

# COMPOSIÇÃO: ENTRE O CONCEITO E AS SENSAÇÕES PARA O PENSAMENTO DE MATRIZES NA HISTÓRIA DA LITERATURA E ARTE MODERNAS

*Composition: between concepts and insights for the  
thinking of models in the history of literature and the  
modern arts*

Marcio Pizarro Noronha\*

## RESUMO

Este artigo trata do conceito de composição em História e Teoria da arte e da literatura modernas. Em ordem, desenvolve o conceito de composição em seu tratamento filosófico. É privilegiado o conceito de Deleuze e Guattari. O texto apresenta o relacionamento entre composição e a aura estética (Benjamin / Didi-Huberman) e a contraposição (dialética) entre aura estética e aura religiosa. As relações composição-aura promovem uma análise epistemológica-paradigmática das relações entre técnica e estética. Num segundo momento, as relações são ampliadas para os campos da intertextualidade e para os estudos pós-modernos e da retórica. O foco destas análises é a literatura vanguardística e a novela experimental (séculos XIX e XX).

*Palavras-chave:* composição; sensação; texto (intertexto).

## ABSTRACT

This article is about a composition concept in modern art and literature history and theory. It develops the composition concept in its philosophical treatment, using the Deleuze / Guattari's concept. The text presents the relationship between composition and aesthetics aura

\* Doutor em Antropologia – USP. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado) – EMAC / Universidade Federal de Goiás e do curso de Mestrado e Doutorado em História da UFG.

(Benjamin / Didi-Huberman) and the contraposition (dialectical) between aesthetics aura and religious aura. These composition-aura relations promote an epistemological / paradigmatic analysis about the relations between technique and aesthetic. In a second moment, the relations are amplified, involving intertextuality and postmodern and rhetoric studies. The focus of this analysis is the vanguardistic literature and experimental novel (XIX – XX centuries).

*Key-words:* composition; sensation; text (intertext).

## *Aviso. À guisa de introdução*

Procurei fazer deste texto um regime aproximado do ensaístico, sem perder o diálogo com as formas textuais acadêmicas e seus modos de escrita. Para que tal tarefa se fizesse cumprir, tive a precaução de me afastar das citações extensas, deixando correr a memória, em sua seletividade, atravessando o universo dos autores que mais influenciaram na composição das idéias. A estes, autores queridos, e que apesar de não citados serão constantemente lembrados / apagados, agradeço à possibilidade de escrever sem citar. Portanto, este texto pede seus próprios intertextos e suas apropriações na superfície do plano compositivo propriamente dito, o que a forma do rodapé e a indicação de nomes entre parênteses tenta, ao menos, indiciar para o leitor.

## *Composição*

Desse modo, parto do princípio de que, ao lidar com o texto literário, estava prioritariamente dentro de um universo sociocultural marcado como artístico e que seu princípio fundante ou seu regime de funcionamento é prioritariamente um regime compositivo.

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra

de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... **E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente** [negrito meu] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247).<sup>1</sup>

Desse modo, a historicidade propriamente dita se vê enunciada no relacionamento entre dois planos internos / externos, o das técnicas e o das estéticas. No caso específico da obra literária, a técnica diz respeito ao aprendizado de uma sintaxe e de um ordenamento semântico, de um repertório cultural (Eco<sup>2</sup>), dos modos mesmo do dito e do enunciado (Ducrot), das relações intertextuais (Bakhtin / Kristeva).<sup>3</sup> É um aprendizado que antecede o acontecimento da página em branco e que é acionado no momento de enfrentamento dos meios materiais de produção do texto. O circuito da técnica e a sua tecnologia, ambos, não terminam aqui. Ao contrário, eles se amplificam, reverberam, se relacionam com outros círculos da cultura, já que não dizem respeito apenas a uma suposta evolução ou transformação dos meios técnicos e dos vocábulos e sua significação, mas também ao modo como juízos estéticos – juízos de valor, culturais e políticos – se produzem em torno dos resultados.

Esta versão que parte dos meios materiais e seu circuito tecnológico é efetivamente uma projeção de um devir das tecnologias sobre o campo dos efeitos artísticos, ou seja, a história artística seria mais a resultante dos enfrentamentos materiais – dos materiais utilizados pelo artista, dos ele-

1 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

2 ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1986; ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen. 1988.

3 DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 3. ed., 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2001.

mentos artefactuais, às condicionantes materiais, num circuito denominado de economia simbólica, e a arte poderia ser estavelmente analisada pelo teórico e pelo historiador por meio dos mecanismos representacionais – o que é o mais efetivo na pesquisa em História das Artes e da Cultura.

Por outro lado, se a relação entre plano técnico e plano estético pode ser pensada de outro modo, o enfrentamento material – do artefactual à economia simbólica – deve encontrar seu lugar no plano da composição estética, numa espessura própria ao domínio artístico (Hubert DAMISCH apud DELEUZE).

Nas relações sociais tradicionais, tecnologia e representação acabam por determinar um ponto intermediário cultural, a transcendência – o gosto, o belo –, como lócus para designar o artístico em arte, relacionando a instituição do artístico aos modos do pensamento religioso na cultura. Foi assim na sociologia e na filosofia da arte.

A partir do chamado Movimento Moderno / Alto Modernismo do final do século XIX e da primeira metade do século XX (com Proust, Joyce, Woolf, Beckett, dentre outros), a autonomização dos campos artísticos nos permitirá o reconhecimento de que as tecnologias não são os meios de fixar a transcendência e que, portanto, uma certa ordem simbólica de caráter mágico-religioso havia se perdido ou, melhor ainda, havia sido reposicionada, como mero efeito de um tipo de relacionamento social, para e no qual as instituições religiosas ocupavam um lugar de apreensão e de determinação de linguagem para todos os fenômenos “extramateriais”.

Walter Benjamin, nos seus estudos sobre a aura e sua queda, demonstra explicitamente esta dialética inventariada no cerne do modernismo e seus desdobramentos críticos. A aura narrativizada por seus textos diz respeito a uma dupla possibilidade de leitura. Na primeira delas, vemos a idéia do plano da técnica e sua possível “evolução” ou devir. Aqui, a arte aurática teria origens no aparato religioso. A técnica seria o meio / material – ou a superfície ou plano – no qual uma sensação do “indizível” e do “inominável” teria de ser posta. Na segunda versão, seguindo as leituras de Damisch e sua versão mais contemporânea no pensamento de Didi-Huberman, a aura seria algo perdido e reposicionado no plano da composição estética propriamente dita.<sup>4</sup>

4 BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985; DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1988.

É o momento em que as figuras da arte se liberam de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 249).

Para os termos da pintura e para os termos da literatura, isto implica dizer que a sensação – matéria da aura propriamente dita – não diz mais respeito ao religioso do que qualquer outro fenômeno do sobrenatural / sobrenatureza (CLAUDE LÉVI-STRAUSS<sup>5</sup>) designado em cada cultura dada no passado, até o momento moderno. O que Benjamin pode enunciar aqui é que o meio material do artista e do ofício se deixa evidenciar no plano compositivo estético. O que temos não é uma visualidade pura ou uma palavra pura, como o queriam os ideólogos do alto modernismo, mas uma posição de espessamento da própria superfície na qual o artista conduz a sua realização. É tal como se o plano estético ganhasse em espessamento aquilo que sofre de perda em profundidade (FOUCAULT; DELEUZE).<sup>6</sup>

Histórica e socialmente, eis a passagem de uma aura cujo funcionamento era apreendido pelas funções mágico-religiosas (Durkheim, na sociologia francesa, demonstra muito bem estes mecanismos funcionais na relação entre arte e estética, para o caso do totem<sup>7</sup>) para uma aura determinada agora na estratificação do plano estético.

Seria preciso, portanto, secularizar a noção de aura, e fazer do “culto” assim entendido a espécie – historicamente, antropológicamente determinada – da qual a aura mesma, ou o “valor cultural” no sentido etimológico, seria o gênero. Benjamin falava do silêncio como de uma potência de aura; mas por que se teria que anexar o silêncio – essa experiência ontologicamente “estranha” (*sonderbar*), essa experiência sempre “única” (*einmalig*) – ao mundo da efusão mística ou da teologia, ainda que negativa? Nada obriga a isso, nada autoriza essa violência religiosa, mesmo se os primeiros *monumentos* dessa experiência

5 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela, 1995.

6 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Fomense-Universitária, 2001; DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

7 DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

pertencem, e era fatal, ao mundo propriamente religioso” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 156-157).

Em síntese, sociedades tradicionais criaram estes “monumentos” em torno da experiência religiosa. Mas a aura, como campo do conceito para a arte e para a sua teoria e história, diz respeito ao silêncio ontológico e não às religiões institucionais propriamente ditas. Portanto, perda da aura como relação social de forma religiosa e retomada da aura na sua secularidade, no seu senso profano, de mundo laicizado.<sup>8</sup>

Tal como nos diz Huberman, “entre Dante e James Joyce, entre Fra Angélico e Tony Smith a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 159).

Assim como a historicidade desta transformação acaba por sustentar uma relação à própria historicidade de uma nova teoria, a da modernidade, assistimos também a uma redução da função semântica ou, melhor dizer, a um novo entendimento do que seja a semântica e a significação, colocando-a agora no plano do texto e da textualidade, no sentido mais abrangente. O enunciado da arte moderna – do modernismo, da modernidade – é o pré-evento de uma teoria da intertextualidade e das práticas mais contemporâneas da apropriação.<sup>9</sup>

8 Didi-Huberman, leitor de Freud, relê também Benjamin com “olhos freudianos”. No dizer hubermaniano, o mundo da aura é o mundo das aparições, zona e reino do universo fantasmático, das fantasmagorias. Na acepção sociológica tradicional, estas relações são co-dependentes da estruturação social do universo religioso em cada sociedade-cultura. Portanto, a estrutura cultural da obra de arte estaria sempre associada a um terceiro termo, o do sobrenatural. Para tanto, já indicamos as leituras de Durkheim e de Lévi-Strauss. Em Huberman, seguindo Freud-Benjamin, o fantasma é uma sugestão de caráter infantil, contida em todo o relacionamento com a imagem. O mecanismo da imagem visual ou mental – literária – se assemelha aos jogos infantis no escuro de ir ao encontro de um fantasma sugerido por um volume que se configura por entre o tecido da cortina do quarto de dormir, dos fantasmas escondidos nos armários, embaixo das camas.

9 Um exemplo marcadamente popular e de sucesso deste jogo intertextual e de apropriação encontra-se entre Virginia Woolf – de “Senhora Dalloway” -, o romance e o filme *As Horas*, cujo procedimento da apropriação literária faz da personagem Dalloway um intertexto. Aqui haveria outra relação a ser investigada, no modo da leitura cruzada entre literatura e música, para estabelecer uma definição provisória e produtiva do que seja também o cinema. No dizer de Michael Cunningham, no catálogo que acompanha o CD da trilha sonora do filme:

Todo romance que escrevi desenvolveu uma trilha sonora de tipos; um corpo de música que, de maneira sutil porém palpável, ajudou a dar forma ao livro em questão. Não imagino que os leitores de meus livros tenham conseguido ver de pronto suas conexões com qualquer obra

No que tange à literatura, a história da literatura moderna também dará o sinal de ganho neste espessamento da página, à letra, ao grafismo, à garatuja, ordenando-se em torno de novas matrizes do pensamento visual (gráfico) e de um relacionamento que se aproxima mesmo de um entendimento da anotação musical. Eis o princípio compositivo reafirmado.

E da literatura à música uma espessura material se afirma, que não se deixa reduzir a nenhuma profundidade formal. É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva. E a música, quando renuncia à projeção como às perspectivas que impõem a altura, o temperamento e o cromatismo, para dar ao plano sonoro uma espessura singular, da qual testemunham elementos muito diferentes: a evolução dos estudos para piano, que deixam de ser somente técnicas para tornar-se “estudos de composição” (com a extensão que lhes dá Debussy); a importância decisiva que toma a orquestração em Berlioz; a subida dos timbres em Stravinsky e em Boulez; a proliferação dos afectos de percussão com os metais, as peles e as madeiras, e sua ligação com os instrumentos de sopro, para constituir blocos inseparáveis do

musical, mas há muito tenho ciência de que *A home at the End of the World* evoluiu, em parte, do *Big Science* da Laurie Anderson, do *Blue* da Joni Mitchell e do *Réquiem* de Mozart; de que *Flesh and Blood* derivou das óperas de Verdi, do *After the Gold Rush* do Neil Young, de vários álbuns do The Smiths e do *cover* que Jeff Buckley fez do “Hallelujah” do Leonard Cohen; e *The Hours* de Schubert (particularmente “A Morte e a Donzela”), de *Music for Airports* de Brian Eno, de *Mercy Street* do Peter Gabriel, e, por razões que não posso começar a explicar, do *OK Computer* do Radiohead. Mas a única constante desde que comecei a tentar escrever romances – minha única manifestação ininterrupta como ouvinte fiel – tem sido a obra de Philip Glass.

Eu adoro a música de Philip Glass quase tanto quanto adoro *A Senhora Dalloway* de Virginia Woolf, e por algumas das mesmas razões. Qual Woolf, Glass está mais interessado naquilo que continua do que naquilo que começa, atinge um clímax e termina; ele afirma, conforme fez Woolf, que a beleza se encaixa melhor no presente do que no relacionamento do presente com o passado ou com o futuro. Glass e Woolf se desprenderam do âmbito tradicional da estória, seja ela literária ou musical, em favor de algo mais meditativo, menos nitidamente delineado e mais fidedigno à vida. Para mim, Glass consegue encontrar em três notas repetidas algo do estranho arrebatamento de mesmice que Woolf descobriu numa mulher chamada Clarissa Dalloway, dando conta de seus afazeres numa prosaica manhã de verão. Nós, humanos, somos criaturas que nos repetimos, e se nos recusamos a abraçar a repetição – se empacarmos diante da arte que busca enaltecer suas texturas e ritmos, suas infundáveis variações sutis – estaremos ignorando muito do significado que damos à própria vida.

Ver “As horas” (*The hours*), novela de Michael Cunningham, adaptada para o cinema com roteiro de David Hare e direção de Stephen Daldry. A trilha sonora é assinada por Philip Glass, com Michael Riesman ao piano e acompanhado pelo Lyric Quartet (Rolf Wilson e Edmund Coxon, violinos; Nicholas Barr, viola; David Daniels, cello; Chris Laurence, contrabaixo). A orquestra foi regida por Nick Ingman.

material (Varèse); a redefinição do percepto em função do ruído, do som bruto e complexo (Cage); não apenas o alargamento do cromatismo a outros componentes diferentes da altura, mas a tendência a uma aparição não-cromática do som num *continuum* infinito (música eletrônica ou eletro-acústica) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 251).

Entre os modernos e a partir da instauração de seu paradigma, o que se perturba é algo de uma ordem dupla:

- externa, em relação ao fechamento do que seja o objeto cultural da arte, em torno do seu plano estético e
- interna, no que se denominou o “movimento de consciência das linguagens” e de que modo estas são elas próprias um problema compositivo ainda e sempre.

Portanto, uma história do modernismo – de sua arte e de sua literatura – que fizesse justiça a suas transformações não poderia contentar-se com a perspectiva contemporânea da crítica literária “do tipo pós-modernista e de suas estratégias enunciativas” e tampouco deveria ater-se ao discurso da crítica positiva do Alto Modernismo – em artes visuais, Greenberg é, provavelmente, seu mais alto expoente – mas deveria apreender o movimento que se inagura no deslocamento da função cultural dos objetos nas sociedades modernas, bem como apreender as relações internas aos campos artísticos especializados neste momento histórico.

Composição, portanto, não seria apenas um conceito formalista aplicável à prática e à avaliação de textos literários, peças musicais e obras plásticas. Composição seria justamente o plano no qual a arte – literária ou outra – opera. Neste plano, de superfície, o “coisa-artista”(DELEUZE; GUATTARI) define / traça uma finitude, uma “mônada leibniziana” que se institui como monumento – arte, propriamente dita – pois suporta e contém a infinidade da maquinaria de interpretação (hermenêutica) sem nela se deixar esgotar.

## *Da composição aos sistemas de pensamento*

Dito isto até aqui, o problema da composição não pode ser visto, pelo historiador da arte e da cultura e tampouco pelo historiador das idéias e dos sistemas de pensamento, como este mero jogo formal que a palavra parcialmente indica.

Portanto, o problema da arte – e da composição – torna-se efetivamente um problema histórico-político, especialmente em relação ao modernismo, para o qual volta a ser de modo explícito o problema do cânone. O cânone é traçado como linha divisória e sustentação, entre os modernos, não apenas de um discurso social hegemônico – como o querem as abordagens culturalistas e externalistas da História e Teoria das Artes –, mas como condicionante da existência e sobrevivência da noção de arte como objeto de culto, o que reunifica o projeto deleuziano-guattariano às leituras obtidas entre Benjamin / Freud / Didi-Huberman.

A afirmação de uma possível “verdade em arte” (parafraseando o título *A verdade em pintura*, de Jacques DERRIDA<sup>10</sup>) depende, certamente, de sua emolduração.

A emolduração para a arte não é a mera e simples sucessão de fatos sociais e culturais correlacionados ao desenvolvimento de uma História Social da Arte e da Literatura (Arnold HAUSER).

A emolduração da arte, tal como foi reinventada na “consciência artística moderna”, é da arte como uma das formas dos sistemas de pensamento – termo “inaugurado” por Michel Foucault em sua cátedra – e se põe lado a lado com outras formas do pensar, recortando o mundo em coordenadas de sensações.

Mas aqui, tampouco, as sensações são mero e simples registro de traços sensoriais na mente inconsciente ou memórias ativadas pela presença dos sentidos. As sensações não são lembranças e não são lembranças encobridoras.

Uma história da arte e da literatura como história de um “sistema” de pensamento – nas três grandes formas do pensamento, segundo Deleuze e Guattari, a arte, a ciência e a filosofia – seria a apreensão de como a

10 DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

existência de um modo de pensar artístico promove, na tessitura do mundo histórico e cultural, a presença de monumentos, ou seja, um plano ou um conjunto delimitado, com uma existência determinada e, o mais importante, ocupando um lugar no mundo como objeto existente e, mais ainda, ultrapassando a existência do “sujeito criador” (o “coisa-artista”).

Este plano material ou que lida com determinadas configurações materiais – a página, o impresso, a costura, o livro-objeto, as palavras, o dicionário – desvela duplamente a re-simbolização da função cultural (entre os modernos, mesmo na atualidade / contemporaneidade, a arte é a “verdadeira religião” – e este é um elemento decisivo para apreender o funcionamento moderno de uma obra literária, musical, plástica, visual) e a afirmação de um universo / microcosmo / mônada que exigirá, posteriormente, o “nascimento” de uma teoria e de uma metodologia de leitura da arte e da literatura que sejam capazes de adentrar estes “universos particulares de cada microssistema de arte”.

Aos olhos de um pensamento ativo e historicamente posicionado, a arte garante a presença de não somente um documento do mundo, mas um monumento no mundo. Eis o que se afirma aqui, na perspectiva foucaultiana para um pensamento da trama histórica acerca dos objetos do pensamento, o “universo Joyce”, o “universo Woolf”, o “universo Beckett” foram eles próprios desdobrados (a dobra deleuziana) em planos de teoria e de leitura e interpretação, posicionando-se ativamente e redefinindo o que era o universo do cânone.<sup>11</sup>

A “invenção literária” do final do século XIX e do Alto Modernismo do século XX – bem como toda a arte deste período – teve de inventar sua teoria para legitimar um lugar da arte ou para propulsionar uma teorização do mundo fenomênico – um entendimento da realidade do mundo – de forma mais abrangente que pudesse, novamente, dar um lugar social – e simbólico – a seus produtos nascentes.

Neste sentido, para a História e Teoria da Arte e da Literatura do século XX, pensar deste modo repõe o problema entre a Filosofia e a História, entre a Estética e a Arte propriamente dita.

11 A idéia do monumento encontra raízes nas leituras de Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari.

Voltando no tempo, podemos pensar esta problemática da literatura e da arte modernas de um ponto de vista de uma certa epistemologia histórica ou de um projeto foucaultiano para os sistemas de pensamento.

Se, ao chegarmos (ou ao retornamos) ao século XIX, uma doutrina estética se constituía historicamente em torno de um “drama filosófico burguês” – o juízo do gosto kantiano e o problema da falta de medida para o valor, tornando-o dependente quase que exclusivamente do discurso da crítica que se traça em torno dos objetos artísticos, sendo a comunicação em torno da arte a estratégia de laicização do objeto cultural e a preservação de suas qualidades transcendentais inatingíveis na fala e no senso comum –, o seu final e o século XX repõem a “coisa artística, seja o artista, seja a obra”, criticando o drama da escolha burguesa entre gostar e não gostar, sustentado apenas por uma comunidade de comunicação (uma esfera pública das obras artísticas<sup>12</sup>) e um juízo entre iguais ou entre os “aceitos e os escolhidos para o pertencimento a esta comunidade de pares”.

O modernismo crítico de Benjamin e o modernismo da Escola de Frankfurt (Adorno e sua teorização da arte e da estética) poderiam encontrar seus seguimentos no projeto foucaultiano para a história dos sistemas de pensamento e na arte-pensamento de Deleuze e Guattari. Estas continuidades dizem respeito ao modo como a arte deve inventar objetos que pensam e se sustentam.

Não é na comunicação e no consenso que se sustentará o campo dos objetos nascentes. Portanto, tampouco será de uma função da memória – e da rememoração histórica – que se irá gerar a avaliação da obra artística e literária modernas.

É da idéia de monumento (LACAN; DELEUZE; GUATTARI) e de reaparição aurática secularizada (BENJAMIN) que se tece este objeto histórico – a arte e a literatura modernas.

Esta afirmação temporalizada repõe a função mítica de modo totalmente diverso daquela ocupada nas sociedades tradicionais e arcaicas – o *mythos* ligado ao atemporal e ao sobrenatural. Aqui o mito é o mito da inauguração, alvo típico da ideologia e da estética modernas.

12 Uma afirmação que mantém dívidas para com uma leitura de Habermas e de como este lê a modernidade e a pós-modernidade, a querela em torno de Lyotard e a afirmação do embate entre Kant / Hegel entre ambos os filósofos. Lyotard, também leitor de Adorno, fará confissão de matrizes kantianas em seus cursos sobre o sublime e a idéia de um moderno que surge após o pós-moderno.

A literatura moderna e as formas do romance de vanguarda e, posteriormente, do romance experimental do século XX, constroem a historicidade e a narrativa exclusivamente no interior das suas páginas. Recusam-se a fazer uso de uma oralidade e de certos recursos que poderiam ser obtidos na própria experiência cultural do seu mundo para dizer que a experiência culturalmente situada encontrava-se deslocada em relação às transformações das “sensações” do mundo.

Por exemplo, a cidade narrada seria cômica ou trágica, caso não assumisse a sua feição de escritura moderna. Olhada no burburinho e no aumento considerável de sua população, nas formas tipológicas humanas e de suas “aberrações”, não era capaz de captar a própria invenção da modernidade como modo de viver e de pensar. Há um amálgama textual que redesenha e reposiciona o lugar do personagem, o lugar da paisagem, o lugar do contexto, deslocando toda a narrativa numa apreensão mais abrangente das formas assumidas pela temporalidade, pela espacialidade e pela territorialidade e seus deslocamentos espaço-temporais. Mais uma vez, o problema da composição propriamente dita, plano estético reafirmado.

Tudo isto dito, retornemos, então, ao nosso plano compositivo.

### *Um movimento de retorno à composição*

Vimos aqui três realidades presentes para o estudo histórico da arte e da literatura:

- A primeira diz respeito às transformações acerca da aura e do objeto cultural na modernidade;
- A segunda diz respeito às condições de criação do monumento, por meio da linguagem e da emolduração (das sensações);
- A terceira delas, já enunciada, no próprio plano da composição, diz respeito à intertextualidade e aos modos modernos da apropriação e seus desdobramentos nas estéticas contemporâneas, modernas e pós-modernas. Trataremos dela nesta última parte do texto.

Na primeira parte, afirmamos que ocorreu uma espécie de redução da função semântica ou, melhor dizer, há um novo entendimento do que

seja a semântica e a significação, colocando-as agora no plano do texto e da textualidade, no sentido mais abrangente, tal como o afirmam Bakhtin, Barthes e Kristeva. Isto implicaria e permitiria afirmar, como o fiz, que o enunciado da arte moderna – do modernismo, da modernidade – é o pré-evento, com uma certa distância, de uma teoria da intertextualidade e das práticas mais contemporâneas da apropriação.<sup>13</sup>

O que isto significa aos olhos e ouvidos de uma história do pensamento e da arte-pensamento?

De um modo simples e na aparência dos textos modernos, podemos pensar nos desdobramentos aqui já enunciados dos princípios de um pensamento gráfico, de um pensamento da página em branco e do livro-objeto. Isto seria propriamente construtivo e originariamente afim às estéticas reconhecidamente modernas – um exemplo disso é Gertrude Stein.

Há também uma estratégia fundacional do texto literário moderno que se retira conscientemente dos modos como as narrativas se constituíam e dos modos como se apreendia a tecnologia de produção dos textos literários – função do narrador, função do(a) personagem, função da ambiência (desdobrada em paisagem, em contexto), sinopse, ação, tempo, espaço, etc. – e como se apreendia o modo de ler conseqüente. Esta estratégia diz respeito a uma determinação de gêneros textuais e literários que determinavam a função da História como fatos históricos e como ação dramática inclusa no enredo, apresentável (pelo narrador) e legível (pelo leitor).

O que tenho dito até aqui demonstra como estas funções se modificam pelo fato de modos de pensamento artístico estarem “sentindo” o mundo diferentemente. Então, a História, fatos e ações perdem sua função de condução narrativa e se pulverizam em duas direções diferentes. Na primeira delas, já inaugurada na paisagem proustiana, os fatos históricos estão dissolvidos nas diferentes temporalidades e o Tempo ganha o lugar de personagem – ou o que seria pensado como tal.

A equação proustiana nunca é simples. O desconhecido, escolhendo suas armas de um manancial de valores, é também

13 Para Roland Barthes ver: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988; BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980; BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, [19-?].

o incognoscível. E a qualidade de sua ação fica sob duas rubricas. Em Proust, cada lança pode ser uma lança de Têlofo. Este dualismo na multiplicidade será examinado em detalhe com relação ao “perspectivismo” proustiano. Para os propósitos desta síntese, convém adotar a cronologia interna da demonstração proustiana, examinando em primeiro lugar esse monstro de duas cabeças, danação e salvação – o Tempo (BECKETT, 2003, p. 9).<sup>14</sup>

Na segunda delas, em vez de uma reflexão sobre o Tempo, esta ganhará o ar de temporalidade como forma da historicidade. Digamos de outro modo. Por um lado, uma certa Ontologia – primeiro existencialista, depois fenomenológica, e, na atualidade, deleuziana – acompanha o campo da produção literária. Por outro, uma versão interpretativista e hermenêutica sustenta um modo de fazer que não é necessariamente uma articulação ao modo do ser. O princípio compositivo obedecerá a regras do *patchwork*.

Eis aqui a vertente que recuperará os princípios da justaposição da pintura e do teatro do “Gótico tardio” ou do final da Idade Média.<sup>15</sup>

A forma básica da arte gótica é a justaposição. Seja a obra individual constituída de partes relativamente independentes; seja ela indecomponível nesses elementos; trate-se de uma obra pictórica ou de uma obra plástica, de uma representação épica ou dramática – é sempre o princípio de expansão, e não o da concentração, que a domina, o da coordenação, e não o da subordinação, o da seqüência livre e não o da forma estritamente geométrica. É como se o observador fosse conduzido por etapas e colocado em sucessivos postos de observação, durante uma expedição. A expressão da realidade que nos revela assemelha-se a uma visão panorâmica, não uma perspectiva unilateral, uma representação unificada, isto é, vista de um único ângulo. Em pintura é o método “contínuo” o preconizado; o drama luta para tornar os episódios tão completos quanto possível e prefere, em vez de concentrar a ação em algumas situações decisivas,

14 BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

15 Este tema é tratado por: HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 1.

mudar freqüentemente o cenário, as personagens e os motivos. O importante na arte gótica não é ponto de vista subjetivo, nem a vontade criadora e formadora, expressa no domínio material, mas o material temático em si, do qual tanto os artistas como o público nunca podem ver o suficiente. A arte gótica conduz o observador de pormenor em pormenor e, como já se disse e com razão, fez com que se “desenrolem” as partes sucessivas da obra, uma após outra. A arte da Renascença, pelo contrário, não lhe permite que se detenha em pormenores, que separe qualquer elemento do conjunto da composição; obriga-o antes a abarcar todos os elementos ao mesmo tempo. A perspectiva central na pintura, a cena espacial e temporalmente concentrada no drama, torna possível realizar esta simultaneidade de visão. A modificação que se realiza na concepção de espaço – e, portanto, em toda a concepção de arte – é talvez mais impressionantemente expressa no fato de o arranjo de cena baseado em planos desconexos e separados se tornar subitamente incompatível com a ilusão artística. A Idade Média, que concebeu o espaço como qualquer coisa de sintético e analisável, não só permitiu que as diferentes cenas do drama se seguissem umas às outras, mas autorizou os atores a ficarem no palco, mesmo quando não tomavam parte na ação. O que acontecia é que, assim como a assistência se desinteressava pura e simplesmente do cenário em frente ao qual não se representava, do mesmo modo também não reparava nos atores que não intervinham na cena que estava a decorrer. Para a Renascença uma atenção dividida deste modo parece impossível de justificar. A modificação da perspectiva que é provavelmente, expressa com mais clareza por Scaliger, que considera completamente ridículo que “as personagens nunca saiam de cena e que as que estão caladas sejam consideradas como não presentes”. Para a nova concepção de arte a obra forma uma unidade indivisível; o espectador deseja ser capaz de abranger, num relance, todo o palco, justamente da mesma forma que abrange todo o espaço de um quadro composto, segundo os princípios da perspectiva central. Porém, a passagem de uma concepção de arte sucessiva para uma simultânea implica, ao mesmo tempo, uma apreciação inferior daquelas “regras do jogo”, implicitamente aceites, sobre as quais, em última análise, se baseiam todas as ilusões artísticas (HAUSER, 1982, p. 365-367).

Vejamos a polarização formulada entre Idade Média e Renascença à luz de nossa problemática moderna. O que temos afirmado por Hauser são dois princípios compositivos fundados num conceito e numa experiência, num amálgama de sensações que inclui o espectador nas regras do jogo propostas pela obra.

Desse modo, o bloco de sensações enunciado para as duas formas da arte indica, por um lado, sucessão / justaposição / encadeamento / continuidade perceptiva (percepção contínua), narrativa e temporal / expansão do universo da obra / pormenor (o mundo como fragmento) e panorama (o mundo como paisagem), e, por outro, síntese / simultaneidade / concentração / hierarquização / ponto de vista subjetivo ideal / geometrização / perspectiva / “tudo ao mesmo tempo agora” / percepção simultânea.

No amálgama moderno, temos um tempo contínuo associado a uma percepção simultânea.

O texto literário e artístico moderno demonstra esta impotência perceptiva do equipamento humano, esta incapacidade para a simultaneidade e a exigência dela que é feita na experiência moderna, instaurando-se no lugar da descontinuidade perceptiva em relação à continuidade da temporalidade não-humana. Há um embate entre a Percepção e o Tempo.

Os modernos – do século XIX e do Alto Modernismo – ocuparam prioritariamente este lugar de incômodo, de desajuste, de infelicidade.

Já nossos modernos (pós-modernos, contemporâneos) preconizam uma saída irônica, pela via de retomar a justaposição como princípio compositivo formal, efeito de superfície, que destitui – por força de descontinuidade – sua relação com uma certa concepção do Tempo. São recursos irônicos e paródicos. É o humor e o *nonsense* explorados.

Entre modernos, o problema da sucessão de tempos encadeados expande a história que não se subordina, mas se coordena, tal como nos trípticos e no teatro medievais. Podemos olhar sucessivamente para diferentes lugares numa mesma obra, pois sua própria estruturação / formalização apresenta-se deste modo, tal como uma via-crúcis. Podemos entrar por lugares diferentes, não há começo e tampouco fim. A cada momento a história é feita tal qual uma mônada e a narrativa se dobra sobre si mesma, numa autoconsciência formalizada, desdobrando-se, num fôlego de continuidade temporal, no quadro seguinte, na cena seguinte, no gesto mínimo seguinte. Em cada pequeno plano que organiza o texto literário moderno, ele se fecha

sobre si mesmo e se abre ao se enrolar – recurso da dobra / desdobra. Cada evento é um em-si. Cada ação, cada episódio ganha em autonomia e isolamento peculiar. Cada evento exige tudo de si, tudo do leitor. E eis aqui a diferença feita moderna. Novamente, afirma-se a idéia (da arte como sistema de pensamento) de que, historicamente, ao sujeito moderno é exigida a experiência de aceder uma percepção simultânea – e por vezes exagerada, tanto passiva, sombria e infeliz, quanto ativa e revolucionária – de uma continuidade do Tempo só capturada na descontinuidade da temporalidade humana. O que se valoriza é uma experiência marcadamente oscilante entre continuidade / descontinuidade temporal – e do tempo da leitura, pois esta lógica do Tempo repete-se tal e qual na configuração da obra.

Esta experiência pode associar-se aos termos da leitura benjaminiana de Didi-Huberman. Diversamente dos “góticos tardios”, modernos traduzem a continuidade no senso da descontinuidade, ressaltando o não-sentido de um ponto de vista superior, divino e da obra de arte como função ritual. A obra, no seu em-si, na condicionante de sua ontologia – moderna(?) – impõe um valor de desesperança ou de silenciamento em torno desta continuidade desvelada. Na ausência de Deus, o texto. Na ausência do Criador, a obra, o criado. O criado ocupa o lugar do divino (numa releitura de Benjamin). A arte ocupa o lugar da religião. Vitória da aura do artefato estético que se desdobrará por todo o século XX nesta paisagem de “impurezas formais”, da arte ao *design*, do *design* ao objeto de consumo e do consumo ao culto dos resíduos da cultura industrial e pós-industrial (o culto contemporâneo aos museus de tudo).

Mas poderá ainda ser pensada nos termos de uma certa cena “moderna / pós-moderna” que tem no jogo do intertexto a possibilidade de reinstaurar a continuidade. Ao trazer para o texto e seu interior a estratégia de lidar com a continuidade / descontinuidade, com a sucessão / simultaneidade e com a justaposição / síntese, os críticos da modernidade, os modernos tardios ou, em grande parte, os pós-modernos efetuam uma passagem de uma Filosofia Ontológica para uma Filosofia da Produção.

Acometidos pelo problema da arte e da literatura modernas, do plano de superfície estética, uma grande parte desta teoria surgida entre os anos sessenta e setenta do século XX toma a superfície como texto e o texto como produtividade.

... na prática, uma escritura textual pressupõe que tenha sido taticamente frustrada a vecção descritiva da linguagem e tenha sido adotado um processo que, ao contrário, faça desenvolver-se plenamente seu poder gerativo. Esse processo será, por exemplo, no plano do significante, o recurso generalizado às análises e combinações de tipo anagramático. No plano semântico, será o recurso à polissemia (até o ponto em que, como no dialogismo de Bakhtin, uma mesma “palavra” se revela ser conduzida por várias “vozes”, chegar ao cruzamento de várias culturas), mas será igualmente uma escritura “branca”, que escapa a todas as espessuras de mundos, frustrando sistematicamente as conotações e restituindo o aparato do corte sêmico a seu arbitrário. No plano gramatical, será o apelo a uma grade ou matriz que regula as variações da pessoa ou do tempo não mais conforme as estruturas canônicas portadoras da verossimilhança, mas conforme uma exaustão organizada das possibilidades de permutação. Será ainda, e um pouco em todos os níveis que acabamos de evocar, a utilização até na escritura da relação destinador-destinatário, escritura-leitura, como a de duas produtividades que se recortam e criam espaço ao se recortarem.

(...) o texto sempre funcionou com um campo *transgressivo* em comparação com o sistema segundo o qual são organizados nossa percepção, nossa gramática, nossa metafísica e até nossa ciência: sistema segundo o qual um *sujeito*, situado no centro de um mundo que lhe fornece como que um horizonte, aprende a decifrar-lhe o *sentido supostamente prévio*, ou mesmo originário aos olhos da experiência que dele tem. Sistema que seria, indissociavelmente, o do *signo* (DUCROT; TODOROV, 2001, p. 318).

A radicalização da imanência do plano estético poderia então ter levado a uma nova ontologia deleuziana das obras de arte e dos textos literários – nesta senda, acompanhado pela apreensão do conceito de “vida como obra de arte” (de Nietzsche a Foucault) – ou poderia fazer insurgir um paradigma materialista do jogo de significantes, da textualidade (num enlace entre Bakhtin, Lacan relido por teóricos do texto, Barthes, Kristeva).

A primeira posição é intimamente moderna, mantém a estética e mantém a arte e as faz formas do pensamento que friccionam os demais registros do pensamento – ciência, filosofia – e os demais registros da cultura-sociedade. Assim, seus teóricos ainda são devedores das posições ocupadas por Proust, Joyce, Woolf e Beckett.

A segunda posição é criticamente moderna e nos seus limites poderia acabar por pensar na direção de que

à ideologia estetizante do objeto de arte como obra depositada na história ou da literatura como objeto de uma história do decorativo, o texto oporia a reinserção de sua prática significativa – balizada como prática específica – no todo articulado do processo social (práticas transformativas) no qual ele participa. Vê-se já por que, tão logo foi construído, esse conceito do texto demonstrou ter valor operatório, e não apenas no plano da prática ‘literária’, mas tanto no plano de um abalo da tradição filosófica como no de uma teoria da revolução (DUCROT; TODOROV, 2001, p. 318).

Em vez de remeter às sensações, a produtividade remete meramente às superfícies de produção e às práticas significantes. O sentido é móvel, plural, diferente e gerador de diferenças, num sistema de diferenciação. Tudo se passa num jogo de combinatórias – uma certa dívida para com o estruturalismo – só que agora ilimitadas, vivendo na dinamicidade entre o que se deposita na e a partir da língua, aquilo que faz sentido na leitura (processo de leitura) e no encadeamento sócio-histórico entre a multiplicidade dos textos. Assim, a leitura de um texto é também a ação de tomar para si a cadeia de textos geradores do texto visível e a sua colocação no *corpus* dos textos do próprio leitor. Eis a idéia de morte do autor pensada produtivamente. Eis o papel do leitor e de que um texto só vive na leitura.

Aqui, um tipo de modernismo crítico termina em posição diametralmente oposta à de seus críticos “conservadores”. A obra em si desaparece e passa a ser ela própria afirmação de que todo autor é apenas mais um tipo de leitor.

Para encerrar, haveria ainda nesta via um posicionamento que costumou-se chamar de pós-moderno / poética pós-moderna. Para a História, este pensamento se encontra explicitamente representado positivamente nos textos de Linda Hutcheon (teoria da paródia, poética do pós-modernismo) e negativamente em Fredric Jameson (o inconsciente político). O âmbito das relações entre literatura e artes, entre teoria e história, diz respeito muito mais aos domínios da Estilística, da Oratória e da Retórica. Consiste mais explicitamente nos modos elocucionários dos textos – especialmente

os literários, mas não exclusivamente. São estudos da enunciação que balizam este campo de pesquisas no domínio da Lingüística.

Em nossas práticas textuais contemporâneas, os resultados são os mais diversos. Acabamos na exclusividade da superfície e de seus efeitos decorativos. Em arte, isto poderia designar um “universo-maneirista”. E isto seria uma outra maneira de voltar à composição. Mas isto é agora outra conversação.