propósitos, pois ele torna explícito que, na terceira crítica, toda arte possui conceitos por fundamento. No que diz respeito à perfeição qualitativa, portanto, a relação com fins não é contingente, mas parte essencial da fruição do objeto. Não parece adequado tratá-los, desse modo, como impurezas de ordem racional que podem aderir por descuido ao ajuizamento estético, o que parece ser o caso, por outro lado, quando proferimos juízos sobre a beleza de homens ou cavalos. Retornarei a essa questão mais abaixo.

No §44, Kant qualifica melhor sua definição geral de arte introduzindo duas novas distinções. Em primeiro lugar, pode-se diferenciar arte mecânica e arte estética na medida em que a primeira, “conformemente ao conhecimento de um objeto possível, realiza as ações exigidas meramente para torná-lo efetivo”, ao passo que a segunda “tem por propósito imediato o sentimento do prazer” (AA 05: 305.18-20). Embora a formulação deixe a desejar em termos de clareza, o filósofo parece estar sugerindo que podemos simplesmente ter em vista a produção de um objeto de acordo com certos fins – como quando, por exemplo, unimos pedaços de madeira de modo a formar uma cadeira – ou que nutrimos, adicionalmente, a expectativa de que o objeto produzido desperte prazer no espectador.⁹



A arte estética desdobra-se, ainda, em outros dois subtipos, seguindo a classificação das sensações positivas de acordo com a origem que fora estabelecida já no primeiro momento da “Analítica do belo”. Tem-se, então, arte agradável se o sentimento despertado é o mero deleite sensorial, e arte bela quando se trata de um comprazimento que remete às faculdades de conhecimento, e que seria portanto universalmente comunicável.¹⁰ É nesse contexto que Kant recorre mais uma vez à noção de conformidade a fins sem fim. “A arte bela”, sustenta, “é um modo de representação por si mesmo conforme a fins e, embora sem fim, promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (AA 05: 306.03-05).

Mas essa afirmação não faz sentido à luz da definição geral exposta mais acima segundo a qual toda arte – mecânica, agradável ou bela – necessariamente pressupõe fins. E ela será, com efeito, reconsiderada já no parágrafo seguinte, que introduz uma das fórmulas mais célebres dessas passagens, quicá de toda a obra: “a natureza era bela quando parecia ao mesmo tempo ser arte; e a arte só pode ser chamada bela quando estamos conscientes de que ela é arte e apesar disso ela parece natureza” (AA 05: 306.20-23).

Segundo meu ponto de vista, esse paradoxo pretende expressar que o juízo acerca do belo natural não se funda na percepção de fins determinados, ou então se trataria de teleologia, e não de estética. O objeto, entretanto, aparece para o sujeito como conforme a fins, como se tivesse sido criado arbitrariamente de acordo com certos propósitos. O belo artístico, por outro lado, sempre possui fins, como toda arte, pois é o resultado de uma ação da vontade. Eles permanecem, todavia, ocultos na percepção, como se não existissem. Em termos transcendentais, o primeiro caso tem por base, como vimos, a percepção de uma forma que gera uma ilusão de conformidade a fins onde não há, realmente, fim; ao passo que, no segundo caso, poderíamos dizer, por analogia, que se produz uma falsa impressão de inconformidade a fins onde há, efetivamente, fins.

Como sumariza mais abaixo o próprio Kant, “a conformidade a fins em produtos da arte bela, embora seja proposital, tem de parecer não proposital; i. e., a arte bela tem de poder ser vista como natureza, embora se tenha na verdade consciência dela como arte” (AA 05: 306.35-307.02). Porque a forma percebida é diferente, os juízos sobre a beleza na arte não devem ser tratados, portanto, como casos impuros dos juízos de gosto em geral. A afinidade, proposta no terceiro momento, entre perfeição qualitativa e quantitativa não procede precisamente porque apenas essa última estabelece uma relação contingente entre o objeto e os fins que são pressupostos no ajuizamento.¹¹

Kant talvez tenha se dado conta dessa dificuldade pois, ao retomar a discussão sobre a beleza aderente no §48, parece qualificar melhor o campo de aplicação dessa noção. Inicialmente, o filósofo sugere que “para ajuizar como tal uma beleza da natureza não preciso ter de antemão um conceito de que coisa o objeto deva ser” (AA 05: 311.16-18). Isso não é verdade, entretanto, “se o objeto é dado como um produto da arte, e como tal declarado belo [...], pois a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade)” (AA 05: 311.20-24).

Essa passagem confirma a leitura proposta acima, na medida em que reitera que a fruição da arte está intrinsecamente ligada à percepção de fins. Não há aqui qualquer menção a impurezas de ordem racional, as quais só serão abordadas, na sequência do texto, a propósito de uma exceção à regra geral de que o ajuizamento do belo natural independe de conceitos. Kant relembra, então, que nos juízos sobre a beleza de certos animais “a conformidade a fins objetiva é habitualmente levada também em consideração para julgar sobre a sua beleza; então, porém, o juízo não é mais puramente estético, isso é, mero juízo de gosto” (AA 05: 311.31-34).¹²

A vinculação da fruição da arte à noção de inconformidade a fins com fim possui desdobramentos interessantes para a leitura de alguns temas abordados nos parágrafos finais da “Analítica”. Um deles é o



conceito de gênio. Como se sabe, Kant descreve a criação por meio de outra fórmula paradoxal que fez carreira entre os intérpretes da terceira crítica: “gênio”, sugere, “é a inata índole do ânimo [*Gemütsanlage*] por meio da qual a natureza dá regra à arte” (AA 05: 307.11-12). De início, essa afirmação caracteriza o trabalho realizado pelo indivíduo genial, o qual produz, sem ser capaz de explicar precisamente como, obras que se tornarão modelos para a posteridade. É nesse sentido que a natureza nele, ou seja, a disposição particularmente favorável de suas faculdades anímicas cria regras exemplares para a arte – regras que não se deixam, na verdade, expressar por meio de conceitos particulares.¹³

Por um lado, portanto, o gênio deve ser contraposto, como sugere Kant, “totalmente ao espírito de imitação” (AA 05: 308.20-21). Como seu produto não pode ser concebido como simples aplicação de regras determinadas, ele jamais resulta meramente escolar. Por outro lado, o belo artístico sempre pressupõe um conceito daquilo que o objeto deve ser, de modo que não é possível subverter as suas normas de composição a ponto de que ele não possa mais ser reconhecido como arte. Segundo o filósofo, há sempre “algo coercitivo [*Zwangmäßig*] ou, como se diz, um mecanismo (por exemplo, na poesia a correção e a riqueza da língua, do mesmo modo a prosódia e a métrica), sem o qual o espírito [...] não teria nenhum corpo, evaporando-se completamente” (AA 05: 304.18-23). A doutrina exposta na terceira crítica advoga, desse modo, um equilíbrio entre originalidade e academicismo de que dá testemunho a conhecida advertência do §47 contra o mau gosto de crer desfilas melhor em um cavalo colérico do que em um cavalo treinado.¹⁴

Ora, esse equilíbrio ganha, me parece, uma adequada tradução transcendental por meio da noção de inconformidade a fins com fim – visto que, nesse caso, preserva-se a conformidade a fins que caracteriza toda arte, embora de modo dissimulado. Em última análise, o trabalho do gênio consistiria, assim, em gerar essa forma que permite manter ocultos os fins a que o objeto é efetivamente conforme, evitando que ele seja percebido como meramente acadêmico.¹⁵ Obtém-se, então,

toda a correção no acordo com regras segundo as quais unicamente o produto pode se tornar o que deve ser; mas sem minuciosidade [*Peinlichkeit*], sem que transpareça a forma escolar, i. e., sem mostrar qualquer vestígio de que a regra tenha pairado frente aos olhos do artista e posto grilhões em suas faculdades do ânimo” (AA 05: 307.03-08).

A ideia de inconformidade a fins com fim também permite uma compreensão melhor do que Kant entende por arte mecânica e arte estética. Como indicado mais acima, a classificação proposta no §43 distingue-as, inicialmente, de modo essencial, na medida em que a segunda comporta, em relação à primeira, o propósito adicional de despertar prazer. Essa posição, entretanto, parece ser revista no §47, onde se afirma que toda arte bela pressupõe algo de mecânico:

Embora arte mecânica e arte bela sejam bem distintas uma da outra, a primeira como mera arte da diligência e do aprendizado, a segundo como arte do gênio, não há contudo bela arte em que algo mecânico que pode ser apreendido e seguido segundo regras, portanto algo escolar, não perfaça a condição essencial da arte (AA 05: 310.06-11).

Nessa passagem, a arte mecânica é caracterizada como arte escolar – arte, portanto, onde os fins a que o objeto é necessariamente conforme não estão satisfatoriamente obscurecidos. A distinção em relação à arte bela não seria, portanto, essencial, mas de grau, a saber, conforme a proporção em que a tarefa de produzir inconformidade a fins com fim fosse mais ou menos bem sucedida. Teríamos, assim, o artista diligente e sem talento, cujo produto satisfaz integralmente às normas de sua composição mas exhibe ostensivamente o mecanismo que está posto como seu fundamento; o gênio, que é capaz de ocultá-lo melhor; e aquele que, por ter levado longe demais esse propósito, termina como cavaleiro de montarias encolerizadas.¹⁶

Concluo, desse modo, que malgrado as pretensões sistemáticas de Kant a noção de conformidade a fins sem fim não se aplica, na terceira crítica, a todo o âmbito do gosto. Ela se mostra inadequada para explicar



o ajuizamento da bela arte, a qual é sempre, como vimos, determinada por um conceito daquilo que o objeto deve ser. Se Kant buscara caracterizá-lo, no terceiro momento, como um caso imperfeito do juízo de gosto de modo geral, essa posição é revisada nos parágrafos finais da “Analítica” em duas direções. Em primeiro lugar, porque não se pensa mais em afinidade, o que não é possível, mas na capacidade que o gênio detém de ocultar fins que estão sempre presentes na obra – ou, para empregar a expressão que cunhei nesse trabalho, de produzir a forma de uma “inconformidade a fins com fim”. Em segundo lugar, na medida em que a noção de impurezas judicativas restringe-se aqui, correlatamente, à perfeição quantitativa, ou seja, aos juízos sobre entes naturais em que se leva em conta uma representação do ideal da espécie, tais como aqueles acerca da beleza de homens ou cavalos.

NOTAS

1. A complexa diferença entre beleza livre e beleza aderente – introduzida no terceiro momento da “Analítica do belo” mas recorrente, ainda que de modo menos explícito, também nos parágrafos que discutem a arte e o gênio – vem desafiando os comentadores de Kant há pelo menos quatro décadas. Embora não caiba abordá-la em profundidade, as reflexões que proponho aqui certamente sofreram influência dessa tradição crítica. Entre os trabalhos mais importantes especificamente consagrados à discussão do tema encontram-se os de SCARRE (1981), WICKS (1997), ALLISON (2001, pp. 138-143), MALLABAND (2002), GUYER (2002) e SCHAPER (2003). Para abordagens mais recentes ver RUEGER (2008) e HEYD (2012).
2. Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.
3. Como sugere Rudolf Lütke (1984), “a experiência de uma conformidade a fins (específica em cada caso) está no fundamento da compreensão da natureza (animada, orgânica) do mesmo modo que na vivência do belo natural e artístico que culmina em um juízo de valor estético” (p. 66).
4. “Conforme a fins chama-se contudo um objeto [...], mesmo que sua possibilidade não pressuponha necessariamente a representação de um fim, meramente porque sua possibilidade só pode ser explicada e concebida por nós na medida em que admitimos como seu fundamento uma causalidade segundo fins, i. e., uma vontade que a tivesse ordenado segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins pode, portanto, ser sem fim, na medida em que não colocamos as causas dessa forma em uma vontade e, entretanto, só podemos tornar concebível para nós a explicação de sua possibilidade na medida em que a deduzimos de uma vontade” (AA 05: 220.17-26).
5. Cf. AA 05: 224.05-31. O tema é retomado no §51, onde a arte dos sons e cores é caracterizada, na classificação apresentada por Kant, entre aquelas pertinentes ao “belo jogo das sensações”. Cf. AA 05:324.13-325.21.
6. A célebre passagem do §52 que discute a tragédia como arte mista confirma essa leitura. Ali, Kant afirma que “em toda bela arte o essencial consiste na forma, que é conforme a fins para a contemplação [...]; e não na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção) em que se visa apenas ao gozo – o qual nada deixa à ideia, tornando o espírito embotado, o objeto pouco a pouco enjoante e o ânimo instável [*launisch*] e insatisfeito consigo mesmo [...]” (AA 05: 325.35-326.09). Robert Wicks (1997) sugere que “Kant não percebe qualquer conflito fundamental entre os prazeres estéticos do belo e da sensação, pois reconhece que o prazer da sensação pode aumentar a nossa sensibilidade para o prazer da beleza” (pp. 387-388). O caso dos juízos que envolvem a noção de perfeição seria, por outro lado, mais problemático, pois “as condições para o prazer estético parecem impedir as condições para o prazer cognitivo” (p. 388). Essa leitura põe de ponta à cabeça o espírito do terceiro momento, na verdade bem mais permissivo com relação a impurezas de ordem racional do que de ordem sensível, como discutirei em seguida. Em minha opinião, Kant menciona o caso do atrativo que contribui para o cultivo do gosto apenas como uma exceção à regra geral de que o prazer de origem sensorial prejudica a pureza dos juízos estéticos, e porque deseja contrapô-lo ao da comoção, que não possui sequer essa vantagem.
7. Cf. AA 05: 227.15-24.



8. Kant também contrasta a agrimensura e a geometria na Seção I. Cf. AA 05: 172.37-173.03.
9. Guyer (1978, pp. 591-592) explora em detalhe as dificuldades implicadas por essa definição de arte estética.
10. Cf. AA 05: 305.20-23.
11. Por isso, interpretar sem maiores qualificações o que Kant afirma no terceiro momento como se fosse necessário deixar de lado quaisquer aspectos finalísticos na avaliação da beleza é apenas um desvio em relação ao desafio que é colocado pelo caso da arte. Guyer, por exemplo, afirma que “um objeto não precisa ser classificado, ou considerado como uma instância de uma classe ou tipo para ser aprovado ou julgado belo” (1977, p. 55). Mas isso é precisamente o que não se pode evitar no caso dos objetos artísticos.
12. Nesse sentido, Denis Dutton tem razão ao afirmar que, após as dificuldades enfrentadas no terceiro momento no tratamento da arte, “Kant finalmente chega à posição, no §48 [...], de que *toda beleza artística é beleza dependente*” (1994, p. 230). Para uma leitura que rejeita completamente a noção de beleza livre, ver MCADDOO (2002), para quem “o conceito kantiano inicial de ‘beleza livre’ parece compartilhar o mesmo tipo de inocência de sua leve pomba alada da primeira crítica, que acredita que seu voo livre seria ainda mais livre no espaço vazio – ou seja, uma visão da percepção como ‘olho inocente’ que não pode, em última análise, ser sustentada exceto como um ideal ‘regulativo’ para encorajar a *abertura* [*openness*] em direção ao objeto, especialmente quando ele exemplifica as inovações do gênio que quebram regras” (p. 451).
13. “[...] o produto de um gênio [...] é um exemplo não para a imitação (ou então estaria perdido aquilo que é nele gênio e que perfaz o espírito da obra), mas para a sucessão por um outro gênio, o qual é assim despertado para o sentimento de sua própria originalidade, para exercer a liberdade da coerção de regras na arte de modo que ela mesma obtenha por meio disso uma nova regra através da qual o talento se mostre exemplar” (AA 05: 318.08-15).
14. Cf. AA 05: 310.17-20.
15. Durante a sessão de debates acerca desse trabalho no 13º Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estética, Giorgia Cecchinato e Ulisses Vaccari apontaram que a forma da inconformidade a fins gerada pelo gênio poderia ser associada à produção de ideias estéticas, conforme a doutrina exposta no §49. Essa aproximação me parece bastante pertinente, embora não possa explorá-la aqui. Adicionalmente, Paul Guyer observa (1977, pp. 63-64) que, como “os conceitos envolvidos nas ideias estéticas são primariamente conceitos morais”, o múltiplo da imaginação nesse caso “requer a entrada, na teoria da harmonia das faculdades, de uma faculdade excluída de qualquer papel na ‘Analítica do belo’ – a faculdade de conceitos morais, ou razão”. Outra indicação promissora cuja abordagem excederia o escopo desse trabalho consiste em investigar em que medida esse novo papel da razão diz respeito, precisamente, à possibilidade de ocultar os fins na forma.
16. Como aponta Peter Lewis (2005, p. 140), Kant menciona ainda um quarto caso: aquele que consiste em “macaquear” [*Nachäffung*] o estilo do verdadeiro gênio, copiando o seu espírito de originalidade sem possuir o talento para tal (cf. AA 05: 318-319).

REFERÊNCIAS

- ALLISON, H. E. *Kant's Theory of Taste*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- DUTTON, D. “Kant and the Conditions of Artistic Beauty”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 34, n. 3 (July 1994), pp. 226-241.
- GUYER, P. “Formalism and the Theory of Expression in Kant's Aesthetics” In: *Kant-Studien*, v. 68, n. 1 (1977), pp. 46-70.



_____. "Interest, Nature, and Art: A Problem in Kant's Aesthetics". In: *The Review of Metaphysics*, v. 31, n. 4 (Jun, 1978), pp. 580-603.

_____. "Free and Adherent Beauty: A Modest Proposal". In: *The British Journal of Aesthetics*, v. 42, n. 4 (October 2002), pp. 357-366.

HEYD, T. "On Guyer's Reading of Kant on Adherent Beauty". In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, v. 4 (2012), pp. 262-270.

KANT, I. *Gesammelte Schriften (Akademische Ausgabe)*. Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902-.

LEWIS, P. "'Original Nonsense: Art and Genius in Kant's Aesthetic". In: ROSS, George M.; MCWALTER, Tony. (orgs.) *Kant and His Influence*. London: Continuum, 2005, pp. 126-145.

LÜTHE, R. "Kants Lehre von den ästhetischen Ideen". In: *Kant-Studien*, v. 75, n. 1 (1984), pp. 65-74.

MALLABAND, P. "Understanding Kant's Distinction between Free and Dependent Beauty". In: *The Philosophical Quarterly*, v. 52, n. 206 (Jan. 2002), pp. 66-81.

MCADOO, N. "Kant and the Problem of Dependent Beauty". In: *Kant-Studien*, v. 93, n. 4 (2002), pp. 444-452.

RUEGER, A. "Beautiful Surfaces: Kant on Free and Adherent Beauty in Nature and Art". In: *British Journal for the History of Philosophy*, v. 16, n. 3 (2008), pp. 535-557.

SCARRE, G. "Kant on Free and Dependent Beauty". In: *The British Journal of Aesthetics*, v. 21, n. 4 (April 1981), pp. 351-362.

SCHAPER, E. "Free and Dependent Beauty" In: GUYER, Paul. (org.) *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp. 101-120.

WICKS, R. "Dependent Beauty as the Appreciation of Teleological Style". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 4 (Autumn, 1997), pp. 387-400.

É possível haver arte sem fim?

Gerson Luís Trombetta

Doutor em Filosofia (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006), pós-doutor em Filosofia (Universidade Federal de Minas Gerais, 2015), professor dos cursos de graduação em Filosofia e Música e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo.

gersont@upf.br

Resumo: O artigo analisa a finalidade interna da arte, ou seja, como ela se estrutura, que tipo de relação há entre suas partes e sua origem comum com a forma geral do ajuizamento estético. O argumento principal, seguindo as teses expostas na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant, é que as características do juízo sobre o belo encontram na arte um “caso de aplicação” compatível uma vez que as estruturas formais de ambos coincidem. Na produção da arte, quem realiza tal coincidência, na peculiar definição de Kant, é o gênio.

Palavras-Chave: Arte; finalidade; Kant; gênio; juízo estético; beleza.

Is it possible an aimless art?

Abstract: This paper examines the internal purposiveness of art which is how art is structured, what kind of relationship there is between its internal parts, as well as its common origin with the general form of aesthetic judgment. The main argument, according to the theses found in Kant’s “Critique of Judgment” is that the characteristics of the judgment of beauty find in art a compatible “application case” since their formal structures coincide. In the production of art, the one who makes such a coincidence is the genius, according to Kant’s peculiar definition.

Key-words: Art; purposiveness; Kant; genius; aesthetic judgment; beauty.

A questão proposta no título é, ao mesmo tempo, simples e complexa. Simples, pois podemos responde-la de modo simples. A resposta seria um óbvio “não”. Se a arte é um fenômeno ou um conjunto de objetos que passou a existir, tendo um princípio, então, terá um fim. Como todo evento histórico, a arte teve um início no tempo e, portanto, fatalmente, cessará. Não há como compatibilizar historicidade e eternidade. Entretanto, a noção de “fim” não se restringe a “encerramento”. Lalande (1993, p. 411) sugere, no mínimo, seis sentidos diferentes para a palavra “fim” quando a examinamos de acordo com sua origem latina (*Finis*). “Fim” pode assumir as seguintes variações semânticas: a) a cessação de um fenômeno no tempo, o ponto onde se para, o oposto do começo; b) a perfeição daquilo que se pretendia realizar; c) a própria coisa que se pretende realizar; d) a ideia do objetivo; a intenção; e) o sentido para o qual uma tendência se dirige; f) o destino ou a destinação de um ser.

Além dos sentidos apontados acima, há ainda um outro, que é particularmente inspirador para a reflexão que apresentaremos na sequência. O próprio Lalande (1993, p.411) chama a atenção que no vocábulo latino *Finis*, também está o sentido de limite, de fronteira, de terminação. Isso remete ao deus romano Terminus, que era personificado num poste ou busto colocado entre propriedades, demarcando os terrenos. Fim então, pode significar uma linha de limite, um marcador a partir do qual a fronteira se define. É exatamente com essa conotação que a pergunta do título foge da obviedade e ganha a complexidade que

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



pretendemos trabalhar aqui. Perguntar se é possível haver arte sem fim não é perguntar imediatamente sobre o momento historicamente localizado em que a arte vai sair de cena; é, sim, perguntar sobre o que constitui propriamente a fronteira entre a arte e os demais objetos.

Uma das consequências da alteração de rota da pergunta é empurrar para o centro do debate o tema das finalidades internas da arte, como ela se estrutura, que tipo de relação se estabelecem entre as partes e que tipo de força a gerou. Por outro lado, discutir as finalidades externas da arte, como o seu valor, sua utilidade e seus objetivos, passa para um segundo plano. É claro que a arte, em sua história, assumiu diversos papéis “externos, servindo desde espaço para brincadeiras (jogos), comunicação de ideias e até para o desenvolvimento de habilidades motoras e atividades de concentração. Uma obra de arte, do mesmo modo que uma teoria científica, também permitiria construir associações, distinções e categorizações, contribuindo para a organização da nossa experiência com as coisas, conosco mesmos e com os outros (GOODMAN, 1968). Além disso, a arte também possui o poder de vivificar juízos, produzir sensações e sentimentos, desencadeando prazer ou desprazer.

Para compreender o núcleo dessa diversidade de potências é preciso examinar sua constituição interna, para a forma como as partes se conectam formando a estrutura que chamamos de arte. Na argumentação que segue, operamos com a hipótese de que as teses expostas na Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ) oferecem as ferramentas conceituais para deslindar a estrutura interna da composição artística e sua raiz comum com a forma geral do ajuizamento estético. O argumento principal é que as condições postas ao juízo de gosto sobre o belo encontram na bela arte um “caso de aplicação” compatível uma vez que as estruturas formais de ambos coincidem. Na produção da arte, quem realiza tal coincidência é o gênio, na peculiar definição proposta por Kant.

1. Das distinções entre “conformidade a fins” (*Zweckmäßigkeit*) e “fim” (*Zweck*)

Na Introdução da CFJ, Kant aponta que o prazer deve ser tomado em duas acepções diferentes: um prazer “teórico” (reflexivo), que acompanha os juízos teleológicos, e um prazer genuinamente estético. O prazer, neste segundo caso, desempenha o papel de índice, de sinal da beleza¹. A primeira manifestação do prazer (teórico-reflexivo), ainda que, de alguma forma, esteja ligada ao entendimento, não pode ser buscada no encontro das intuições sensíveis com os conceitos puros, o qual é simplesmente espontâneo. O prazer, no contexto teórico, apareceria quando a criação de um universal pela faculdade do juízo reflexivo coincidissem com uma possibilidade objetiva de união das leis empíricas:

Por sua vez, a descoberta da possibilidade de união de duas ou várias leis da natureza empírica, sob um princípio que integre ambas, é razão para um prazer digno de nota, muitas vezes até de uma admiração sem fim, ainda que o objeto deste seja bastante familiar. (CFJ, Int. B XL, p. 31).

Poderíamos chamar isso de “prazer do conhecimento”. Enquanto na atividade espontânea do entendimento reina um “certo tédio”, no processo reflexivo a possibilidade de concordância da unidade imaginada com a unidade realizada objetivamente causa expectativa. Se a concordância acontece, experimentamos um sentimento de prazer; do contrário, a frustração é desprazerosa. Esse prazer é o sinal do progresso no conhecimento da natureza e, ao mesmo tempo, é um sentimento de satisfação conosco mesmos pelo uso bem-sucedido de nossas capacidades cognitivas.

Existe, no entanto, um outro tipo de prazer. Trata-se do prazer propriamente estético. Para Kant, tal prazer deveria ser definido como “aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto” (CFJ, Int. B XLII, p. 32). O prazer (ou



desprazer) que se liga à representação estética não reverte em fonte de conhecimento, ainda que possa ser até efeito de um conhecimento qualquer. O prazer estético exige, por assim dizer, a suspensão da atividade objetivadora e teleológica.

O sentimento de prazer (ou desprazer) estético nada diz do objeto – é pura sensação experimentada pelo sujeito ao representar para si mesmo um objeto. Isso aponta para um deslocamento da argumentação kantiana no que diz respeito à aplicabilidade dos juízos reflexivos. Até a parte V da Introdução, tais juízos eram demonstrados como relevantes para as tentativas de sistematicidade científica e para o problema específico da teleologia. Agora, no entanto, o princípio transcendental dos juízos reflexivos aparece em unidade com o sentimento do prazer estético. Na impossibilidade de o ajuizamento estético (reflexivo) atingir o conteúdo do objeto, o argumento kantiano toma a via do que tem sido denominado de “formalismo estético”².

O que Kant apresenta na “Introdução” parece resolver melhor aquilo que torna juízos teleológicos e estéticos modalidades de juízos reflexivos do que propriamente determinar as suas diferenças e especificidades. Para encontrá-las precisamos avançar na direção do terceiro momento da “Analítica do belo”, onde Kant desenha um argumento essencial: a conformidade a fins dos juízos estéticos subsiste sem a representação de fins, mas com a convicção de se tratar de uma relação que aponta para um fim. É preciso verificar isso mais de perto.

Para Cassirer (1993), o aspecto de onde Kant parte na análise da formação individual do real é o conceito de adequação ao fim (conformidade a fins). Diferentemente da noção atual, que se relaciona com a ideia de um fim consciente, uma criação intencional, o uso linguístico da expressão conformidade a fins no contexto kantiano, muito de acordo com o sentido usual do século XVIII, refere-se à coordenação das partes de um todo múltiplo para formar uma unidade. Não se trata de uma justaposição de partes, uma ao lado da outra, mas, sim, de uma relação que “faz com que o todo se converta de um simples conglomerado em um sistema harmônico, em que cada membro tem uma função própria e peculiar e todas essas funções guardam entre si tal harmonia que se unem em uma obra total unitária e em uma significação de conjunto” (CASSIRER, 1993, p. 337). Ao contrário da metafísica tradicional, que via na conformidade a fins um traço ontológico que ordenava e regulava as leis particulares, para o projeto crítico kantiano não se trata de uma forma da realidade, mas da forma dos nossos conceitos em geral.

O fato de nossa capacidade cognitiva precisar pressupor, para sua própria operação, uma conformidade a fins para compreender campos da experiência já está claro. O problema aparece nos juízos estéticos: como pensá-los unidos ao princípio da conformidade a fins se, por princípio, recusam qualquer fim, seja ele objetivo (teórico)³ ou subjetivo (agradável)? A resposta kantiana é, no mínimo, intrigante:

Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto. (CFJ, § 11, B 35, p. 67).

A citação contém elementos decisivos e, por isso, é conveniente dividirmos a continuidade da argumentação em dois momentos: o primeiro (i) deve diferenciar conformidade a fins de fim e o segundo (ii) deve demonstrar que a conformidade a fins, enquanto fundamentadora do juízo estético, é simplesmente formal.

(i) A definição de fim (*Zweck*) aparece na CFJ na perspectiva da articulação entre causa e efeito. Então, “fim é o objeto de um conceito, na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade)” (CFJ, § 10, B32, p. 64). É preciso registrar que a abordagem do que seja fim atende a propósitos transcendentais e não pressupõe algo empírico (como é o caso do sentimento de prazer



imediatos). Estamos pensando um fim quando não estamos pensando somente o objeto, mas o próprio objeto (forma e existência) como um efeito (*Wirkung*). Um fim aparece, em outras palavras, quando a representação do efeito determina o modo como compreendemos a causa.

Já a conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit – forma finalis*) é definida como “a causalidade de um conceito com respeito a seu objeto” (CFJ, § 10, B 32, p. 64), ou seja, ter um fim significa ao objeto dever ao conceito desse fim não só a forma como a própria existência. Por sua vez, ser conforme a fins significa uma relação bem mais enfraquecida e diz respeito à possibilidade de se pensar um objeto, ação ou estado de ânimo admitindo como fundamento uma causalidade segundo fins, isto é, “uma vontade que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra” (CFJ, § 10, B 33, p. 65). Mais uma vez, aqui se explicita um recurso bastante comum na CFJ, a analogia. Ser conforme a fins significa comportar-se **como se** houvesse uma regra sendo seguida. Não se trata de uma regra objetiva, mas de um pressuposto da operação reflexiva. As consequências disso deverão ser exploradas mais adiante.

O vínculo entre finalidade (conformidade a fins) e sentimento do prazer é mais um sinal de um dos polos de sustentação do projeto crítico: a garantia da objetividade na articulação entre sujeito transcendental e sujeito empírico. Ainda que, no contexto estético, não ocorra uma articulação que vá produzir juízos válidos objetivamente, o que acontece é o delineamento que permita pensar os juízos estéticos como universais, ou melhor, subjetivamente universais.

Tanto no âmbito teórico, como no prático ou estético, o esforço kantiano tem início sempre com o procedimento analítico, que visa, por assim dizer, “depurar” os traços da experiência meramente particulares ou empíricos. Resta saber, como pensar relações finalísticas sem, ao mesmo tempo, pensar um fim que as sustente?

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não temos as causas desta forma em uma vontade, e contudo somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto deduzirmos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão [*einsehen*] (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-las em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão. (CFJ, § 10, B 34, p. 65-66).

(ii) Podemos, a partir dessa citação, levantar a suspeita de que, por trás da complexidade da exposição kantiana se esconde uma intuição relativamente simples: em algumas experiências que fazemos com o mundo (de modo especial com a natureza e com a arte) podemos “sentir” que os objetos são representáveis como se fossem formalizados de acordo com princípios organizativos (regras). Esse “sentir” não é algo que a atividade de “descortinar pela razão”⁴ pode explicar ou apresentar os mecanismos objetivos de tal ordenamento. É um evento que ocorre num terreno desinteressado, mas que produz no sujeito um estado de prazer. Por esse motivo, beleza é algo sentido como a “forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”. (CFJ, § 17, B 61, p. 82).

A essa altura é preciso apresentar melhor um paradoxo que brota dos raciocínios kantianos. A argumentação delineada na “Analítica” parecia deixar bastante explícito que o exercício do gosto é marcado totalmente pela transposição em juízo de um sentimento de prazer ou desprazer vivenciado pelo sujeito. É preciso levar em conta, porém, o grau de dificuldade em compatibilizar a tese subjetivista da “Analítica” com o que está sendo exposto na “Introdução” sob o conceito de reflexão. Qual seria a alternativa, então? Temos adotado a interpretação de que o ajuizamento de gosto tem um sentido mais profundo, que não se esgota no terreno estético, mas “presta serviço” ao campo moral (liberdade) e cognitivo. Isso implica aceitar que deve haver “algo mais”, algo de objetivo, enquanto “valor” que um objeto mesmo deva possuir – e que realize objetivamente



a conformidade a fins - para sustentar a “raiz comum” que há entre a harmonia das faculdades cognitivas e a organização da própria natureza. Isso poderia ser exposto no seguinte teorema: na acepção de Kant, os juízos de gosto só se realizam na medida em que, num determinado sentido, a beleza fosse uma natureza ou constituição (*Beschaffenheit*) objetiva do objeto. O sentido determinado não deve aqui ser compreendido como um conceito, padrão ou qualidade empírica, mas como, simplesmente, uma condição formal.

Nas palavras de Kulenkampff (1992, p. 16), um objeto conforme a fins (mas sem fim) pode ser descrito como uma estrutura integrada,

[...] na qual todas as partes ou elementos combinam de tal maneira ou formam um todo de maneira que não se pode omitir nem acrescentar nada sem destruir a totalidade. Tudo combina e se integra como se tivesse sido organizado com vistas a fins; e, não obstante, essa integração não deriva da determinação do fim da coisa ou da determinação da função dos elementos. Pode-se perceber a forma da conformidade a fins, isto é, a beleza, por exemplo, em objetos da natureza, sem que haja a necessidade de introduzir aqui o mais ligeiro conceito de um fim ou de uma função de um órgão.

A beleza de um objeto é a sua forma (*Gestalt*), ou, simplesmente, a forma da conformidade a fins. Tal estrutura formal não pode ser descrita ou conhecida; é apenas e tão-somente algo que podemos “sentir” num objeto. Por que sentimos isso na presença do objeto permanece, em última análise, um mistério. O exemplo de Kant é bastante eloquente:

Flores são belezas naturais livres. Que espécie de coisa uma flor deva ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza. (CFJ, § 16, B 49, p. 75).

Mais uma vez, o exemplo procura garantir uma distância segura entre cognição e gosto. Entretanto, poderíamos argumentar na direção contrária perguntando: se a forma da conformidade a fins é uma qualidade objetiva e se nosso juízo acerca da beleza se refere a esse estado de coisas objetivo, por que tal conceito não poderia servir de critério (objetivo) para distinguir o belo do não-belo? Ou, em outras palavras, por que os juízos estéticos não poderiam ser uma modalidade dos juízos cognitivos? A explicação dos juízos estéticos por essa via é inviável por dois motivos básicos. O primeiro, porque os juízos de gosto são singulares, ou seja, o adjetivo belo só é aplicável com legitimidade ao objeto que está sendo representado naquele momento. Não é possível autorizar, com base nessa experiência singular, que os próximos objetos da mesma classe sejam portadores de beleza. Como indica Kulenkampff (1992, p.17), “é certo que qualidades estéticas como a da beleza são naturezas dos objetos, *mas elas não são qualidades essenciais das coisas*: elas não estão ligadas ao seu conceito” (grifo do autor). As qualidades estéticas são qualidades formais e não se segue “como” elas serão realizadas em cada caso particular. Cada objeto pode, por assim dizer, realizar a beleza de infinitas maneiras. Podemos dar razão a Kant, portanto, em sua ideia de que não pode haver nenhum princípio objetivo para o gosto, embora a beleza possa ser compreendida também como uma qualidade objetiva. O segundo motivo pelo qual juízos estéticos não podem ser confundidos com cognitivos é que a instância decisiva para o nosso ajuizamento sobre o belo é a evidência subjetiva do nosso sentimento de prazer ou desprazer. A “constatação” da beleza é uma experiência totalmente dependente do ato da percepção e, como já explicamos anteriormente, da mobilização harmônica das faculdades da imaginação e do entendimento.

Temos chegado a um ponto decisivo agora: a questão da evidência subjetiva do sentimento de prazer (ou desprazer) e sua compatibilidade (coincidência) com certas estruturas formais dos objetos. Já referimos que o particular estado de ânimo (*Gemüt*) na percepção do belo não é o mesmo por ocasião do conhecimento determinado; entretanto, o jogo livre das faculdades, assim como ocorre no conhecimento determinado, também permite a congruência de operações (*Leistungen*). Isso significa que o jogo livre das faculdades é um modelo do *conhecimento em geral* (CFJ, § 9, B 28, p. 61). O prazer, então, é mais que forma de percepção



do belo, mas uma consciência de que o livre-jogo das faculdades de conhecimento preenche o modelo e conhecimento em geral. Isso faz da beleza um sinal de algo que nos põe além de uma experiência restrita ao campo estético-subjetivo e nos aproxima dos velhos problemas da dedução transcendental da CRP. A beleza é o sinal que a natureza, através da forma do objeto, se dá, a partir dela mesma, ao conhecimento em geral. Seguimos, nesse particular, a afirmação de Kulenkampff (1992, p.22), de que as coisas se passam como se, no belo, a natureza nos assegurasse da sua cognoscibilidade ou, em outras palavras, “como se o belo da natureza fosse um penhor dado a nós pela própria natureza, um penhor de que como seres necessitados de conhecimento haveremos de poder satisfazer a nossa necessidade de conhecimento também no concreto e no singular”.

2. Gênio, arte e natureza

E como a arte pode ser posicionada na equação formal descrita acima? Como compatibilizar as exigências de uma experiência com a natureza, cuja conformidade a fins independe da intervenção humana, com um objeto que deve sua origem a uma vontade racional? A existência ou não de uma teoria da arte na CFJ é assunto de constante debate na literatura secundária sobre Kant. Segundo Kuypers (1972), por exemplo, a interpretação tradicional da CFJ baseia-se num mal-entendido originado na recepção imediata da obra – em especial pela leitura de Schiller e, sobretudo, de Hegel. O que essas interpretações buscaram encontrar na terceira crítica, ao mesmo tempo lamentando sua ausência, foi uma filosofia da arte. Essa busca, de certo modo infrutífera, ainda conforme Kuypers, (1972), bloqueou, desde o início, a possibilidade de se considerar a CFJ como um todo acabado. A CFJ seria uma obra que reuniria sob o mesmo título reflexões que interessariam a estetas e filósofos da arte, por um lado, e a físicos e biólogos, por outro, não contendo uma estética no sentido hegeliano de filosofia da arte, da obra de arte e do artista. E não é raro encontrarmos na CFJ usos bem distintos dos termos arte, obra de arte e artista daqueles usados por Hegel nas suas *Vorlesungen über die Ästhetik*. “Arte”, para Kant, significaria tudo aquilo que a mão humana realiza e “artista”, quem é capaz de fazer algo. Ainda segundo Kuypers, parece evidente que as belas-artes ocupam importante espaço na primeira parte da CFJ, mas é evidente, também, que não é seu assunto principal. A questão central seria a teleologia, cujos conceitos deveriam resolver o problema do trânsito entre a razão teórica e a razão prática, ou, mais precisamente, a relação entre natureza e liberdade. O exame dessa temática teria como pano de fundo a concepção de natureza como algo que o homem precisa pressupor (princípio subjetivo) como “técnica” (voltada à realização de certos fins). Tal seria o motivo por que, nas “Introduções”⁵, os juízos reflexivos funcionam como um “guarda-chuva” que abriga tanto a parte estética como a teleológica da crítica.

Não faltam razões para a posição de Kuypers. Apresentamos acima argumentos demonstrando como a CFJ se alimenta do propósito de desenvolver “garantias” para a compatibilização entre homem e natureza (mundo), tanto do ponto de vista cognitivo quanto do moral. Tal leitura dá os contornos de uma obra voltada a um claro primado sistemático, capaz de integrar a experiência estética e o conhecimento da natureza como organismo (teleologia) no interior do projeto crítico-transcendental de filosofia. No entanto, afirmar categoricamente que na CFJ não é possível encontrar uma filosofia da arte (em sentido amplo) parece-nos demasiadamente radical. Além do mais, isso poderia desperdiçar certas noções, carregadas de potenciais explicativos a respeito da condição da arte, que insistem em brotar das páginas da CFJ, principalmente quando Kant reflete sobre o papel do gênio e sobre a relação entre arte e natureza.

As pistas de como podem ser compreendidas as tensões e distensões entre arte e natureza ganham uma formalização importante no título do parágrafo 45 da CFJ: “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza”. Tal título indica algumas sutilezas. Em primeiro lugar, poderíamos imaginar que a arte bela poderia ser aprazível ao ajuizamento de gosto apenas enquanto nos remetesse a um modelo original que sempre seria um produto da natureza. Mas isso já foi demonstrado como inviável; não é esse



o caminho que o “parecer ser” (*zu sein scheinen*) indica. Outra possibilidade, esta sim bem mais plausível, é que o parágrafo 45 estaria substituindo a imitação pela analogia⁶. O denominador comum da analogia entre arte e natureza é a beleza. Ao introduzir na natureza mecânica e cega o princípio da conformidade a fins, o homem pode também compará-lo com a arte. Diante da arte bela, “[...] tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza”. (CFJ, § 45, B 179, p. 152). É como se existisse uma tensão constante entre o duplo movimento da consciência que realiza a experiência estética: a conformidade a fins efetivamente presente na obra de arte (bela) é negada para projetar, no seu lugar, uma conformidade a fins que um belo espetáculo da natureza suscitava (LEBRUN, 1993, p. 538). Essa tensão na experiência com a arte bela, talvez pelos mesmos motivos da nossa relação prazerosa com o belo natural, nos arrebatava e gera satisfação: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parece 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” (CFJ, § 45, B 179, p. 152). A condição é que a arte apareça “[...] sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e algemado as faculdades de seu ânimo” (CFJ, § 45, B 180, p. 152).

Arte bela e natureza podem até ser semelhantes na aparência externa. Um pintor pode, por exemplo, retratar com fidelidade uma paisagem natural ou um músico pode compor a partir do canto dos pássaros, mas não é por causa da perfeição dessa imitação que natureza e arte se aproximam. A semelhança deve ser buscada na dinâmica da produção: exige-se que a arte não reproduza a natureza, mas que produza **como** ela, de modo originário e espontâneo. O problema, agora, é compreender a natureza interna dessa intenção indeterminada e espontânea que move o ato produtivo da arte bela, ou “como a imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação?” (LEBRUN, 1993, p. 538), ou, ainda, como a *poiética* pode se transformar em *poética*? A resolução das questões assinaladas pode ser, ao menos parcialmente, encontrada na noção kantiana de gênio (*Genie*):

Gênio é o talento (dom natural – *Naturgabe*) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte (CFJ, § 46, B 181, p. 153).

A tensão entre “necessidade da regra” e “ausência da ideia da regra” no ato poiético seria solucionada pelo gênio (*Genie*). Gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição; por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca “gratuitamente” o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Toda a arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria mero acaso. Essa afirmação parece conflitar com outra, posta logo antes: a “arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto”. (CFJ, § 46, B 182).

O conflito só se resolve quando se compreende o “dar a regra”, não como um ato autárquico do gênio, produto de uma postura do “eu” – no sentido fichteano de consciência absoluta de si. Num sentido quase oposto, é a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *médium* que a natureza utiliza para a realização de seus supostos fins. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é consequente (enquanto ato produtivo), mas que permanece indomável e indizível.



Além de incluir o momento da recepção como traço fundamental da experiência estética, a CFJ não se furta de abordar as características do objeto artístico e o modo como este pode ser objeto do ajuizamento reflexivo estético. Diferentemente de outros artefatos, as obras de arte são feitas como conformes a fins sem a representação de um fim (finalidade sem fim), algo que só é possível pelo talento do gênio criador. Esse talento aproximaria o ato da criação da arte com a natureza e não estaria sob o controle total da racionalidade técnica, nem as regras dos seus produtos poderiam se transformar em um receituário. As obras do gênio não são governadas por princípios já estabelecidos, nem podem ser objeto de um juízo determinante porque não constituem casos possíveis de regras a priori. Na ausência de categorias estanques, tanto de produção quanto de interpretação, cada obra (ou cada texto) é a exposição dessa falta essencial, desse inominável sempre diferido dos critérios de legitimação e comunicação. Com respeito à pergunta que mobilizou o artigo, abre-se, no horizonte da atuação do gênio, a possibilidade de uma resposta positiva, ao se substituir o “fim” pela formal “conformidade a fins”, um tipo de ação reduzida da subjetividade que parece antecipar os rumos que a produção artística moderna e contemporânea acabou percorrendo.

NOTAS

1. Seguimos, aqui, as teses apresentadas por Jens Kulenkampff, apresentadas em *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (1978) e sintetizadas nos artigos “A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza” (1992) e “A chave da crítica do gosto” (2001).
2. A denominação de formalismo estético atribuída a esse ponto da estética kantiana não tem aqui nenhum tom depreciativo ou restritivo. Kant, de fato, confia na ideia de que as qualidades estéticas dependem do ordenamento formal de uma unidade percebida. No entanto, preserva um traço muitas vezes despercebido nas estéticas formalistas contemporâneas: conserva uma estreita conexão entre a experiência estética e as estruturas fundamentais do conhecimento, sem, no entanto, reduzi-la ao campo teórico.
3. Um fim objetivo implicaria aceitar a ideia de perfeição ou conjunto de regras determinadas como fundamento dos juízos estéticos. Um objeto seria ajuizado como belo ou não na medida em que se aproximasse do exemplar perfeito ou obedecesse às regras estipuladas. O juízo estético não se define por esse caminho.
4. “Descortinar pela razão” é a tradução proposta por Valério Rohden para o verbo alemão *einsehen*, longamente justificada na nota 45 de sua tradução da CFJ.
5. Tanto na primeira como na definitiva.
6. A analogia é a estratégia mesma da faculdade do juízo reflexivo ao operar com o “como se”, delineando o que consiste no princípio da conformidade a fins. Uma definição mais precisa de analogia vamos encontrar na nota referente ao parágrafo 90: “A analogia (em sentido qualitativo) é a identidade da relação entre fundamentos e conseqüências (causas e efeitos), na medida em que tem lugar sem que consideremos a diferença específica das coisas, ou daquelas propriedades em si que contém o fundamento de conseqüências semelhantes (isto é, consideradas fora dessa relação)”. (CFJ, § 90, B449, p. 304). A estratégia analógica é, portanto, um pano de fundo que acompanha todo o desenvolvimento da CFJ (conforme B XXI – BXXII, p. 21).

REFERÊNCIAS

CASSIRER, E. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GOODMAN, N. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.



KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. 12.ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KULENKAMPFF, J. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt (M): Vittorio Klostermann, 1978.

_____. A chave da crítica do gosto. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 7-28, nov. 2001.

_____. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 9-23.

_____. *Materialen zu Kants "Kritik der Urteilskraft"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

KUYPERS, K. *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1972.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.