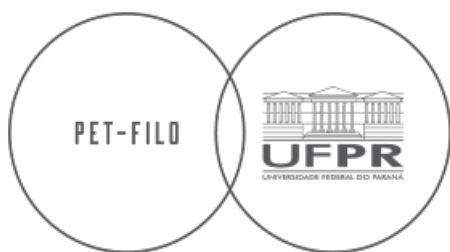


PROJETO FILÓSOFAS UFPR

I Ciclo de Seminários - Filósofas UFPR

- Uma pincelada sobre o lugar da amizade nos Ensaios de Montaigne - de Ana Carolina Mondini
- Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da dança - de Fernanda Dechatnek
- O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a minimal art: um debate em perspectiva - de Larissa Ferreira da Costa
- Dilatar o tempo, criar espaços: alianças afetivas para adiar o fim do mundo - de Leticia Mendes Soares
- Nova Academia: ceticismo ou dogmatismo negativo - de Nailane Koloski
- O caso das Artes, Filosofia e Sociologia no Paraná: Colocando o fim da educação em prática - de Camila Sant'Ana Ferraz Milek
- Entrevista com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020: Kamila Babiuki (Melhor Dissertação) e Cassiana Stephan (Melhor Tese), ambas discentes da UFPR

Cadernos PET Filosofia. 2018 (2021), v. 20, n. 1.



LINHA EDITORIAL

O PET-Filosofia da UFPR, por meio de sua Comissão Editorial, edita e publica anualmente as pesquisas desenvolvidas por estudantes de graduação e pós-graduação, tanto de Filosofia, como de outras áreas das Ciências Humanas, segundo temas específicos e gerais relacionados à Filosofia.

Publicada pela primeira vez em 1999, a revista está disponível na íntegra pela biblioteca de periódicos da UFPR desde 2015. É uma publicação acadêmica indexada pelo sistema Qualis, da CAPES.

PUBLICAÇÃO DE

Universidade Federal do Paraná

Setor de Ciências Humanas

Departamento de Filosofia

PET de Filosofia

Rua Dr. Faivre, 405 – 7º andar – Ed. D. Pedro II

Curitiba, PR 80060-140

petdefilosofiaufpr.wordpress.com

revistas.ufpr.br/petfilo

pet.filosofia@ufpr.br



Edição

FILÓSOFA S

U F P R

Cadernos PET Filosofia.

2018 (2021), v. 20, n. 1.

ISSN 1517-5529.

Curitiba, PR, Brasil.

P.001-129

GRUPO PET

Alexandre Silva, Amanda Bsoczek, Bruna Rafaelli, Camilo Rodrigues, Cezar Prado, Eder Costa, [prof.] Edmilson Paschoal, Elan Sikora, Gabriel Gioppo, Gabriel Parolim, Gabrieli Sizilio, Juliana Campos, [prof.] Leandro Cardim, Leandro Pacheco, Leonardo Maika, [prof.] Luan Corrêa, Maria Clara Schwartz, Martim Fernandes, Tayeshi Kadosaki.

EDITORES

Alexandre Silva, Bárbara Canto, Cezar Prado, Eder Costa, [prof.] Luan Corrêa, Elan Sikora, Gabrieli Sizilio, Izis Dellatre Bonfim Tomass, Juliana Campos, Leonardo Maika, Maria Clara Schwartz, Martim Fernandes, Tayeshi Kadosaki.

IMAGEM CAPA

Amanda Bsoczek

SUMÁRIO

Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da dança	16–30
<i>Fernanda Dechatnek</i>	
Uma pincelada sobre o lugar da amizade nos <i>Ensaaios</i> de Montaigne	31–41
<i>Ana Carolina Mondini</i>	
O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a <i>minimal art</i> : um debate em perspectiva	42–55
<i>Larissa Ferreira da Costa</i>	
Dilatar o tempo, criar espaços: alianças afetivas para adiar o fim do mundo	56–76
<i>Letícia Mendes Soares</i>	
Nova Academia: ceticismo ou dogmatismo negativo	77–98
<i>Nailane Koloski</i>	
O caso das Artes, Filosofia e Sociologia no Paraná: colocando o fim da Educação em prática	99–111
<i>Camila Sant’Ana Vieira Ferraz Milek</i>	
O Projeto Filósofas UFPR entrevista as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020: Kamila Babiuki e Cassiana Stephan	112–129
<i>Bárbara Canto</i>	
<i>Izis Dellatre Bonfim Tomass</i>	

EDITORIAL

Os *Cadernos PET Filosofia* são uma publicação do grupo PET (Programa de Educação Tutoriada) do curso de Filosofia da Universidade Federal do Paraná. Com periodicidade anual, a revista se empenha em promover e divulgar a pesquisa realizada por estudantes de graduação e pós-graduação em Filosofia. A equipe editorial é composta por discentes participantes do grupo PET, sob a supervisão de professores tutores responsáveis pelo programa. Trata-se, portanto, de uma revista editada por estudantes e para estudantes de filosofia, visando sempre o modelo e padrão de pesquisa desenvolvida por seus pares no Brasil.

Apesar de seu escopo ser a Filosofia de um modo geral, cada volume apresenta um tema norteador. O atual volume, “Filósofas UFPR”, v. 20 n. 1, é uma edição especial que reúne os trabalhos apresentados no I Ciclo de Seminários do Projeto Filósofas UFPR pelas discentes de graduação e pós-graduação em Filosofia da UFPR. A iniciativa buscou promover a publicação e divulgação dos trabalhos das discentes, tendo em vista a desigualdade que permeia o ambiente acadêmico no que se refere à publicização e à visibilidade das mulheres na Filosofia. Não apenas diante de tão importante iniciativa, mas igualmente diante da pertinência dos temas abordados pelas discentes em seus trabalhos, é com alegria que os *Cadernos PET Filosofia* apresentam a atual edição.

Fernanda Dechatnek, no artigo *Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da dança*, especula acerca da possibilidade de um pensar que se constrói, como a dança, criativamente, recorrendo aos coreógrafos Merce Cunningham e Steve Paxton; *Uma pincelada sobre o lugar da amizade nos Ensaios de Montaigne*, de Ana Carolina Mondini, nos mostra como, no elogio a um amigo, Montaigne recorre ao artifício retórico, algo que, diferentemente do uso feito em outros autores, é um recurso que confere naturalidade ao texto e desperta a sensibilidade do

leitor; Larissa Ferreira da Costa, no artigo *O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a minimal art: um debate em perspectiva*, analisa o pluralismo crítico, de autores como Rosalind Krauss e Hal Foster, e examina as contribuições da fenomenologia e do estruturalismo para o debate sobre a arte minimalista.

Na sequência, o artigo *Dilatar o tempo, criar espaços: alianças afetivas para adiar o fim do mundo*, de Letícia Mendes Soares, nos apresenta a reflexão de Ailton Krenak sobre a possibilidade de uma reconfiguração radical da humanidade, consumidora do mundo, como única possibilidade de adiar o seu fim; Nailane Koloski, no artigo *Nova Academia: ceticismo ou dogmatismo negativo*, indica os motivos para se compreender a Nova Academia como uma escola cética, mas não, tal como uma das principais concepções a seu respeito, atribuindo a ela a tese do dogmatismo negativo; o artigo de Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek, *O caso das Artes, Filosofia e Sociologia no Paraná: colocando o fim da Educação em prática*, examina as reformas, em particular a mudança de carga-horária das disciplinas de Filosofia, Sociologia e Artes, no Ensino Médio paranaense e que teriam como um resultado o encurtamento do próprio direito à educação.

Por fim, temos a entrevista feita por Bárbara Canto e Izis Dellatre Bonfim Tomass com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020 (promovido pela Rede Brasileira de Mulheres Filósofas e pela ANPOF): Kamila Babiuki, atualmente doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR, ganhadora do prêmio de melhor dissertação com o trabalho *O debate sobre o gênio no Iluminismo francês: o caso Diderot*; e Cassiana Stephan, atualmente pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR, premiada pela melhor tese, *Amor pelo avesso: de Afrodite a Medusa*.

Desejamos, à leitora e ao leitor, uma boa leitura!

Equipe Editorial

APRESENTAÇÃO

Nesta edição dos Cadernos Pet-Filosofia, da Universidade Federal do Paraná, apresentamos a vocês os artigos escritos por discentes e ex-discentes da graduação e pós-graduação em Filosofia, frutos do I Ciclo de Seminários do Projeto Filósofas UFPR. O Projeto, nascido com o intento de desenvolver a escrita e a prática da apresentação filosóficas entre as discentes da instituição, tem por objetivo reparar uma desigualdade que se repete em todo o meio acadêmico no que diz respeito à publicização de trabalhos das mulheres filósofas do país.

O ano de 2020 será lembrado na história pela irrupção da pandemia do coronavírus. As vulnerabilidades presentes em nossas sociedades, mundo afora, antes tão bem maquiadas, foram descortinadas sob uma luz de desigualdades sociais tão intensas que não tivemos outra alternativa além de encará-las. Nesse cenário, aqueles que puderam, abrigaram-se em seus lares, desenvolveram seus trabalhos remotamente, acumularam seus serviços domésticos aos serviços profissionais, cuidados com filhos e filhas de forma integral, entre outras coisas.

Em meio a toda essa nova demanda, a essa nova estruturação da rotina, as mulheres foram as que mais se sobrecarregaram¹. Estatisticamente falando, em 2019 as mulheres “brasileiras ocupadas [formalmente] dedicaram em média 8,1 horas semanais a mais às atividades de afazeres e/ou cuidados que os homens ocupados [formalmente]”². Durante a pandemia esse número que já não era pequeno, cresceu exponencialmente. Segundo a pesquisa Sem parar: O trabalho e a vidas mulheres durante a pandemia, realizada e publicada pela Sempreviva Organização Feminista, metade das mulheres brasileiras passou a cuidar de alguém durante a

1 Dados recentes apontam um aumento de 22% nos casos de feminicídio no Brasil, segundo levantamento do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), entre os meses de março e abril. Já a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), realizada pelo IBGE, aponta que cerca de 7 milhões de mulheres deixaram seus postos de trabalho no início da pandemia, 2 milhões a mais do que o número de homens na mesma situação. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/noticias/2020/08/19/pandemia-impacta-mais-vida-das-mulheres>.

2 https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2020/12/COVID19_2020_informe2.pdf.

pandemia (filhos, idosos, pessoas com deficiência ou outras crianças). Dessas, 42% não têm apoio externo, como profissionais, instituições ou vizinhos. Entre as mães, metade (49%) afirmou que aumentou a necessidade de auxiliar os filhos de até 12 anos nas atividades educacionais on-line³.

Além disto, “dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que as mulheres gastam quase o dobro de tempo em afazeres domésticos que os homens, predominância que não muda mesmo quando são comparados perfis de gênero em ocupações similares”⁴.

Alinhar suas antigas funções às novas fez com que as pesquisadoras brasileiras praticamente abandonassem suas pesquisas. De acordo com a Dados, revista de Ciências Sociais do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, num levantamento feito entre os anos de 2016 e 2020.1, encontrou-se o seguinte quadro: “do total de textos submetidos, 40,8% têm participação de mulheres em autoria, contra 59,2% de homens. No entanto, há uma relevante variação entre 2016 e 2019, com o percentual de mulheres oscilando entre 36% e 55% por trimestre”⁵. O próximo dado nos remete ao período pandêmico: “mesmo que o ano de 2020 tenha começado com a submissão de 40% de autoras, patamar próximo à média, tivemos neste segundo trimestre o menor patamar do período analisado, com apenas 28% de autoras assinando os artigos submetidos”⁶. A queda é brusca e isso reflete de forma muito negativa no próprio ambiente acadêmico. Tem-se uma parcela significativa de discentes que não conseguem avançar em seus estudos por estarem sufocadas com demandas externas a eles. São mulheres que simplesmente não conseguem dizer o que de fato pensam, estudam e pesquisam.

3 <http://www.generonumero.media/metade-mulheres-passou-cuidar-pandemia/>.

4 <http://dados.iesp.uerj.br/pandemia-reduz-submissoes-de-mulheres/>.

5 Idem, *ibidem*.

6 Idem, *ibidem*.

Quando aplicados ao campo filosófico em particular, tais números pandêmicos sejam talvez ainda mais alarmantes. Em artigo publicado na Revista *Cadernos de Filosofia Alemã* (USP), Carolina Araújo expõe os resultados de sua pesquisa que versa sobre a desigualdade enfrentada pelas mulheres no âmbito acadêmico da Filosofia no Brasil entre os anos de 2004 e 2017⁷. Mesmo em um período pré-pandêmico, a filósofa nos mostra que, apesar da população brasileira ser de maioria feminina (51,04% - IBGE 2010) e das mulheres serem maioria também na porcentagem de pessoas com ensino superior no Brasil com 25 anos ou mais (12,5% em comparação a 9,9% dos homens), elas ainda figuram como minoria percentual no que tange à carreira acadêmica filosófica, tornando-se esta porcentagem cada vez menor à medida em que avançam em suas carreiras.

Eis alguns dos dados fornecidos por Araújo: dos ingressantes nos cursos de graduação em Filosofia por todo o Brasil no período delimitado pela pesquisadora, a média de mulheres foi de 36,44%. Para a análise do seguimento das carreiras acadêmicas, também nos são fornecidos os dados de cada PPG: a média geral de discentes matriculadas em curso de mestrado em Filosofia no Brasil foi de 30% e, da UFPR, de 33,35%. É possível analisar uma queda brusca ao se observar o ingresso nos cursos de doutorado no país, do qual as discentes representam apenas 26,98% e, na UFPR, apenas 12,69%. Por fim, das mulheres que conseguem chegar ao topo da carreira acadêmica na Filosofia no Brasil, isto é, as que estão vinculadas como docentes nos programas de pós-graduação, temos uma porcentagem de 20,14% e, na UFPR, 20,34%. A pesquisa conclui que, além dos homens desfrutarem de 2,3 mais chances de chegarem ao topo de suas carreiras em comparação às mulheres, ainda parece haver uma tendência no aumento de tal desigualdade.

Apesar das diferenças numéricas demonstradas pela pesquisadora serem alarmantes, não foram identificados padrões relacionados às notas CAPES dos PPGs

7 ARAÚJO, C. Quatorze anos de desigualdade: mulheres na carreira acadêmica de Filosofia no Brasil entre 2004 e 2017. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, v. 24, n. 1, p. 13–33, 2019.

nem relações com questões geográficas que justifiquem este cenário. Os dados analisados também não consideram recortes de raça, de classe social e de identidade de gênero, o que certamente nos levaria a números ainda mais desiguais. Algumas das possíveis causas trazidas por Nádia Junqueira Ribeiro em artigo à Carta Capital (2020)⁸ é a do ambiente por vezes hostil encontrado pelas mulheres no ambiente acadêmico filosófico, onde há um reflexo do machismo estrutural que permeia (não só) a sociedade brasileira. Aliado a isso, existe a falta ou baixa representatividade, uma vez que as mulheres não se veem refletidas nos lugares de poder das estruturas acadêmicas na Filosofia, acabando por vezes desencorajadas a trilharem um caminho em que já partem de um lugar desfavorável.

Mas, como se sabe, para que haja sombras é necessário que haja luz, e 2020 não pode ser apenas lembrado como o ano da pandemia. Nesse ano de aspecto saturnino foi desenvolvido, por parte da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas em parceria com a ANPOF, o Prêmio Filósofas, que visa reconhecer e premiar trabalhos de dissertação de Mestrado e tese de Doutorado de mulheres dos cursos de Filosofia em todo o país. Uma iniciativa importante, mas que sozinha não irá promover o combate à desigualdade de oportunidades e publicização dos trabalhos das mulheres filósofas.

Sob esse impacto, foi criado o Projeto Filósofas UFPR, para que nossas discentes tenham um lugar de escuta e acolhimento, incentivo e disponibilidade de autoras e leitoras que desejem trocar experiências e cuidados, um tipo de fortalecimento que as mulheres desde sempre souberam cultivar, e aqui tem seu primeiro fruto colhido. Essa edição reúne os artigos resultantes do I Ciclo de Seminários Filósofas UFPR, cuja ocorrência se deu online entre os dias 09 de outubro a 27 de novembro: “Uma pincelada sobre o lugar da amizade nos Ensaios de Montaigne” de Ana Carolina Mondini, “Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da

8 RIBEIRO, Nádia Junqueira. O (restrito) lugar da mulher na Filosofia no Brasil. **Carta Capital**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/o-restrito-lugar-da-mulher-na-filosofia-no-brasil/>. Acesso em 23 de setembro de 2020.

dança” de Fernanda Dechatnek, “O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a minimal art: um debate em perspectiva” de Larissa Ferreira da Costa, “Dilatar o tempo, criar espaços: alianças afetivas para adiar o fim do mundo” de Leticia Mendes Soares e “Nova Academia: ceticismo ou dogmatismo negativo”, de Nailane Koloski. A presente edição também conta com o ensaio de Camila Sant’Ana Ferraz Milek, “O caso das Artes, Filosofia e Sociologia no Paraná: Colocando o fim da educação em prática”, além de conter a entrevista intitulada “O Projeto Filósofas UFPR entrevista as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020”, conduzida pelas editoras que vos falam com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020, Kamila Babiuki (Melhor Dissertação) e Cassiana Stephan (Melhor Tese), ambas também discentes da UFPR.

Com os votos de que esta seja a primeira de muitas edições e ações visando o fortalecimento das produções filosóficas das mulheres brasileiras, desejamos às leitoras e aos leitores um ótimo passeio pelas reflexões e considerações de nossas tão estimadas colegas discentes.

Bárbara Canto & Izis Tomass

Mu-dança: estudos do corpo na filosofia através da dança

Fernanda Dechatnek

Graduanda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: fer.dechat@gmail.com

Resumo: O seguinte artigo trata-se de uma apresentação dos resultados de um ano de pesquisa pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). O estudo é guiado por princípios que tenham como preocupação a relação entre o pensar filosófico e o ambiente, levando em conta que um tem igual impacto sobre o outro. Nesse sentido, procuro especular acerca das possibilidades em outras alternativas de fazer conhecimento e pensar no mundo. Desse modo, o caminho que utilizo é a de um pensar que se constrói criativamente com a dança, mais especificamente, com os coreógrafos Merce Cunningham e Steve Paxton. A experiência com essa alternativa é pela leitura dos mesmos através do autor José Gil, vídeos de suas coreografias e a leitura de textos do próprio Cunningham. Ao explorar esse conhecimento pela dança, aos poucos o corpo mesmo é mais compreendido, bem como o que ele nos ensina com o mundo ao redor. Os movimentos do corpo tomam o espaço dos movimentos do pensamento, tentando assim contri-

buir com formas de pensar — e assim sobreviver — que sejam sensíveis aos toques, que atravessem nossas peles e que mergulhem nas experiências.

1. Introdução

A pesquisa que constitui o presente artigo é motivada, dentre muitas outras coisas, com a maneira pela qual se pretende articular as possibilidades de mudanças de pensamento e mudança de produção de conhecimento com uma forte preocupação com o mundo em que tais mudanças se situam e quais os impactos das criações neste. A alternativa proposta nasce, assim, de um relacionamento do pensar com o dançar, de modo tal que é nomeado uma espécie de filosofia através da dança. Ou seja, mais do que apenas tentar evidências filosóficas na dança, o que se procura aqui é uma especulação que atravesse o dançar, de uma criação filosófica-dançarina conjunta. Esse é o primeiro passo que constitui a mudança e que irá nos levar de encontro a um pensar que é do corpo. Sendo assim, mais do que mudança, a tentativa é mesmo de uma mu-dança.

Se tal é a preocupação com o mundo em que a pesquisa se situa, é primeiro necessário da atenção à situação que nos encontramos. O aquecimento global, a exploração desenfreada dos bens naturais, o aumento da desigualdade social, o genocídio descarado da gente nativa e da gente periférica, e todos esses fatores que culminam nessa sexta grande extinção. Isto é, a extinção em massa que assola o holoceno. Luiz Marques aponta três características peculiares que fazem desta muito mais aniquiladora do que as anteriores. A saber:

(1) A primeira é não ser desencadeada por um evento excepcional e externo, mas por um processo interno à biosfera — a crescente destrutividade de uma de suas espécies —, processo consciente, anunciado e até agora irrefreável. [...] (2) A segunda característica é que, longe de significar o domínio de uma espécie sobre as outras, a sexta extinção põe em risco a espécie pretensamente “dominante” pelo

desfazimento da teia de sustentação biológica que lhe permite existir, e por um curtíssimo momento cultivar a ilusão de dominá-la [...] (3) A terceira, e a mais importante, característica da sexta extinção é sua rapidez fulminante. Calcula-se que a presente taxa de extinção seja ao menos mil vezes maior que as taxas de extinção existentes antes da expansão humana, mas segundo outros cálculos estaríamos perdendo espécies “mil a dez mil vezes mais que a taxa de base” [...] (2015, p.333-334).

O que o autor nos ajuda a perceber, portanto, é o alto impacto da ação do homem na destruição do planeta, algo que não é por mero acaso, mas verdadeiramente um projeto. E por ser um projeto, é alimentado por diversos fatores que têm consigo uma visão bem nítida de superioridade desta nossa espécie. A máquina do Capital usa e abusa dos recursos naturais, do sangue, do suor e da reprodução de animais e humanos. E muito do que alimenta tal máquina, que a justifica, é um conjunto de pensamentos e de formas de pensar. Por essa razão, também a filosofia tem papel importante e urgente em rever seus modos de fazer conhecimento. A atividade intelectual que a gente elabora não está alheia às práticas e criações destrutivas ao ambiente.

Gregory Bateson, em seu texto *Steps to an ecology of mind* (1972), destaca e explora a relação que é possível de ser percebida entre nossos pensamentos e o ambiente. O autor explica que, tanto mente, quanto meio ambiente, funcionam num mesmo tipo de sistema de transmissão de diferenças, que são transformadas e autocorrigidas no caminho de um equilíbrio [homeostase] (p.482). Sendo assim, quando uma forma de unidade de sobrevivência se sobrepõe a outra, tudo o que não segue nesse mesmo sentido é consumido, é descartável, é menosprezado em função da unidade que predomina. Podemos exemplificar isso se colocarmos da seguinte maneira: se a unidade de sobrevivência tem como ponto de partida o indivíduo humano sobre a natureza, ou seja, se o que caracteriza a nossa sobrevivência são pensamentos que entendem a natureza como inferior e a serviço desta espécie, é de se esperar que nossas atitudes e criações usarão desse pensamento. O

autor chama a este sistema de ecomental, justamente porque compreende a troca entre os processos mentais e ecológicos.

A problemática apresentada por Bateson é ainda maior se compreendida junto da entropia: ao se escolher, portanto, uma unidade de sobrevivência que permite a permanência da entropia, de modo que os corpos continuem a esquentar cada vez mais em direção a um tipo de equilíbrio caótico, i.e., um equilíbrio que se faça do extermínio e da destruição de mundos em função de uma única espécie ou um único pensamento.

2. Arte como alternativa

Entendido assim qual a preocupação que envolve esta pesquisa é o colapso ambiental e a importância de como nosso pensar troca e faz parte desse meio em que estamos, segue-se que precisamos começar a nos aventurar nas alternativas. Um artigo que muito incentivou o começo desta pesquisa foi o Entropia e Arte da artista e bióloga Monique Allain. Embora muito breve e, como a própria autora comenta, apenas uma introdução às suas reflexões unindo os dois temas, chama muito a atenção a maneira pela qual ela começa tal discussão:

De um modo geral e simplificado, ao refletir sobre os procedimentos artísticos pode-se observar simultaneamente o uso de mecanismos entrópicos e a ação de uma força organizadora neguentrópica. O artista, ao fazer uso da inteligência e colocar uma intenção em seu trabalho age contra a entropia. Mas, dotado de uma visão de longo alcance, ele também utiliza mecanismos entrópicos para quebrar estruturas e valores estratificados na busca de novas possibilidades. [...] Além disso, permitir a ação da entropia através do uso da intuição e da incorporação do acaso nos processos de criação coloca o ato criativo dentro de uma esfera real de existência na qual devemos lidar constantemente com contingências não controláveis.

Ao agir em diálogo com o meio externo, o artista se faz efetivamente presente no espaço-tempo ao qual pertence (Allain, 2009, p.6).

Dado que o meio artístico se mostra, de acordo com Allain, um possível caminho alternativo para pensar contra entropia, e assim pensar em outras formas de unidade de sobrevivência, seguiremos tal caminho em cima de uma arte específica. Neste caso, através da dança.

3. Merce Cunningham

Para conseguir começar a construir essa relação entre filosofia e dança, a referência que nos guia é o livro *Movimento Total – o corpo e a dança*, de José Gil. Nele, o autor explora diferentes aspectos de coreógrafos contemporâneos e o modo como, em suas diferentes técnicas, surgem diversos tipos de especulações sobre corpo, movimento, relações e afins.

O coreógrafo que introduz ao *Movimento Total* é o contemporâneo Merce Cunningham (1919-2009). A técnica deste consiste, basicamente, numa criação coreográfica feita ao acaso, cujo os elementos da composição são independentes, quebrando com a organicidade de uma coreografia e do corpo que a dança. Ao montar uma sequência, Cunningham está preocupado em criar movimentos, tudo na dança é voltado para eles. De maneiras diversas, o coreógrafo procura explorar as possibilidades de movimentação que um mesmo corpo pode fazer, sem possuir uma referência só ou um ponto de equilíbrio, como o tronco (Gil, 2004, p.30). Essa casualidade se expande para além dos passos, surgindo para todos os processos pertinentes à apresentação, tais como a independência entre a dança e a música, numa espécie de não-relação (Gil, 2004, p.29). O compositor das músicas conversa pouco com Cunningham, pois o trabalho de um não é feito junto de outro, de modo que a música só vinha a ser conhecida em ensaios finais ou senão apenas na estreia. O mesmo acontecia na relação do coreógrafo com figurinistas e cenógrafos.

Nós nos reunimos, esperançosamente de boa-fé, sendo nossa colaboração de indivíduos fazendo trabalhos separados e juntando-os em três componentes distintos, nenhum dependente do outro, mas agindo em interdependência ao mesmo tempo (Cunningham, 1983, tradução nossa).

Assim sendo, trata-se apenas dos movimentos, todo o resto surge primeiro deles, e não da música, não de uma história, ou seja, não de uma tentativa de representação, mas do princípio básico que são os movimentos, livres das maneiras mais diversas possíveis.

Haviam tabelas separadas para cada um dos três elementos — movimento, tempo e espaço. Então eu jogava moedas para selecionar um movimento da tabela de movimento, e isso era seguido de jogar moedas para encontrar a duração daquele movimento em particular, e depois o mesmo para o espaço e a direção (Cunningham, 1955, tradução nossa).

Ou seja, no processo de suas composições, Cunningham trabalha à vontade com o acaso e com as múltiplas possibilidades que dali podem surgir. Ao invés de trabalhar em cima de enredos e emoções, o coreógrafo explora as chances, deixando que a coreografia simplesmente aconteça. Esse aspecto é muito contrário às técnicas mais tradicionais. Vejamos o balé clássico, por exemplo, que em suas apresentações de repertório sempre buscam contar certas narrativas através da dança, como o tão conhecido Lago dos Cisnes que narra, através do dançar, a história da mulher-cisne que toda noite vira humana e do príncipe que por ela se apaixona¹. Ou, mais próximo do contemporâneo, a dança moderna, tendo como exemplo as coreografias de Martha Graham que tão bem representam sentimentos e emoções, como o famoso *Lamentations* (1930)². A dança contemporânea é um seguimento dessas tradições de dança de palco e de espetáculo e, por esse motivo, Cunningham

1 Cf. Tchaikovsky: Swan Lake – The Kirov Ballet, 2012.

2 Cf. Lamentation – Martha Graham, 2008.

também é um resultado de tal história. E é por ter isso em vista que ele cria um novo quadro de movimento próprio, a partir da negação dos seus antecessores e dos movimentos mais miméticos, de representação, enfim.

Em resumo: “[...]os traços gerais da coreografia de Cunningham [são]: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc.” (Gil, 2004, p.27). O movimento é esvaziado, e o sentido passa a ser o próprio dançar.

Tudo na composição coreográfica aqui aparece de maneira bastante não-orgânica: dançarinos vazios de intenções, de movimentos aleatórios separados da música e do cenário. Essa não-organicidade, ajuda a formar aquilo que Gil chama de plano de imanência. O vazio das intenções, que faz do dançar esvaziado, permite que os movimentos do corpo passem para o interior do dançarino, e assim formando os movimentos do pensamento (Gil, 2004, p.36). Aquele vazio interior que se constitui pela aleatoriedade não-orgânica de seus movimentos é preenchido pelo o que o corpo dança, ao invés do motor da movimentação ser o que estava dentro. Essa passagem inversa provoca-nos a rever nossos corpos, percebendo sua habilidade de fazer pensamentos. Trata-se então de entender que pensamentos não são formados apenas na mente, que o pensar tem um caráter também corpóreo; que também nosso pensar pode ser formado a partir de uma movimentação, de um dançar, de uma arte. O dançar nos mostra, assim, a possibilidade de uma mudança de formas de pensar.

4. “Não sou mais filosófico do que minhas pernas”

Quando lemos Cunningham parece que a negação que ele faz do movimento mimético, que é evidentemente crítica e por isso a necessidade de criar um novo movimento, é também uma questão quase como um desafio a nós dançarinos(as) e telespectadores(as). Não só porque a dança é algo feito no corpo, e por isso faz sen-

tido que o corpo seja o elemento principal e não qualquer outra coisa, mas porque ele realmente entende a dança como algo muito mais primordial, a “nudez da energia” (Cunningham, 1955). Com isso, ele irá nos dizer que não precisamos pressionar na dança a necessidade de uma expressividade do consciente e do inconsciente porque, se isso já está em nós, é apenas uma questão de permitir que elas apareçam. É por isso que ele nos desafia: se é mesmo necessário trazer toda essa nossa carga de emoções ou narrativas que existem dentro de nós, qual a necessidade de ter de impô-las ao nosso corpo sendo que ele já está repleto de todas essas coisas? Se são imagens do consciente e do inconsciente, e se nosso corpo — independentemente se o entendemos separado ou não da consciência — o local onde essas mesmas imagens são carregadas e projetadas, não é possível que apenas por deixar que o nosso corpo se movimente ele irá, de algum modo, permitir que aquelas tais imagens apareçam?

A disciplina do dançarino, seu rito diário, pode ser encarado desta maneira: possibilitar que o espírito se mova através de seus membros e estenda suas manifestações pelo espaço, com toda sua liberdade e necessidade. Não sou mais filosófico que minhas pernas, mas por elas eu sinto esse fato: que elas são infundidas com energia que pode ser liberada em movimento (parecer estar imóvel é seu próprio tipo de movimento intoxicante) — que a forma que o movimento toma é além do alcance da análise da minha mente, mas é claro aos meus olhos e rico para minha imaginação. Em outras palavras, um homem é uma criatura de duas pernas — mais basicamente e mais intimamente do que qualquer coisa. E suas pernas falam mais do que “sabem” — e toda sua natureza também (Cunningham, 1955, tradução nossa).

Essa noção que o coreógrafo nos apresenta é maravilhosa porque revela perfeitamente como o corpo é capaz de produzir conhecimento. Se assistirmos a uma coreografia dele como, por exemplo, *Summerspace*, existem vários elementos que nos demonstram diversas coisas as quais nós mesmos podemos entender, sentindo e experimentando tal apresentação, sem que para isso tenha sido necessário que

antes Cunningham desenvolvesse os passos com alguma intenção; ou que figurinista e cenógrafo desenvolvessem uma ideia junto da dança com ele; ou que o músico decidisse o tema de acordo com qualquer um dos demais. Tudo o que nós retiramos dessa dança vem da nossa percepção de como esses elementos todos divididos dão cada um a sua versão da história, e que os corpos que dançam no palco, o ponto principal disso tudo, falam conosco do jeito deles. O que conhecemos, o que aprendemos, é porque conversamos, mesmo sem conversar diretamente, com aquela dança; porque ela permite nos mostrar o que for preciso e nos convida, de certa forma, a permitir nossos corpos a experimentar e conhecer tudo isso também.

Como ele bem coloca: “Não sou mais filosófico do que minhas pernas” (Cunningham, 1955, tradução nossa), ou seja, eu não sei mais do que meu corpo, minhas pernas também sabem coisas que, quando eu as permito, me ensinam isso. Cunningham exemplifica perfeitamente em sua técnica um dançar que produz conhecimento, onde o corpo faz tanta filosofia quanto nossa mente.

5. Steve Paxton

E assim que começamos a aprender com o corpo, todo um leque de possibilidades se abre na nossa frente de caminhos onde essa reflexão se desdobra. É interessante ver o quanto esse corpo vem se transformando, como aprendemos mais dele enquanto aprendemos mais com ele. Como vimos anteriormente em Cunningham, o corpo que ali dança é um corpo que passa da sua organicidade, se torna múltiplo (Gil, 2004, p.31) e, graças a isso, permite que os aprendizados sejam passados. Mas existem mais corpos possíveis, apresentadas na dança mesmo, capazes de nos ensinar ainda mais.

Outro coreógrafo, também contemporâneo e parte do estudo do Movimento Total, é Steve Paxton (1931-). Por ter sido aluno de Cunningham quando mais jovem, podemos perceber na sua técnica muitas semelhanças com o anterior. Para

Paxton, a dança aparece de igual modo focada nos movimentos realizados, mas o diferencial mais evidente é que tal foco é explorado através do contato entre os dançarinos. Sua técnica, de nome Contato Improvisação (CI), visa uma criação de movimentos a partir de um diálogo entre os bailarinos que é feito apenas pela forma como um corpo responde ao outro (Gil, 2004, p.110).

Pelo o que José Gil nos explica sobre Paxton, parece que o trabalho de Cunningham vai ainda mais além aqui. A osmose entre consciência e corpo na CI deve ser completa, rompendo de vez a separação entre as duas partes (Gil, 2004, p.107). Dessa maneira, os movimentos não estão de modo algum descolados da consciência que se tem dos movimentos.

Como parte da CI, Paxton possui um exercício que consiste em direcionar os dançarinos a imaginarem a si mesmo fazendo certos movimentos. Concentrando-se apenas na imagem dos movimentos em suas mentes, os bailarinos são colocados para imaginar que dão um passo à frente com uma perna, em seguida dão mais um passo com a outra, sucessivamente assim até que a imagem desse andar tome conta de toda sua concentração. Subitamente, o professor lhes manda parar de imaginar. O corpo sente algo estranho, quase como se estivessem realmente andando (Gil, 2004, p.108). A sensação é real em algum nível, algo que Gil entende como se a imagem dos movimentos estivesse colada aos próprios movimentos, e não que são só representações. Este é o efeito da *small dance*, a fonte primeira de todo movimento humano, “não conscientemente dirigido, mas conscientemente observado” (Gil, 2004, p.109).

É a consciência que viaja no interior do corpo, orientando os movimentos a partir de um mapa que faz dentro de si (Gil, 2004, p.107-108). Quando o corpo de um bailarino começa a entrar em contato com o do outro, cada um com sua própria consciência do corpo, ocorre a osmose também entre os dois, deixando passar essas consciências de um para o outro e, desse modo, as imagens dos movi-

mentos e suas small dances (Gil, 2004, p.111). Por isso os dançarinos conseguem realizar um diálogo apenas entrando em contato um com o outro. A consciência do bailarino se torna então a consciência que o outro tem daquela experiência, a qual é, de igual modo, a consciência do outro sobre aquela experiência. Nesse sentido, a osmose é tanta que descentraliza por completo a consciência, “perde os seus pontos de referência, enche-se de buracos” (Gil, 2004, p.113). Dessa forma, esses buracos tendem a se preencher, procurando fazer isso através dessa consciência do outro, consciência que é de si e do outro, que é da experiência mesma, que é sempre do corpo (Gil, 2004, p.110).

Vejamos então que curioso corpo é esse que Paxton nos apresenta. Um corpo que é mesmo consciente, um corpo que é sensível ao consciente alheio e que permite a passagem de uma comunicação que dispensa a linguagem, que pensa diálogos através do encontro com o outro na permissão de movimentos que se entendem parte colada às suas próprias imagens.

É um corpo que revela um pensar que não existe separado, que viaja dentro e fora do corpo, através dele. Se falamos tanto de um aprendizado através do corpo, aqui isso é óbvio. O destaque está em colocar os corpos em contatos, focando nesse conhecimento mais direto, mas para nós que os assistimos dançar também é possível perceber essa conversa. É quase mágico o modo como os dançarinos conseguem entrelaçar sua movimentação, fazer seus passos se conectarem tão facilmente, como se não fosse uma improvisação. Talvez nossos corpos não estejam se conectando com os dos bailarinos tão diretamente — muitas vezes nem os dos próprios bailarinos —, contudo, isso não impede que algum tipo de contato seja

feito por outros sentidos, permitindo que, mesmo que mais distantes, possamos participar da conversa também.

6. Conclusão

A procura de uma alternativa para lidar com questões acerca dos problemas ecológicos pode levar à diversos caminhos. Seja por vias filosóficas ou não, a escolha por encontrar tais alternativas numa mudança do pensar é parte fundamental. Nossa relação com o ambiente não muda se continuarmos a enxergá-lo de forma a servir à nossa espécie.

Como explicado no começo, a partir da leitura de Bateson, é importante perceber a relação que ocorre entre nosso pensar e como ele impacta no trato do ambiente. No caso, se as ideias defendidas e perseveradas são da sobrevivência de uma espécie sobre a outra, utilizando-se a bel-prazer das demais — o que, lembrando, o antropólogo entende como unidade de sobrevivência —, isso afeta nas atitudes dessa espécie efetivamente. Mas mudar o pensamento é um processo que em muito não é tão simples, ainda mais se considerando o quanto estamos envolvidos numa sociedade onde o pensamento destrutivo predomina. Um mundo onde tal pensamento alimenta a entropia, esquentando-o ainda mais.

Quanto a essa questão da entropia, é importante voltarmos para ela. De início, a problemática ao redor da entropia é pelo o que já temos de conhecimento. Seu estado de desordem anda sempre em frente, como a flecha do tempo, procura sempre esquentar. Logo, se juntamos isso a uma unidade de sobrevivência destrutiva — que usa do caos para esquentar ainda mais o em direção ao fim —, temos um problema ainda maior. E nesse sentido, mudar o pensamento é uma alternativa para esfriar os modos que escolhemos sobreviver. Contudo, quando tratando especificamente da relação artística, essa entropia aparece de um modo possível de ser até mesmo positiva, quando pensada de uma forma diferente, ou seja, que explora

a desordem para reinventar os modos de organização — desordem do acaso e da improvisação. Então, embora o reforço seja no pensar que é neguentrópico, não parece ser totalmente uma negação. É mesmo um tipo de trabalho feito como o de Cunningham: nega seus antecessores na medida de criar algo novo, mas não nega o movimento em si, apenas como ele é utilizado.

Negamos porque queremos dar alternativas, porque sabemos que é possível de algo ser feito na mudança do pensar que não fique totalmente à mercê do que é claramente e evidentemente filosófico, mas nem por isso deixa de ser filosofia, só a encontra de formas diferentes. E vide tal mudança, o local de conhecimento se torna o dançar. Contudo, o dançar que nos guia é das técnicas de Cunningham e Paxton, técnicas essas cujo local principal de conhecimento e composição coreográfica é o corpo. E é aqui que culmina nossa especulação: o corpo dançarino é o corpo que verdadeiramente nos ensina enquanto falamos desses coreógrafos. O rumo então de mudança de pensamento não é só sobre ser artístico, mas é sobre o corpo.

Pensar filosofia através da dança nos ajuda a redescobrir esse corpo, de modo ficar mais claro que ele é também possuidor de conhecimentos, criativo e capaz de nos ensinar. Cunningham é bem explícito nesse ponto, de modo que sua coreografia realmente segue a partir disso. Mas também não é só por mera coincidência ou arbitrariedade que a pesquisa se preocupa com essa produção de conhecimento pelo corpo. A dança nos leva até esse ponto e acaba por trazer novamente ao começo da discussão, a relação entre nosso pensar e o ambiente.

O corpo vazio que é preenchido pelos movimentos em Cunningham e a consciência do corpo em Paxton são duas vias para se questionar que corpo é esse. Orgânico, capaz de fazer osmose de movimentos e pensamentos pelo dançar, os corpos que esses coreógrafos nos mostram são corpos que, de algum modo, são um meio de passagem e digestão de ideias. A corporeidade é um meio de criação

que não termina em si mesma, o que também não é o mesmo que dizer que ela possui uma finalidade. Cria na medida de tornar mais fluida as relações das nossas próprias ideias, onde não são só nossos neurônios que passam uma informação a outra, mas nosso movimento que é capaz de auto refletir-se, tornando o raciocínio um verdadeiro bailarino. Além disso, cria como forma de permitir que mais de um corpo participe, que os vários corpos se tornem criativos e que seus movimentos produzam conhecimentos juntos. Em amplo sentido, descentraliza o pensar, assim a consciência deixa de ser só o produto de um sujeito pensante que toma as ações sobre a forma, para que a forma dissipe a consciência pelo ambiente.

E é por esses motivos que o corpo se torna tão importante para pensar alternativas de mundo em vista dos problemas ecológicos. Nossos corpos, se permitidos, são capazes de tornar as relações entre pensamento e ambiente — com nós mesmos ou com os outros — possíveis de não mais serem pautados por uma unidade de sobrevivência danosa. Ao invés de excludente, o pensamento corpóreo é necessariamente um meio de constante troca que não tem porque se fazer apenas em um único sujeito, uma única espécie ou uma única ideia. Evidentemente isso também pode ser arriscado, é completamente imprevisível os caminhos disso, mas aí é que se faz tão importante a via de mudança artística, porque nos ajuda a lidar com essa não contingência, viver nela, e ainda assim agir para fora, com intuitos neguentrópicos. Não se trata de uma simples relação, portanto, de diminuir o caos tornando-o meramente ordem, e sim estar em constante revolução, constituindo ordens a partir das desordens, num movimento fluido de pensar que não possui um único caminho, porém um múltiplo de infinitos possíveis em infinita mudança.

Referências

ALLAIN, M. **Entropia e Arte: como a entropia se processa na arte e qual o seu papel?** Disponível em: <https://artemeiostecnologicos.files.wordpress.com/2009/11/monique-allain.pdf> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

BATESON, G. *Steps to an ecology of mind*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1972.

GIL, J. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LAMENTATION, coreografia por Martha Graham, performance por Peggy Lyman, música de Zoltan Kodaly, 1930, filmado em 1976. IN: *Lamentation – Martha Graham, 2008*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&t=125s> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

CUNNINGHAM, M. *Collaborating with Visual Artists*. Não publicado, 1983. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/collaborating-with-visual-artists> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

. *Space, Time and Dance*. Trans/formations 1, Wittenborn & Co, 1952, p.150-151. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

. *The Impermanent Art*. 7 Arts: Falcon's Wing Press, Colorado. No. 3, 1955, p.69-77. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

MARQUES, L. **Capitalismo e colapso ambiental**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2015.

TCHAIKOVSKY. *Swan Lake*. Direção: Colin Nears. Produção: Robin Scott. São Petesburgo: Kirov Theatre. NVC ARTS, 2006. 1 DVD (115min). IN: Tchaikovsky: Swan Lake – The Kirov Ballet, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs> Acesso em: 18 de janeiro de 2021.

Uma pincelada sobre o lugar da amizade nos *Ensaaios* de Montaigne

Ana Carolina Mondini

Graduação, Mestrado e Doutorado em Filosofia pela UFPR.

Graduação em pintura pela EMBAP.

Resumo: Autorretratar-se é um dos objetivos de Michel de Montaigne, em seus Ensaaios. Para que sua imagem se manifeste, ele utiliza-se de vários recursos literários a fim de despertar a sensibilidade do leitor. O apelo ao lugar-comum relativo ao elogio a um amigo, não deixa de ser um importante recurso da Arte Retórica utilizado pelo autor, como o fizeram filósofos anteriores e posteriores a Montaigne. No seu caso, no entanto, por ser verídico o seu relato, mais uma vez, apesar do uso de artifício retórico, Montaigne confere naturalidade ao texto, envolvendo sensivelmente o leitor e possibilitando ainda mais que ele adentre no plano de significação imagético.

Palavras-chave: Montaigne; Arte Retórica; Pintura; Amizade.



Retrato de Madame de Lambert, obra de Nicolas de Largillière. Fonte: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/madame-lambert-las-damas-salon/>

Em um autorretrato o pintor sempre procurará transmitir seu temperamento, a fim de evocar sentimentos no espectador. A Arte Retórica surge nesse momento como um conjunto de preceitos e regras a fim de transmitir os afetos pretendidos. Não é novidade que Montaigne faz longa crítica à Arte e à escolástica, mas que também faz uso dos preceitos para que, posteriormente, possa dissipá-los de seu tom artificioso, ou melhor, envolvê-los em seu tom naturalizado. Nosso pintor, portanto, não deixa de fazer uso de alguns *lugares-comuns*, apelando para o despertar da sensibilidade de seus espectadores; de forma inusitada, no entanto.

O ensaio “Da amizade” é um clássico exemplo a partir do qual os efeitos da história contada geram fortes emoções, e amplia a percepção mesmo dos mais desatentos. A partir do tratamento aprofundado da sensibilidade, o texto adotará o contorno necessário para a explicação do sensível, ou seja, da percepção imagética. Além do íntimo vínculo entre a imaginação e o intelecto, é certo que a sensibilidade ou o afeto também participam da experiência ou percepção de imagens.

A morte de um amigo por si só é assunto bastante afetivo e, quando acompanhado de grande elogio, torna-se especialmente comovente. Esse assunto, sendo um lugar-comum, não foi tratado exclusivamente por Montaigne, obviamente. Cícero, por exemplo, contorna seu diálogo *A amizade* pela narrativa acerca da amizade de Cipião, o Africano (185 a.C.-?) e Caio Lélío (?), contada por este, poucos dias após a morte do outro. Lélío, no entanto, também é uma pessoa que não está mais entre os vivos quando a história é contada, mas empresta sua voz ao seu genro Cévola (157 a.C.88 a.C.). Este retoma, portanto, a conversa que teve com seu sogro e Fânio (?), tal como se encontra guardada em sua memória. Assim como Cícero que reproduz seu diálogo pela lembrança daquilo que seu amigo Cévola o contou. A intenção desse filósofo é reaver a imagem de Lélío tão vivaz a ponto de fazer o próprio sujeito presente ao leitor – despertando a vivacidade imagética, justamente, por escrever em forma de diálogo, pois, “assim, quando torno a ler esse texto, tenho a impressão de ser mesmo Catão quem fala e não eu [...] Dele (Lélío) é o teor da conversação em torno da amizade. Ao lê-la, saberás quem és” (Cícero, 2006, p. 25).

A própria ideia de uma pessoa afastada pelo resto de sua vida terráquea de um amigo inigualável consiste em um objetivo de causar empatia, a fim de aproximar o leitor do texto, mais precisamente, das pessoas envolvidas. Enfatizar a dor sentida, comove ainda mais, como reflete Cévola: “[...] a dor pela morte de pessoa tão nobre e excelente amigo, já não poderias não ficar abalado, emocionalmente, porquanto tal atitude reflete teu caráter” (Cícero, 2006, p. 28).

Mas os efeitos disso tornam-se ainda mais fortes na medida em que o amigo, correspondendo à concepção de Cícero de que a amizade se relaciona ao ser virtuoso, era alguém de caráter ilustre a ser devidamente elogiado. Pois, assim torna-se possível fazer com que a perda do ente querido seja ainda mais relevante, por ter feito parte de uma bela e considerável amizade, como observa Cévola, que também fora amigo de Cipião: “Segundo, penso, jamais haverá outro igual e isso

posso testemunhar” (Cícero, 2006, p. 29). A virtuosidade não corresponde apenas a um dos amigos e, portanto, Lélío é bastante elogiado, ainda em vida, como Fânio revela seus sentimentos: “É verdade, Lélío. Jamais existiu homem melhor nem mais ilustre do que Africano. Deves, agora, considerar que todos os olhos estão voltados para ti” (Cícero, 2006, p. 27).

Quanto maior vivacidade se confere ao fato, mais chances de tocar o leitor a respeito da grandeza da amizade. E nesse caso em que os dois principais envolvidos não estão mais entre os vivos, é preciso bastante saliência para compensar o distanciamento. Portanto, as seguintes palavras de Cícero: “Já que fomos informados por nossos antepassados que a convivência entre Caio Lélío e Públio Cipião foi *a mais memorável que existiu*, então é a pessoa de Lélío que me pareceu mais idônea para dissertar sobre o tema do qual Cévola se recordava tê-lo ouvido discorrer” (Cícero, 2006, p. 25 – grifos nossos).

Enfatizada a virtude da amizade e, por conseguinte, dos dois amigos, apresenta-se uma característica desse tipo de relação que corresponde às apreciáveis atividades que ambos executavam em convivência: “De fato, vivi em companhia de Cipião, quando juntos dedicamo-nos aos assuntos públicos e privados, no exército como em casa. Bem aí está toda a força da amizade, a saber, a comunhão de intentos, de estudos e de princípios” (Cícero, 2006, p. 33). Tamanha amizade jamais pode se igualar a outra qualquer: “Não me refiro à amizade vulgar e medíocre que também deleita e é útil. Falo, sim, da verdadeira e perfeita amizade. daquelas, às quais, acima, me referi” (Cícero, 2006, p. 37).

A amizade entre Montaigne e La Boétie (1530-1563) descrita no ensaio “Da amizade” é muito semelhante a essa relatada no diálogo de Cícero. Inclusive a ideia dessa última passagem é praticamente copiada por Montaigne, mas a fim de demonstrar a especificidade da amizade que o envolve: “Que não me coloquem na mesma linha essas outras amizades comuns; tenho tanto conhecimento delas

como qualquer outro [...]” (II, XXVIII, p. 283 – grifo nosso), pois, “[A] na amizade de que falo, elas (as almas) se mesclam e se confundem uma na outra, numa fusão tão total que apagam e não mais encontram a costura que as uniu [...]” (ibid., p. 281 – grifo nosso).

Assim como faz Cícero, Montaigne enfatiza a amizade de que fala como de grande profundidade, em detrimento de outras amizades de tipo mais comum. Além disso, a amizade de Montaigne com La Boétie também será colocada como destacando-se por conta de atividades em conjunto, tais como a escrita, conversas filosóficas, quer dizer, dos estudos. Certamente, não vamos entrar no detalhe da questão sobre o fato de que se Cícero relata a amizade entre Cipião e Lélcio como a mais dotada de perfeição, estaria em desacordo com Montaigne, que considerou a sua do mesmo modo.

Mesmo que Montaigne tenha nitidamente se baseado em um de seus autores preferidos para escrever o ensaio em questão, de fato, há algumas discordâncias entre as considerações de cada qual. No caso de Montaigne, a amizade seria a relação mais forte entre duas pessoas, passando por cima da relação entre pais e filhos, por exemplo. E o tratamento que ele dá ao amor é muito distinto do ciceroniano, cujo conceito de amizade envolve o próprio amor: “O amor, de cujo nome vem o de amizade, preside o afeto de benevolência recíproca” (Cícero, 2006, p. 42). Montaigne, por outro lado, considera o amor principalmente como qualidade entre amantes. A seguinte consideração de Cícero, no entanto, resume a ligação muito íntima que Montaigne procura sempre ressaltar acerca de sua amizade: “Quem contempla um amigo de verdade, nele vê um exemplar de si mesmo” (Cícero, 2006, p. 39).

Enfim, em ambos, a tonalidade que desperta a sensibilidade certamente é a realidade dos fatos: as reais e existentes amizades e mortes. No caso de Montaigne que sempre procurou a naturalidade, não podia ser diferente: mesmo que o uso de um lugar-comum tenha ares artificiosos, tal é o seu destino que descreve a amizade

em enorme correspondência com sua própria vida, com sua própria alma, dado o real destino de seu amigo: “Se houver alguma pessoa, alguma boa companhia no campo, na cidade, na França ou alhures, sedentária ou viajadora, para quem meu temperamento seja conveniente, cujo temperamento me seja conveniente, basta assobiar: irei fornecer-lhe ensaios em carne e osso” (III, V, p. 88).

Outro exemplo interessante que se utiliza dos mesmos *lugares-comuns* para discorrer sobre a amizade consiste na obra de Madame de Lambert (1648-1733), marquesa de Saint-Bris. Ela conhecia muito bem a obra de Montaigne e foi bastante influenciada por sua leitura, assim como pelos textos de Cícero. Escreveu, entre outras, a obra *Da amizade*, na qual não coincidentemente inicia falando da perda de um grande amigo, que, porém, não necessariamente está morto.

Deve-me uma consolação, Monsieur, uma consolação pela perda de nossa amiga. Chamo de perda qualquer diminuição na amizade; já que geralmente todo sentimento que enfraquece, desaba. Examino-me com rigor e acho que investi na amizade mais do que qualquer outro: no entanto, tudo escapa. Eu peço a você, portanto, que me diga sem rodeios a quem devo culpar; pois minhas reclamações devem ter algum motivo. A mim mesma? As minhas amigas ou os costumes da época? Corrija-me finalmente pelas minhas faltas; console-me se eu perco. (Madame De Lambert, 1999, p. 33).

Diferentemente de Montaigne e Cícero, Madame de Lambert não se pauta em uma amizade exclusiva, mas discorre sobre a amizade em geral. Assim, ela inova o assunto comentando não sobre a perda de um amigo, mas sobre a perda do próprio sentimento de amizade entre as pessoas, que parece ser efeito do século XVII, com diz: “Contudo, essa é uma reclamação geral: todo mundo diz que não há amigos [...] É um efeito da perturbação dos homens cegarem-se pelos seus verdadeiros interesses” (Madame De Lambert, 1999, p. 34).

No entanto, não deixa de enfatizar a amizade como algo valioso e, assim como Montaigne, mostra como essa relação gera imensa conexão entre as almas: “Em todos os tempos se viu a amizade como um dos primeiros bens da vida. É um sentimento que nasceu conosco: o primeiro movimento do coração foi de se unir com outro coração” (Madame De Lambert, 1999, p. 34).

Outra semelhança entre os dizeres de Madame de Lambert com a amizade de Montaigne seria a comparação em relação ao amor. Para ela, a amizade supera o amor na medida em que supre aquilo que causa preocupações nas relações amorosas, como, por exemplo, as riquezas e as obrigações: “A amizade se enriquece pelas perdas do amor: ela se torna mais terna, mais viva e mais atenta” (1999, p. 36). Além de que “o amor dá à alma uma alegria tóxica, que às vezes é seguida de violentas tristezas [...]” (1999, p. 41).

E concorda com Cícero ao dizer que a amizade nos conduz à virtuosidade: “Como ela (a amizade) não pode se conservar a não ser entre pessoas estimáveis, nos força a parecermo-nos com eles (os amigos), para mantê-los [...] O primeiro mérito que é preciso buscar em seu amigo é a virtude, é isso que nos garante que ele tenha a capacidade da amizade e que dela seja digno” (Madame De Lambert, 1999, p. 40). Além de exigir virtuosidade no amigo, é preciso ser virtuoso. E, por isso, ela considera a amizade um meio de instruir e evoluir o espírito, na medida em que pelo exemplo do amigo, melhoramos nosso ser. Pessoas mais maduras e, por conseguinte, mais virtuosas, mais facilmente desenvolverão perfeição nessa arte, que a autora considera questionável entre os jovens: “Acredito que a grande juventude dificilmente se adequa aos prazeres da perfeita amizade” (1999, p. 45).

A amizade entre pessoas do gênero masculino nitidamente pode acontecer, leia-se a história. Madame de Lambert, sendo uma mulher, com legitimidade indaga-se sobre a possibilidade de haver amizade entre sexos diferentes. Conclui que sim, não sem mencionar, no entanto, suas dificuldades e necessidades:

Isso é raro e difícil, mas é a amizade que mais encanta. Ela é mais difícil porque é preciso mais virtude e retenção. As mulheres que não sabem que o amor costumeiro não é digno, e os homens que querem encontrar nas mulheres apenas a agradabilidade do sexo, e que não imaginam que elas podem ter qualidades mais vinculadas ao espírito e ao coração do que aquelas da beleza, não são propícios para a amizade sobre a qual eu falo. (Madame De Lambert, 1999, p. 56).

Mesmo tratando da amizade em geral, Madame de Lambert recapitula alguns *lugares-comuns* com o mesmo intuito de causar comoção. A perda do sentimento de amizade, em determinada época, seguida da beleza que é a amizade, pode gerar forte comoção no leitor, que buscará em si mesmo retomar esse sentimento caso também o tenha perdido.

Tanto a amizade relatada por Cícero quanto por Lambert e Montaigne possuem essa mesma tarefa de envolver afetivamente o leitor. A amizade sempre traz consigo um despertar sensível que parece ser inato ao seu significado que envolve a união entre duas almas e, quem sabe, porque retira a pessoa, momentaneamente, de sua realidade solitária, que é a condição da humanidade. Certamente, não consiste apenas em recurso retórico, porquanto a amizade faz parte da realidade humana. Em termos filosóficos, e em todos os três casos que mencionamos, esse tema envolve a instituição de uma moralidade purificadora na relação entre as pessoas. E se fosse apenas esse o objetivo, já seria de bastante valia.

Mas, além disso, mais do que um recurso para despertar a sensibilidade ou o sentimento moral, a amizade tem outra função muito interessante, pois, para alguns, ela faz parte da própria constituição do retrato. Conforme Marin Étienne ou Estienne (século XVII), um relojoeiro da comuna francesa de Caen: “[...] a amizade é ‘a mais verdadeira e a mais legítima causa’ do retrato, mais que seu uso também se desenvolveu ‘para conservar a ideia dos homens ilustres [...]’” (Pommier, 1998, p. 15).

É pertinente pensar que para Montaigne faria sentido esta ideia de que a causa do retrato é a amizade, já que o “Da amizade” é o ensaio central de toda a obra e, também, conserva a imagem de seu grande amigo.

Sem dúvida a beleza da descrição de Montaigne sobre sua amizade facilmente entenece o leitor. Porém, seus objetivos estendem-se a limites muito mais ousados. O primeiro deles consiste em mostrar os efeitos de seu estilo ensaístico, a saber, encaminhar o leitor ao plano de significação do sensível.

Inicialmente, a partir do discurso sobre a amizade, o autor não apenas desperta a sensibilidade no leitor, mas, simultaneamente, envolve o seu corpo. A sensibilidade por si só, no entanto, não é o suficiente para que se formem percepções imagéticas. Mas, por se encontrar diretamente ligada ao corpo, causando a percepção extra mental no leitor, será o pontapé inicial para a percepção sensível ou imagética, que também ocorre a partir do corpo. O vínculo entre o corpo e a imaginação, por sua vez, será o responsável para a percepção imagética, e ocorrerá, justamente, pelo estilo ensaístico.

Distintamente do estilo dialógico, o ensaio possui a qualidade de manter um movimento igual ao espírito oscilante das pessoas. Ele não se fixa numa estrutura exigida pela lógica textual e, portanto, não exige temporalidade cronológica, ou seja, começo, meio e fim. Além de outras características, a semelhança do movimento textual com o movimento oscilante do espírito, certamente, permeado pelo discurso sobre a amizade, também aproxima afetivamente o leitor do texto, pela identificação.

Outra faceta, decorrente da primeira, refere-se às diversas ligações possíveis que podem ser feitas, denotando distintos sentidos ao texto. Ou melhor, a quebra da lógica textual possibilita ao leitor transitar por distintos planos de significação *textuais*. Através das operações da imaginação vinculadas à razão ou pensamentos realizam-se distintas interpretações imanentes ao próprio texto.

Assim como o *amor* é uma metáfora utilizada por Montaigne para instituir o vínculo corpo-alma, no ensaio “Sobre versos de Virgílio” (III, V), a *amizade* também será uma metáfora para fazer algumas ligações. Ela, porém, não realizará apenas uma, mas ao menos três ligações distintas: a amizade entre dois homens, a amizade estilística, por assim dizer, e, por fim, como justificativa do estilo ensaístico, a amizade entre pintura e a escrita.¹

E, por fim, será partir desse processo da compreensão da estrutura formal do estilo ensaístico, que se esclarecerá o plano sensível. O despertar da sensibilidade através da noção de amizade, consiste, portanto, no primeiro passo para que se elucidem os motivos pelos quais o autorretrato montaigneano não deverá vir a ser compreendido apenas como uma *metáfora*.

Referências

CICÉRON. *L'Amitié*. Collection dirigée par Hélène Monsacré, Paris: Les Belles Lettres, 2011.

LAMBERT, Madame de. *De l'amitié (suivi de Traité de la vieillesse)*. Préface de René de Ceccatty, Collection dirigée par Lidia Breda, Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Bibliothèque NRF de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1950.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa, São Paulo: Edições Cultura, 1994.

1 Sobre o desenvolvimento desse assunto: MONDINI, Ana Carolina. Pintura em Movimento: o ut pictura poesis nos Ensaios de Montaigne. In: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/69053/R%20-%20T%20-%20ANA%20CAROLINA%20MONDINI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituição Oratória/ TOMO I.** Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregne Basseto, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituição Oratória/ TOMO II.** Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregne Basseto, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a *minimal art*: um debate em perspectiva

Larissa Ferreira da Costa

Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná

Resumo: O artigo analisa a recontextualização da *minimal art* apresentada pelas teorias do pós-modernismo na arte. Especificamente, analisa o pluralismo crítico dos autores da revista *October* como Rosalind Krauss e Hal Foster, críticos que recontextualizam o minimalismo e a neovanguarda em direção às práticas do pós-modernismo. A partir dessa recontextualização, serão analisadas as contribuições da fenomenologia e do estruturalismo para o debate sobre a arte minimalista.

Palavras-chave: arte minimalista; Hal Foster; fenomenologia; modernismo; pós-modernismo; crítica de arte.

Contextualizada na década de 1960, a *minimal art* surge nos Estados Unidos, em um contexto notoriamente marcado pela produção capitalista. Diante desse contexto, o minimalismo incorporou a lógica da produção em série, apresentando uma produção seriada que privilegia formas geométricas, cujo material é de aspecto industrializado. Rejeitando o ilusionismo e o antropofornismo das

formas escultóricas, o objeto de arte minimalista escapa à linguagem escultórica, mas desenvolve-se em relação ao espaço hesitante entre pintura e escultura. Desse modo, o objeto de arte minimalista é construído no campo do espaço da escultura, o espaço tridimensional, mas com um vocabulário mais complexo, estabelecendo uma situação entre o espectador e um objeto de arte sem referências externas, supostamente autorreferenciado e que ainda assim captura o observador por meio de sua presença física.

Em O retorno do real, o crítico e historiador de arte americano Hal Foster faz uma recontextualização da minimal art. No entanto, antes de adentrar no arcabouço teórico apresentado por Foster, é importante ressaltar que nas artes visuais o minimalismo não deve ser caracterizado como um movimento, escola ou estilo propriamente, uma vez que os trabalhos dos artistas considerados minimalistas são flagrantemente divergentes e portanto, nem todas as considerações sobre a minimal art se aplicam a todos os artistas. Em outras palavras, devemos levar em consideração as especificidades de cada trabalho artístico. Além disso, a partir de uma leitura mais crítica, podemos questionar se o termo minimalismo compreende essa produção artística que vai em direção à abstração ao negar os meios de representação, mas que ultrapassa a objetividade do purismo formal. Isso é evidente se observarmos atentamente as obras de artistas como Robert Morris (1931-2018), Donald Judd (1928-1994), Richard Serra (1938), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Smithson (1938-1973), e compreendermos que trata-se de obras em que os critérios estabelecidos modificam conceitos como matéria, espaço e abstração. Para Hal Foster, “o minimalismo está longe de ser uma questão morta” (Foster, 2017, p. 52) já que trata-se de conceitos centrais para entender a discussão acerca da produção artística pós-modernista¹. Na argumentação de Foster, o minimalismo é uma neo-

1 As teorias do pós-modernismo na arte abrangem duas correntes principais, que se entrelaçam de maneiras intrigantes. A primeira, exemplificada pela obra de Charles Jencks e associados, pode receber o nome de “conservadora-pluralista”; ela compreende as ampliadas condições de possibilidades aparentemente desveladas pelo ocaso do modernismo, mostrando poucos sinais de lamentar o seu passamento. A segunda, que deveria ser chamada de “crítico-pluralista”, é evidenciada notadamente por Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster e outros autores da revista *October*, e tenta ir além do modernismo ao revelar as instabilidades presentes nele, particularmente em suas formas oficiais e institucionalizadas; mas, ao fazer isso, o pós

vanguarda, e sendo assim, o trabalho dos minimalistas consiste em efetivar o projeto das vanguardas históricas do início do século XX. No entanto, essa suposição de Foster não deve ser encarada como se a arte minimalista fosse mera repetição acrítica dos discursos empregados pelas vanguardas históricas, conforme propõe Peter Burguer em sua *Teoria da Vanguarda* (1974)², mas no modelo argumentativo construído por Foster o rompimento do passado ainda apresenta uma continuidade. Nesse sentido, ao romper com o passado, estamos reagindo a ele na modernidade, por conseguinte nas neovanguardas e sendo assim o passado é considerado traumático. Ou seja, trata-se de traumas históricos que estão relacionados com formas de arte que carregam as contradições do momento em que foram criadas, isto é, contradições que são o substrato traumático da arte futura. Em outras palavras, a teoria de Foster propõe que na arte é possível construir algo novo a partir do presente. No caso da arte minimalista, Hal Foster defende que “o minimalismo abriu um novo campo da arte, que a arte de ponta do presente continua a explorar” (Foster, 2017, p. 52), tornando-se um ponto crucial para compreendermos as práticas artísticas do pós-modernismo. Qual é o legado do minimalismo, então?

Frequentemente comparados à categoria de objetos comuns, os objetos minimalistas são comumente interpretados como objetos inexpressivos, vazios de significado, à beira do niilismo³, isto é, remetendo ao vazio e ao nada. Todavia, a aparente simplicidade da arte minimalista e a sua redutividade expressiva são postas em xeque se colocarmos as obras de arte do minimalismo ao lado da argumentação teórica defendida pelos artistas minimalistas em manifestos. Por exemplo, o discurso defendido pelo artista Frank Stella (1936) sugere a crença de que é possível

modernismo “crítico-pluralista” tem como alvo preservar algo da ética exploratória e de oposição da suspeita que caracteriza muitas formas de modernismo e de prática vanguardista. (Connor, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, Edições Loyola: São Paulo, 1992, p. 76).

2 A teoria de Peter Burguer exposta em *Teoria da vanguarda* (1974) é discutida por Hal Foster em *O retorno do real*, no capítulo *Quem tem medo da neovanguarda?* Trata-se de uma análise crítica da teoria de Burguer sobre as vanguardas.

3 Minimal art is not a negation of past art, or a nihilistic gesture. (...) Minimal style is extremely complex. The artist has to create new notions of scale, space, containment, shape, and object. He must reconstruct the relationship between art as object and between object and man. (Battcock, G. E.P. *dutton*: New York, 1968, p. 26).

compreender o objeto na sua totalidade, caracterizando o que Foster compreende como o “positivismo do minimalismo⁴” (Foster, 2017, p. 53), pois a suposição de que é possível para o sujeito compreender o objeto em sua totalidade leva ao positivismo. No entanto, essa suposição torna-se questionável na medida em que o objeto minimalista transmite ao observador uma experiência com ênfase na percepção. Isto quer dizer que a experiência do minimalismo abarca noções de abstração, espaço e matéria, caracterizando uma experiência de derivação fenomenológica e mais complexa que à primeira vista. Nesse sentido, o minimalismo representa um rompimento com o movimento modernista, pois essa relação temporal e fenomenológica entre o observador e a obra de arte ultrapassa a objetividade da pintura modernista:

Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura. (Foster, 2017, p. 53)

Nessa passagem, o alvo da crítica de Foster é o crítico de arte americano Clement Greenberg. Considerado o principal defensor do modernismo, Greenberg criticou o minimalismo ao argumentar que a arte minimalista representava uma afronta aos princípios modernistas, pois no pensamento de Greenberg objetos tridimensionais (tal como é o caso das estruturas minimalistas) se aproximam à categoria de objetos comuns. Nesse sentido, o minimalismo é classificado por Greenberg como *novelty-art*, ou seja, uma mera novidade. Para o crítico, a arte

⁴ Essa tese é discutida pelo historiador de arte alemão Benjamin Buchloh (1941). No texto *Painting as diagram: five notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958-1959* (2013), Buchloh discute os trabalhos do artista Frank Stella (1936) a partir da dialética negativa do filósofo Theodor W. Adorno (1903-1969). Na dialética adornista, Buchloh explica que na negatividade adorniana, a categoria de não-idêntico é usada para falar a respeito de uma inadequação entre a linguagem e o sujeito. Essa categoria de inadequação à linguagem é a saída encontrada por Adorno para que o sujeito não seja totalmente subsumido ao capitalismo tardio. No pensamento de Adorno, o esclarecimento burguês não é mais possível, e sendo assim, a suposição de que o sujeito é capaz de compreender o objeto em sua totalidade leva ao positivismo.

minimalista representa um desvio do caminho evolutivo da pintura modernista: a tridimensionalidade caracteriza o escultórico, e uma vez que o processo de autocrítica da pintura modernista consiste na libertação das referências ao espaço tridimensional, a tarefa de autocrítica da pintura modernista consiste em demonstrar a sua especificidade mediante um processo de exclusão do que é impróprio ao seu meio, e é somente desse modo que “cada arte se tornaria “pura”” (Greenberg, 1997, p. 102). Ou seja, é através da ênfase na planaridade da superfície da tela (o medium da pintura), a “resistência ao escultural” (Greenberg, 1997, p. 104), que torna a pintura uma arte autônoma. Ora, se o plano pictórico é o espaço da pintura modernista e portanto, a objetividade que a autocrítica da pintura moderna pretende alcançar, a obra minimalista “rompe com o espaço transcendental de grande parte da arte modernista (ou mesmo com o espaço imanente do ready-made dadaísta ou do relevo construtivista)” (Foster, 2017, p. 53), quer dizer, ultrapassa a objetividade da pintura e do objeto ready-made ao propor um modelo de obra de arte que deve ser pensado a partir do espaço físico. Em outras palavras, o espaço real passa a ser incluído nos trabalhos e passam a serem compreendidos a partir de um contexto compartilhado. Segundo Hal Foster, o grande equívoco de Greenberg é interpretar a produção minimalista apenas como um ato de ideação. Em *Recentness of sculpture* (1967), Greenberg afirma:

That, precisely, is the trouble. Minimal Art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered. The geometrical and modular simplicity may announce and signify the artistically furthest-out, but the fact that the signals are understood for what they want to mean betrays them artistically. There is hardly any aesthetic surprise in Minimal Art, only a phenomenal one of the same order as in Novelty Art, which is a one-time surprise. Aesthetic surprise hangs on forever. (Greenberg, 1968, p. 184)

Portanto, para Greenberg, as obras minimalistas não causam a surpresa estética, a experiência em que o observador tem ao olhar para obras de arte de artistas como Raphael ou Jackson Pollock, considerados por Greenberg como exemplos de artistas, pois no pensamento do crítico a verdadeira obra de arte é criada a partir da sensibilidade e dos sentimentos do artista visual. O minimalismo, bem como a proto-pop e a pop art são artes consideradas “superficiais”, familiares e fáceis de serem percebidas ao estimularem apenas uma surpresa momentânea. Todavia, Hal Foster questiona o conceito idealista de obra de arte apresentada por Greenberg ao argumentar que o minimalismo supõe categorias abstratas, mas concretiza o pensamento abstrato na experiência fenomenológica. A obra minimalista, portanto, “mescla a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares” (Foster, 2017, p. 55), quer dizer, o minimalismo convide o corpo do espectador a participar de uma experiência estética espacial, sem uma ideia de espaço pré-definida. Nesse sentido, a relação entre espectador e obra de arte é contextualizada em um espaço público e convencional, refletindo um ataque ao ilusionismo da estética moderna. Em *Caminhos da escultura moderna*, a teórica e historiadora de arte Rosalind Krauss (1941) explica que o discurso negativo de Donald Judd sobre a escultura moderna reflete um ataque ao ilusionismo e por fim, uma crítica ao significado que está no espaço interior⁵ da obra de arte. Nas obras minimalistas, sem a perspectiva ilusionista, o significado da obra depende do contexto. Ou seja, sem o espaço representado, o artista minimalista propõe pensar na colocação do objeto no espaço real. Para Donald Judd, a escultura moderna é sempre antropomórfica devido a relação de composição que faz parte dessas esculturas, e sendo assim, ele defende que o material deve referir-se apenas ao material, indo em direção contrária a ideia de “dar vida” ao material. Para Donald Judd, essa

5 Em *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss repensa a arte moderna através da escultura. Na tese de Krauss, a escultura é um *medium* que inclui as categorias de tempo e espaço, sendo que boa parte da escultura do século XX enaltece o que Krauss designa como um “espaço interior das formas” (Krauss, 1998, p. 301), o espaço localizado dentro da escultura, “de onde provém a energia da matéria viva” (Krauss, 1998, p. 301) e rejeitado pelos minimalistas. Para os artistas minimalistas, o espaço interior da escultura moderna é apenas ilusório e idealista. Desse modo, a ambição do minimalismo consiste em externalizar o significado da obra, “não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, que poderíamos denominar espaço cultural” (Krauss, 1998, p. 323).

é a limitação do formalismo da arte moderna européia, um tipo de pensamento que reflete uma racionalidade desacreditada pelo artista. Nesse sentido, ao romper com a ideia de um significado proveniente de um espaço interior, os minimalistas deslocam o significado para um espaço exterior, rompendo literalmente com a ideia de espaço representado da estética moderna:

Desse modo, a aposta do minimalismo é a natureza do significado e o status do sujeito, ambos considerados públicos, não privados, produzidos numa interface física com o mundo real, não num espaço mental de concepção idealista. O minimalismo, portanto, contradiz os dois modelos dominantes do expressionismo abstrato – o artista como criador existencial (proposto por Harold Rosenberg) e o artista como crítico formal (proposto por Greenberg). Consequentemente, também desafia as duas posições centrais que esses dois modelos do artista representam na estética moderna, a primeira, expressionista, a segunda, formalista. Mais importante, com a ênfase na temporalidade da percepção, o minimalismo ameaça a ordem disciplinar da estética moderna na qual a arte visual é considerada estritamente espacial (Foster, 2017, p. 55).

Ou seja, ao argumentar contra a ideia de um significado interior, Donald Judd e os minimalistas estão indo em direção contrária ao modelo de artista proposto pelo crítico Harold Rosenberg em *Action Painting: crise e distorção* (1952). Contrário ao viés essencialista de Greenberg, Rosenberg parte de um viés historicista para analisar o que ele designa como *action painting* (pintura de ação). Na perspectiva de Rosenberg, os *action painters* norte-americanos são compreendidos como artistas criadores, ou seja, artistas cuja produção não pode ser interpretada sem ter em mente a relação entre a pintura e as contingências do contexto. Especificamente, no caso da *action painting*, Rosenberg argumenta que trata-se de uma pintura cuja ação é uma resposta à crise do sujeito moderno, isto é, a singularidade e a liberdade do artista como categorias ameaçadas pelo capitalismo. Sob esse ponto de vista, a desconstrução artística da pintura de ação torna-se um tensionamento, uma

“atividade crítica na criação” (Rosenberg, 2014, p. 46) do artista, trazendo à tona a questão do indivíduo e a crença na liberdade individual. O posicionamento de Rosenberg, portanto, torna-se contrário a abordagem formalista de Greenberg na medida em que desloca a teoria da “arte pela arte”, a lógica da pintura modernista defendida por Greenberg, isto é, a ideia de que “a única coisa que importa é a pintura, e a pintura em si conta apenas como linha, cor, forma” (Rosenberg, 2014, p. 47). Ou seja, “pensar na pintura “como pintura”” (Rosenberg, 2014, p. 47) como requer Greenberg, mas que para Rosenberg torna-se uma lógica incompreensível diante do contexto em que deu origem à *action painting*.

Portanto, na medida em que os minimalistas se opõem à ideia de artista como criador, isto é, conforme a expressão do artista vai desaparecendo das obras, os artistas minimalistas atacam não somente o modelo de artista proposto por Rosenberg, mas simultaneamente tornam-se contrários ao modelo proposto por Greenberg ao expandir a essência da pintura modernista, ou seja, o que para Greenberg caracteriza a pintura como arte. De acordo com Hal Foster, essa tensão pode ser constatada nas obras de Donald Judd:

Por exemplo, a reserva expressa por Greenberg a respeito de certas pinturas posteriores ao cubismo – de que seu conteúdo é demasiadamente governado pela borda – é elaborada por Judd numa súplica contra toda pintura modernista – de que seu formato achatado e retangular “limita os possíveis arranjos dentro dele [o plano retangular]”. Aqui, ao expandir Greenberg, Judd rompe com ele, pois o que Greenberg vê como uma essência definidora da pintura, Judd considera um limite convencional, literalmente um enquadramento a ser superado. (Foster, 2017, p. 58).

A partir do minimalismo, então, Foster constata que “Judd e companhia passam para o outro lado da objectualidade da pintura para entrar no domínio dos objetos” (Foster, 2017, p. 60), quer dizer, na arte minimalista a representação (a pintura) torna-se um objeto, “pois o que pode ser mais objetivo, mais específico do

que um objeto no espaço real?” (Foster, 2017, p. 59). Podemos, então, interpretar que o ponto crucial do minimalismo consiste em ultrapassar a objectualidade da pintura superando as categorias de pintura e escultura, com o objetivo de ultrapassar a barreira entre sujeito e objeto de arte. Além disso, Hal Foster também sugere que os minimalistas seriam responsáveis por situarem o alto modernismo no debate entre duas escolas de pensamento, a linguística estrutural e a fenomenologia, um debate que é importante ter em vista já que esse debate teria produzido um rompimento definitivo com o discurso dos modernistas⁶. Nesse sentido, as práticas artísticas minimalistas adquirem uma dimensão crítica ao reelaborarem as manifestações da vanguarda histórica, e por isso Foster propõe que a arte minimalista constrói uma genealogia da arte da década de 1960 até a arte do presente, mas considerando o minimalismo “não só uma visão sobre a arte modernista, mas uma genealogia da arte pós-modernista” (Foster, 2017, p. 70).

Na leitura de Foster, a ruptura com o alto modernismo (e consequentemente, com a objectualidade da pintura) acontece com a arte minimalista e com a ideia de uma experiência fenomenológica, pois a dimensão fenomenológica do objeto minimalista rompe com o espaço transcendental da arte modernista. Portanto, a partir do minimalismo ocorre uma *phenomenological turn*⁷ (virada fenomenológica), pois essa relação temporal e fenomenológica do objeto de arte é uma relação do corpo no espaço físico junto à obra. Em outras palavras, isto quer dizer que a experiência dos objetos minimalistas desloca a percepção em direção a relação temporal entre o corpo e o espaço. Sendo assim, o objeto minimalista chama a atenção do espectador para a própria experiência, isto é, requer a atenção do espectador para uma experiência que é realizada em um espaço social, pois é dessa forma que a obra minimalista, isto é, em relação ao espaço real. Portanto, se nos atentarmos a buscar

6 FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 57.

7 Em *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist* (2000), o professor e historiador britânico Alex Potts (1943) utiliza o termo *phenomenological turn* para explicar a introdução da fenomenologia no debate sobre as artes visuais moderna.

um conteúdo interno das obras minimalistas, podemos incidir no erro de algumas críticas ao minimalismo que julgaram que a arte minimalista é uma arte vazia, negativa, etc.⁸ Para compreender o minimalismo, é necessário entender a ideia de experimentação que está sendo sugerida por esses artistas, ou seja, a proposta de um objeto com uma lógica externa (pública)⁹. Isso pode ser observado, por exemplo, nas obras do artista Robert Morris (1931-2018), em que o artista sugere que o espaço muda conforme a posição dos objetos é alterada.

Ao criticar o ilusionismo e o representacional, as obras minimalistas tornaram-se alvo da crítica do historiador e crítico de arte moderna Michael Fried (1939), precursor do formalismo de Clement Greenberg. Em *O retorno do real*, Hal Foster faz uma análise crítica do artigo *Arte e objetividade* (1967) de Fried, mas admite que Fried compreende o minimalismo, já que “para ser persuasivo, tem que entendê-lo, e isso significa entender sua ameaça ao modernismo tardio” (Foster, 2017, p. 66). Ou seja, Michael Fried condena o minimalismo pelas suas próprias características. Todavia, antes de adentrar na crítica de Michael Fried, é importante considerarmos que “a maioria das análises da ruptura pós-moderna na arte gira precisamente em torno da radical instabilidade do estético” (Connor, 1992, p. 75). Isto quer dizer que os autores que fazem oposição às teorias pós-modernas na arte se recusam a questionar os imperativos modernistas, as características que delimitam e definem a arte para os teóricos do modernismo artístico. Isto posto, podemos entender que as análises pós-modernistas nas artes propõem que as práticas artísticas não são identificáveis a partir de definições previamente estabelecidas. No pós-modernismo, o estético torna-se instável, e consequentemente a relação entre as práticas artísticas e a teorias tornam-se muito mais complexas. Em outras

8 Conforme a historiadora e crítica de arte Barbara Rose (1936-2020) discute no ensaio *ABC Art* (1965), a estética “vazia” das obras minimalistas revela uma mudança de sensibilidade na arte americana muito mais reflexiva e complexa do que parecia à primeira vista.

9 Krauss, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 323.

palavras, é a “radical incerteza sobre os próprios meios e a própria identidade da arte” (Connor, 1992, p. 75) que separa o modernismo e o pós-modernismo.

Se Clement Greenberg é considerado o crítico responsável por definir alguns princípios da estética modernista, a análise crítica do modernismo feita por Michael Fried propõe que a auto-absorção da arte¹⁰ caracteriza a essência primordial da arte moderna. Em sua crítica ao minimalismo, Michael Fried percebe que a presença das obras minimalistas estabelece uma relação fenomenológica entre o corpo do espectador e a obra, provocando um efeito que Fried designa como “teatral”. Contudo, na análise de Fried isso é bastante problemático, pois enquanto o discurso modernista de Greenberg sugere que para alcançar a autonomia da pintura é necessário que a arte pictórica se livre da influência dominante da literatura, Michael Fried defende que a influência dominante que a pintura deveria se libertar é a arte teatral. Seguindo essa linha de raciocínio, o teatro é considerado por Fried como a “negação da arte” (Fried, 2002, p. 134), e no caso da arte minimalista Fried denomina como literalista, em detrimento da ênfase dos minimalistas no espaço em que a obra está localizada.

Essa relação entre o espectador e a obra minimalista é compreendida por Fried como uma situação em que o sujeito enquanto espectador é valorizado, pois essa situação aproxima o corpo do espectador com a obra, um relacionamento que reflete um efeito teatral na perspectiva de Fried, já que em seu pensamento, “a sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” (Fried, 2002, p. 134). Da mesma forma que Greenberg interpreta a presença da obra minimalista como uma experiência perceptiva que causa apenas uma surpresa momentânea, Fried interpreta que a duração dessa experiência não possui a *presentness* (presentidade) das pinturas modernistas. Em sua teoria, essa presentidade

10 A análise do modernismo feita por Michael Fried é desenvolvida em seu livro *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Na teoria de Fried, a auto-absorção da arte é a completa absorção do espectador no quadro.

se manifesta na absorção do espectador no quadro, ou seja, no momento em que a arte é inteiramente presente e que para Michael Fried leva ao estado de graça¹¹. Essa posição de Michael Fried é denunciada por Hal Foster como um julgamento moralista:

E, por fim, a essa prática, à diabólica “inesgotabilidade” do teatro minimalista, Fried opõe a sublime “instantaneidade” da obra modernista, “que a todo momento [...] está completamente manifesta”. Mais do que um paradigma histórico, mais até do que uma essência estética, isso se torna, no final de “Art and Objecthood”, um imperativo espiritual: “Qualidade de ser presente é graça”. Com sua condenação da arte teatral e a insistência na graça individual, essa diatribe contra o minimalismo é claramente puritana (a epígrafe sobre a qualidade de ser presente de Deus refere-se ao teólogo puritano Jonathan Edwards). E sua estética depende mesmo de um ato de fé. Contra o ateísmo vanguardista somos solicitados a acreditar na qualidade consensual, “especificamente, a convicção de que determinada pintura, escultura, poema ou peça musical pode ou não sustentar a comparação com as obras do passado naquela arte específica cuja qualidade é inquestionável”. (Foster, 2017, p. 64).

A partir da crítica de Foster, podemos interpretar que embora a crítica do minimalismo feita por Fried se apresente como uma crítica apoiada nos princípios do discurso modernista, essa posição baseia-se no receio do entrelaçamento entre arte e vida, uma abertura sugerida pela arte minimalista, mas que para o discurso modernista torna-se ameaçador para a autonomia das disciplinas estéticas requerida nesse discurso. Contudo, Foster salienta que “aparentemente, a ameaça real do paradigma minimalista não é só que ele pode romper com a autonomia da arte, mas que pode corromper a crença na arte, solapar seu valor de convicção” (Foster, 2017, p. 65). Isto significa que na tese de Fried, a principal diferença entre a obra

11 FRIED, M. “Arte e objetividade”. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 145.

minimalista (próxima aos objetos comuns em sua acepção) e a “verdadeira obra de arte” é o poder que somente a verdadeira obra de arte possui, isto é, “levar à convicção”. Portanto, o que está em questão nesse debate é a diferença entre o objeto minimalista e a obra de arte modernista, que conforme a teoria de Fried sugere, consiste na habilidade da arte modernista de levar à convicção artística, um ponto da ruptura minimalista sugerido por Foster como um rompimento que “prepara o terreno para a arte pós-modernista” (Foster, 2017, p. 67).

Referências

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968.

BUCHLOH, Benjamin. “Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella’s Early Paintings, 1958-1959. In: *October*, vol. 143, 2013, p. 126-144.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 131-147.

FRIED, Michael. *Absorption and theatricality*. California: University California Press, 1980.

GREENBERG, Clement. “Recentness of Sculpture”. In: BATTCKOCK, Gregory. (org.). *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968, p. 180-186.

GREENBERG, Clement. “A pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

POTTS, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.

ROSENBERG, Harold. "Action Painting: crise e distorção". In: ROSENBERG, Harold. (org.). *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 42-53.

ROSE, Barbara. "ABC Art". In: BATTCOCK, Gregory. (org.). *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968, p. 274-297.

Dilatar o tempo, criar espaços: alianças afetivas para adiar o fim do mundo

Letícia Mendes Soares

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Adiar o fim do mundo é parte das preocupações e reflexões com que Ailton Krenak nos provoca frente aos imaginários e temores que surgem na era das mudanças ambientais. O pensador e autor dos livros *A vida não é útil* (2020) e *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) critica de forma profunda a “humanidade que pensamos ser” como um ideal longamente perseguido de configuração de mundo que se sustenta na desfiguração de tantos outros mundos. Adiar o fim do mundo, assim, é uma possibilidade apenas sob a condição da reconfiguração radical daqueles que o consomem: a humanidade precisa deixar-se cair, ou seja, tornar-se outra coisa. A exemplo dos povos que cantam e dançam para suspender o céu, conceber a possibilidade de alianças afetivas com todos os seres é ampliar o horizonte existencial subjetivo e coletivo. Para o pensamento dos vínculos, diferentes tempos e espaços são concebíveis e “a recriação do mundo é um evento possível o tempo todo” (Krenak, 2020).

Palavras-chave: Humanidade; Queda; Tempo; Espaço; Fim do Mundo.

Este artigo, além de resultado de uma orgulhosa participação no ciclo de seminários que foi tão significativo para as mulheres filósofas da UFPR, representa parte importante de minha trajetória de estudos, talvez sua parte mais interessante e provocativa. Como o resumo indica, este texto se debruça quase exclusivamente sobre o pensamento de Ailton Krenak, pensador indígena do povo Krenak, articulador de grande relevância para o movimento indígena do Brasil desde a década de 70 e figura de muita relevância também para os movimentos e fluxos de pensamento que se dão nessas terras e para além delas. Antes de tratarmos com seu pensamento, porém, julgo necessário fazer uma pequena introdução sobre quais os contextos da pesquisa que me trazem a pensar com Krenak enquanto importante voz na discussão das problemáticas que se impõem à filosofia contemporânea.

Faço parte de um grupo crescente de pessoas que se dedica a pensar a crise ambiental de um ponto de vista filosófico – isto é, a partir do reconhecimento de que a humanidade, certo grupo ou certos grupos humanos estão efetuando sobre o planeta Terra ações destrutivas que têm atingido dimensões catastróficas e certa medida irreversíveis, muitos pensadores¹ se dedicam a pensar as causas, os efeitos, os termos dessa relação tão problemática entre homem e mundo, assim como seus possíveis desdobramentos. E se considerarmos que “o homem” é sujeito e objeto de investigação dos mais relevantes em toda a história da filosofia, assim como o é sua relação com a natureza e os entes do mundo, não é difícil reconhecermos as profundas implicações filosóficas do problema “como é possível o homem ter se tornado um agente de massivo desequilíbrio ambiental que esgota e colapsa os sistemas dos quais a sua própria existência é essencialmente dependente”. Dentre as questões que surgem a partir dessa problemática, ressoa aquela que pergunta quem é esse agente da destruição ambiental: quando falamos de “humanidade”, do que estamos falando? De uma ideia universal, de toda uma espécie taxonomicamente

1 Dentre muitos outros pensadores e pensadoras, me referencio a Bruno Latour, Dipesh Chakrabarty, Isabelle Stengers, Marisol de la Cadena, e aos brasileiros e brasileiras Alynne Costa, Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, Juliana Fausto e Marco Antonio Valentim.

definida, de um grupo específico? A comunidade científica, por exemplo, nomeia a época de desequilíbrios ambientais de Antropoceno², a *época do homem*, época em que este se torna uma força geológica de influência planetária. Mas quem é esse *anthropos*? Quem é o humano causador da crise ambiental, e o que lhe é próprio e direcionante a este comportamento destrutivo?

Desde o início dos meus estudos, tendo como principal preocupação pensar as questões acima, estive em contato, por um lado, com a análise científica do Antropoceno – publicações sobre aquecimento global e outros fenômenos antropogênicos analisados pela ciência³ –, e por outro, com diagnósticos feitos por povos não-ocidentais sobre a crise ambiental por eles investigada a partir de suas próprias tecnologias. A referência que considero mais relevante neste último sentido é o livro *A queda do céu* (2015), do xamã Davi Kopenawa. Kopenawa é indígena yanomami, povo que habita a amazônia setentrional, é líder político, ativista mundialmente conhecido e é também um grande xamã; isso significa dizer que Kopenawa detém o ofício da comunicação cósmica interespecífica na floresta. O livro, escrito em parceria com o antropólogo Bruce Albert, é vividamente multifacetado: os detalhados relatos de Kopenawa sobre a cosmologia de seu povo fazem do livro uma autoetnografia de grande relevância para a antropologia; Kopenawa relata também sua história de vida, sua formação como xamã e sua experiência com o mundo dos brancos, o que faz do livro também uma auto-biografia; e enfim, o que considero da maior importância por constituir o objetivo principal dos autores, o livro é uma contra-antropologia dos brancos: sua análise e caracterização enquanto coletividade a partir da visão antropológica de Kopenawa. *A queda do céu* entrega a nós, os brancos, conhecimentos e lições xamânicas sobre o fato de estarmos destruindo a floresta e seus habitantes, o céu, a terra e a nós próprios. O evento que dá nome ao

2 O termo foi cunhado em 2000 por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, cf. “The ‘Anthropocene’. IGBP Global Change News Letter, v. 41. Stockholm, 2000”.

3 Dentre estes estudos cito como minhas principais referências os relatórios do IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Changes), disponíveis em: <https://www.ipcc.ch/>, e o livro de Luiz Marquez Filho, “Capitalismo e Colapso Ambiental” (Marques, Capitalismo e colapso ambiental. 2ª edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2017).

livro é um acontecimento extremo, literal, sobre o qual nos alerta o xamã: o céu vai cair se os brancos não pararem de fazê-lo adoecer e de matar os habitantes da floresta – estes considerados não apenas os Yanomami ou outros povos humanos, mas a infinidade de seres não-humanos e espectrais que compõem, junto aos Yanomami, o equilíbrio cósmico do qual depende a vida na floresta. Não cabe neste texto explicitar os detalhes do evento cósmico da queda do céu; basta compreendermos ser uma profecia xamânica sobre as consequências da perturbação por parte dos brancos de um equilíbrio cósmico multiagenciado relatada em um livro que apresenta tanta relevância quanto potenciais de perturbação do pensamento, em especial de nosso pensamento costumeiramente antrope, euro e tecnocentrado.

O grande ponto onde se desenrola meu estudo é aquele para onde ideias convergem ao mesmo tempo em que conflitam: o diagnóstico do Antropoceno por parte da comunidade científica e a profecia da queda do céu de Davi Kopenawa representam diferentes percepções do que parece ser uma mesma crise ambiental, um encontro tenso em que algumas das grandes noções do pensamento ocidentais são colocadas em perspectiva. A natureza, por exemplo, que conhecemos como uma única Natureza, uma natureza objeto, desprovida de intencionalidade e por isso separada e subjugada ao humano, um campo ontológico cujas leis são absolutas, é por contraste totalmente estranha à natureza que passamos a conhecer a partir da visão desses outros povos. Isso sem considerarmos que nem precisaríamos, ao menos muitos pensadores não precisam, do contato com tais diferentes visões para atestar o limite histórico da compreensão ocidental de uma natureza separada da humanidade. A dicotomia fundamental Natureza vs. Cultura se torna problemática uma vez que vivemos, no Antropoceno, uma implicação forçada entre humanidade e natureza, o atestado da inseparabilidade entre os dois domínios: não é mais possível pensar a natureza sem a cultura humana, e nem a cultura humana sem a natureza.

Porém, para muito além do atestado de uma crise de pensamento intrínseca à cultura ocidental, a consideração do pensamento de outros povos humanos que estão envolvidos nesse mesmo problema nos apresenta consequências profundas. Quando nos detemos em considerar estes povos e seus pensadores não como objetos de estudo para a antropologia, mas como autores de suas próprias ciências e filosofias, o que vem à tona é que seus pareceres são expressões desde diferentes naturezas. Não apenas diferentes impressões sobre uma mesma natureza universal conhecida unicamente pelos termos da ciência moderna, o que nos é apresentado é toda uma outra construção, uma outra dinâmica de natureza compreendida como o complexo de relações interespecíficas que criam um ambiente. Ou seja, não são apenas outras noções de natureza, mas *outras naturezas* em sentido ontológico. Tampouco há espaço neste texto para aprofundarmos essa questão que eu diria ser das mais importantes e inquietantes para as ciências humanas atualmente, porém gostaria de estabelecer como base a este artigo uma certa concepção filosófica: a que recusa a existência de uma única natureza universal a todos os povos, que aceita a existência de múltiplas naturezas construídas por relações diversas entre humanos e não-humanos, seres físicos e espectrais, vivos e não vivos, cada coletivo organizado de acordo com suas próprias ontologias e epistemologias. Considero que aos estudos da crise ambiental se impõe um pensamento que concebe a possibilidade de multiontologias como regimes, regras, relações de constituição de diferentes mundos em um só – e se a expressão “diferentes mundos” é de extrema importância, o “*um só*” também é fundamental, uma vez que ao mesmo tempo que cada coletivo constitui seu próprio mundo, habitamos todos o mesmo planeta, mesmo que não da mesma forma. Tal é o grande problema implicado na crise ambiental: é uma crise que se abate sobre diferentes mundos, diferentes naturezas, de diferentes formas, mas é ao mesmo tempo *uma mesma crise*. E nesse cenário, o humano, o vilanesco protagonista do problema, adquire uma outra imagem de agente caótico: é *não* apenas uma agência destrutiva sobre o seu próprio mundo, mas também sobre muitos outros. Nas problemáticas relações inter-mundos, a humanidade acaba por

se revelar como uma agência de distúrbios multiontológicos cujas ações são longamente percebidas pelos outros povos humanos e não-humanos que são por ela afetados.

Pois bem, é nesse contexto de entrelace do pensamento científico, filosófico e antropológico que as palavras de Ailton Krenak se destacam para pensar coletivamente o humano causador dos distúrbios ambientais e trazer, ao mesmo tempo, perspectivas sobre as diversas formas de ser e estar no mundo. Escrever sobre Krenak é uma atividade de muitas peculiaridades, dentre as quais gostaria de ressaltar: Krenak não é um pensador sistemático; longe disso, seu pensamento é fluído e estimulado pelo meio. Seus livros aqui referenciados não são resultado de longos trabalhos de redação por parte do autor, mas coleções e transcrições de suas falas em entrevistas e eventos públicos. Orador de falas espontâneas, não há um rigoroso sistema conceitual a ser analisado e por isso o que aqui será dito sobre seu pensamento carrega um tom de interpretação ensaística. Além disso, seguir os fluxos da filosofia de Krenak não é tarefa de pouca dificuldade, uma vez que esta se apresenta em outra dinâmica que a do pensamento acadêmico. Por estes motivos todos antecipo ao leitor que este artigo é permeado de citações, desde as mais curtas até os longos parágrafos. Em minha defesa afirmo tranquilamente que tais citações não apenas são de leitura prazerosa, mas de ideias muito pontuais cujos termos são insubstituíveis – pois, tal como escreve Eduardo Viveiros de Castro no prefácio a um dos livros de Krenak, “[é] Difícil dizer algo sobre textos que dizem tudo” (Viveiros De Castro, *apud*. Krenak, 2015, p. 8).

A humanidade, o humano, é objeto de reflexão recorrente nas falas de Krenak. Para ele, a humanidade está distante de ser um universal que abrange todos os povos; muito na direção contrária, o que chamamos de humanidade ou, usando seus termos, a “humanidade que pensamos ser” (Krenak, 2019, p. 13), é apenas um ideal, mesmo que longamente perseguido. O fundamento deste ideal é a concepção segundo a qual existe uma exclusividade humana na configuração do mundo,

como se apenas humanos fossem interessantes e tivessem no mundo perspectivas complexas sobre a existência. Parte fundamental dessa ideia, que também fundamenta o comportamento dessa humanidade, é o que Krenak chama dessa “coisa abissal que é a separação do pensamento no Ocidente” (*idem*, 2017, p. 66): justamente, a separação entre humano e não-humano.

Esse pensamento pegou uma escola e foi fundo nela, essa escola da negação da possibilidade da água, de uma montanha ou de uma pedra estabelecer qualquer tipo de comunicação com o humano, a ponto de criar uma distinção entre humano e não-humano. Uma distinção tão radical que sugere que humanos somos nós, que podemos imprimir a nossa marca sobre tudo o que nós achamos que não é humano, os oceanos e todos os seus trilhões de vidas, as paisagens todas da Terra, que nós pensamos poder derrubar, cortar, podar, plainar. Nós podemos fazer paisagens, desmontar paisagens, tirar uma montanha daqui, levar para lá. Ora, essa eleição da técnica como um Deus no pensamento do branco, foi tão radical que está imprimindo neste lugar que nós compartilhamos, a Terra, uma marca tão profunda que pode inviabilizar a nossa experiência de continuar vivendo aqui (*ibid.*, p. 66).

A separação radical entre humano e não-humano é sempre motivo de espanto para povos indígenas para quem, como vimos a exemplo de Kopenawa, a relação entre os humanos e outros seres se dá de forma ampla: há parentesco de humanos com rochas, há relações de negociação política e troca com seres espectrais, há agenciamento conjunto para prover fertilidade, saúde, etc. – o que não há é um destaque linguístico, espiritual, cognitivo do humano em relação a outros seres. Como Krenak sempre pontua, isso é invenção do ocidente, e há um momento bastante específico onde esse pensamento começa a existir, um momento que diz muito respeito à história da filosofia que estudamos: pra Krenak, esse pensamento da distinção abissal teve origem na antiga Grécia, especificamente no momento em que o tempo do mito se torna o tempo da história.

O Olimpo, por exemplo, aquele monte Olimpo que fica ali em torno de Atenas, [...] deixou de ser o lugar de deuses, deixou o seu lugar de trânsito de divindades e foi simplificado como uma paisagem que pode ser alterada. Ele deixa de ser um lugar sagrado, um lugar com essa potência criadora e transformadora que foi percebida antes como o Olimpo, o lugar onde os seres de poder transitavam entre humanos, a ponto de estabelecer relações com os humanos, de ter filhos, de ter consanguinidade com os humanos. Acaba essa possibilidade e aquela gente empobrece a sua visão. [...] eles perdem a sua visão, a sua cosmovisão, eles abandonam uma cosmovisão e passam a perseguir uma ideia. Uma ideia de *pólis*, de cidade, de sociedade, uma ideia de civilização que começa a viver a angústia de ter certeza de alguma coisa. De ter certeza de que vão poder controlar aquele lugar onde estão vivendo, aquela paisagem, que vão conseguir através do conhecimento, da ciência, da experimentação, controlar a passagem do tempo, as mudanças dos ciclos do plantio e da colheita, até chegar a esse extremo que nós experimentamos hoje, no qual não dependemos mais do humor da Terra para nossa produção, tanto da nossa produção material quanto da nossa produção de ideias. Os humanos seguem produzindo em algum sentido independentemente do humor desse imenso Olimpo que é o planeta onde vivemos (*ibid.*, pp. 72-73).

O que antes era um pensamento de vínculos, em que seres de poder, humanos e a paisagem transitavam e estabeleciam entre si relações, sofre um desencantamento: “seus habitantes romperam com a ideia de que aqueles lugares eram sagrados e passaram também a tratar aqueles lugares como recurso. Recurso disponível para o humano moldar, manipular” (*ibid.*, p. 72). A ideia de exclusividade da humanidade radical na crença em sua própria abstração do ambiente e na consequente fixação à sua própria razão técnica, ao pensamento científico, como formadores e significadores de mundo. Nesse movimento, o sujeito humano surge paralelamente ao objeto mundo, um objeto moldável, manipulável, não-humano, e essa mesma ideia acaba por fundar, também, a separação entre alguns humanos e outros: por exemplo, entre os povos que têm história e aqueles que continuaram a

estabelecer as relações de troca e vínculo com os não humanos, os povos classificados pelo ocidente como aqueles que têm mitos.

E essa compreensão crescente de que o mito é uma categoria do conhecimento de povos que não têm história, que não têm pólis, que não têm política, que não pensam a complexidade das relações no mundo que nós compartilhamos, é uma grave herança segregacionista daquele pensamento que teve origem lá nos gregos (*ibid.*, p. 72).

Ou seja, além da separação entre humano e não humano, há aqueles que dentre os humanos são mais humanos que outros, seguindo formas contínuas de separação: uma é extensão da outra. A colonização perpetrada pelos europeus também é consequência dessa separação que resulta na ideia de que “havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (*id.*, 2019, p. 11). A premissa dessa humanidade colonizadora é a de que existe apenas uma verdade, apenas uma forma de ser e estar no mundo –uma ideia homogeneizante e, ao mesmo tempo, fortemente excludente. Krenak se refere ironicamente ao “clube da humanidade” como este grupo que apregoa a existência de uma humanidade que é comum a todos mas é um grupo cada vez mais seletivo, constituído por pessoas que encontram seu sentido na destruição de outras formas de vida enquanto “convidam” –*forçam*– outros a fazerem parte de seu clube, relegando a estes apenas um apertado espaço nas margens. O clube da humanidade, então, como diz Krenak, pela sua forma radicalmente homogeneizante, vive essa abstração civilizatória que “suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida de existência e de hábitos” (*ibid.*, p. 22) e “na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade” (*ibid.*, p. 13). Não à toa Krenak a apelida de “liquidificador” chamado humanidade, pela quantidade massiva de pessoas que são alienadas do seu exercício de ser, arrancadas de suas origens e jogadas nessa ideia, a exemplo forte dos povos indígenas no Brasil e no mundo.

E quais são as consequências da forma de ser dessa humanidade? Como essa humanidade está fabricando o fim do mundo, e o que significa o fim do mundo? Estas perguntas intimamente relacionadas serão pensadas aqui a partir das noções de tempo e espaço trazidas por Krenak, tanto aquelas por ele apregoadas quanto as noções ocidentais de tempo e espaço por ele observadas como próprias a essa humanidade e determinantes para sua forma de estar e agir sobre o mundo.

Tudo parte do ideal daquela separação radical de que falávamos entre humanidade e não-humanidade. Uma abstração, um antropocentrismo diretamente atado ao pensamento técnico e utilitário: “quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (*ibid.*, p. 49). Este pensamento da extração, do saque, que depende do pressuposto que é a despersonalização da paisagem, é, para Krenak, um pensamento de curto horizonte temporal. Diz ele ter percebido muito cedo

que esse mundo que a gente chama de mundo dos brancos, que pode ser o Ocidente, imprime marcas no mundo, abre rotas, e essas rotas são movidas por um interesse de saquear o roteiro. É um roteiro que vai saqueando o caminho. Ele não semeia o caminho, ele só colhe. Ele saqueia o caminho. Percebi isso muito cedo [...] [que] as relações que eram estabelecidas nesse caminho, nesse trajeto, não tinham investimento para que durassem. Eram todos casamentos temporários casamentos de circunstância. [...] Elas não contam em si, não dão tempo, não possibilitam a construção ou a formação de ideias, o estabelecimento de afetos que não busquem um objetivo imediato, que possam prosperar e constituir um ambiente criativo, de invenção, de criação no sentido mais prazeroso, em que os afetos são espontâneos. [...] E realmente continuo observando que o pensamento do branco, como diz o meu querido Davi Kopenawa Yanomami, é cheio de esquecimento. E esse esquecimento é percebido na pouca duração das relações que tal pensamen-

to consegue sustentar. Como ele não consegue sustentar relações por tempo indeterminado, num tempo aberto, você acaba demarcando o tempo das relações (*id.*, 2017, pp. 62-63).

Nessa passagem, além da dinâmica temporal do comportamento da humanidade, temos uma dimensão sobre como esta pensa também o espaço: não apenas a humanidade se abstrai da paisagem, dos outros seres, vivos ou não vivos, que ela chama de “natureza”, mas acaba por vê-los como um caminho de recursos empilháveis, saqueáveis. Essa forma de pensar em si e no mundo não apenas encomenda a anulação de si própria como constrói barreiras intransponíveis entre seu mundo e outros. O que isso significa: se o mundo é feito de muitos mundos, como aquele pensamento multiontológico de que falávamos, essa humanidade não apenas relega para si própria o conhecimento e o controle do mundo como se ele fosse apenas um, como, ao fazer isso, extingue a possibilidade de existência desses outros mundos porque, justamente, depende de consumir esses outros mundos para sustentar o seu próprio. Diz Krenak: “essas ações, essas intervenções, acontecem no campo do saque daquilo que costumamos chamar de recursos naturais – a floresta, os rios, as montanhas. Eles estão exaurindo o campo das alianças. É como se você retirasse o oxigênio do planeta” (*ibid.*, p. 70). Consumir o mundo, consumir paisagens, é anular a possibilidade de outros seres estabelecerem relações entre si próprios e com esta humanidade: consumir mundos é anular campos de alianças, impor e estabelecer o mundo como apenas um espaço de recursos moldáveis é anular a possibilidade de proliferação de outros espaços e outras relações.

É por isso, diz Krenak, que não dá pra pensar que alianças são possíveis entre todos esses diferentes mundos – porque um deles, o dessa humanidade, constrói em torno de si barreiras duras e intransponíveis. Para Krenak, se queremos todos sobreviver a essa função que está consumindo nosso planeta, o ponto principal de reflexão e ação é o de *criar trânsito* entre esses diferentes mundos: “precisamos pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis que possam se alternar

em diferentes espaços e lugares, se não as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal [...]. Precisamos vazar essas fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos” (*ibid.*, p. 70).

Pois bem. Se a humanidade como se construiu historicamente é essencialmente distintiva, se ela se constrói sobre uma separação abissal, se ela sustenta seu mundo com o consumo de outros mundos, então para sobrevivermos, para que existam outros mundos possíveis, essa humanidade precisa deixar de existir. Aqui entramos em um ponto importante das argumentações de Krenak: a queda dessa humanidade. Não se trata da extinção física das pessoas que compõem essa humanidade, mas sim da impossibilidade da continuidade de sua existência enquanto tal – uma existência à qual somos, porém, profundamente apegados.

Para Krenak, “o nosso apego a uma ideia fixa de humanidade e de paisagem da Terra é a marca mais profunda do Antropoceno” (*id.*, 2019, p. 5), e o medo que sentimos frente à possibilidade do fim do mundo é nada mais do que o medo de precisarmos nos tornar algo diferente deste imaginário coletivo fortemente construído. O autor nos provoca:

Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu? (*ibid.*, p. 57).

Ora, a queda a que Krenak se refere parece ser a derrocada cada vez mais evidente das qualidades excepcionais que a humanidade continua acreditando possuir.

Foi esse ponto de observação que me fez afirmar que nós não somos a humanidade que pensamos ser. É mais ou menos o seguinte: se acreditarmos que quem apita nesse organismo maravilhoso que é a terra são os tais huma-

nos, acabamos incorrendo no grave erro de achar que existe uma qualidade humana especial. Ora, se essa qualidade existisse, nós não estaríamos hoje discutindo a indiferença de algumas pessoas em relação à morte e à destruição da base da vida no planeta. Destruir a floresta, o rio, destruir as paisagens, assim como ignorar a morte das pessoas, mostra que não há parâmetro de qualidade nenhum na humanidade, que isso não passa de uma construção história não confirmada pela realidade (*id.*, 2020, p. 42-3).

A provocação é: “por que temos tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair”? (*id.*, 2019, p. 62). Para Krenak, o medo que sentimos da queda vem da necessidade de abrirmos mão do conforto que herdamos deste antropocentrismo, um conforto que carregamos com tanto afincamos que nos deixa o tempo inteiro amedrontados. Então, o que Krenak propõe: frente a essa nossa queda iminente, talvez o que a gente tenha que fazer é descobrir um paraquedas colorido; “não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (*id.*, 2017, p. 140) – palavras que podem soar bastante fantásticas e lúdicas em meio a uma temática tão intensa, porém arrisco uma interpretação.

Em outro trecho lemos: “Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos” (*id.*, 2019, p. 30). A proposta de cair em paraquedas coloridos parece estar nos dizendo: 1) que a queda é inevitável; o que podemos fazer é torná-la macia usando paraquedas; 2) que, sendo coloridos os paraquedas, essa queda pode ser divertida, prazerosa; 3) e que, com o auxílio dos paraquedas, a queda pode ser dar em um lugar aberto, em uma cosmovisão. Essa queda é a queda de um espaço fechado onde existe essa humanidade em direção a uma cosmovisão onde a humanidade se torna, necessariamente, outra coisa. Esse parece ser o ponto central. A queda é metamórfica, é a necessária transformação da humanidade; não

uma transformação racional, planejada ou calculada, tal como os paraquedas a que Krenak se refere não são objetos técnicos. A razão técnica que conhecemos, que está aqui sob análise crítica por seus pressupostos antropocêntricos, é confrontada por outro tipo de pensamento: o pensamento dos vínculos, das alianças afetivas, não racionais. São as alianças *afetivas* que são capazes de adiar o fim do mundo, capazes de suspender o céu⁴. Em que sentido?

Falávamos das alianças afetivas; Krenak se faz claro ao dizer que as alianças afetivas que precisamos construir não se limitam apenas às sociopolíticas entre nações e sociedades humanas: “aliança é troca com todas as possibilidades, sem nenhuma limitação” (*id.*, 2017, p. 64). O pensamento das alianças é o reconhecimento das potências que podem ocorrer nas relações com um riacho, uma nascente, o raio, a chuva; são todas as relações que estabelecem comunicação entre seres. “O mundo das trocas, das colaborações”, experienciado por muitos povos no planeta inteiro, “*é aberto*” (*ibid.*, p. 68, grifo meu) – ou seja, as alianças, as relações estabelecidas neste espaço-tempo onde existem todas as possibilidades de relação resultam em uma ampliação constante do horizonte coletivo – “não o horizonte prospectivo, mas um existencial” (*id.*, 2019, p. 33). E, como tais, são essas relações que possuem a potência mágica de suspender o céu: “cantar e dançar para suspender o céu, que é uma experiência comum a muitos povos no planeta inteiro, é dilatar o tempo. Quando você canta e dança e suspende o céu, você está dilatando o tempo” (*ibid.*, p. 67).

Em sentido contrário, podemos compreender que a contagem do tempo das relações e a estreiteza com que são estabelecidas pelos humanos *condensam* e *comprimem* o horizonte temporal e espacial para os vínculos possíveis. As relações humanas contam o tempo e consomem espaços, e conseguem, como resultado, pressionar o céu sobre nossas cabeças. Assim, estabelecer vínculos duradouros, que

⁴ A profecia da queda do céu, assim como a ação de suspender o céu, não é exclusividade do pensamento e discurso de Davi Kopenawa ou da cosmologia do povo Yanomami. A possibilidade de o céu cair é compartilhada pelo pensamento de muitos povos indígenas do continente americano. Por essa razão também Krenak se refere a essa ideia continuamente.

não sejam delimitados por relações imediatamente utilitárias, dependeria da ação de dilatar esse tempo ordinário das nossas relações e da “criação de vazios para as visões” (*id.*, 2017, p. 62), um vazio que podemos interpretar como, justamente, aquele horizonte existencial ampliado, as possibilidades abertas sem limitações para estabelecer relações com o outro.

Sabendo de quão demasiadamente humanos e humanistas são seus interlocutores, Krenak apresenta alguns exemplos a respeito dessa experiência de pensamento dos vínculos e troca com todas as possibilidades. Seu exemplo central é o pensamento xamânico, que ele chama também, por falta de termo melhor (“eu gostaria de ter um outro termo, uma outra palavra, uma outra imagem para ajudar nessa compreensão”), de pensamento mágico. Nos explica com essas palavras: “um pensamento potente, que se comunica em diferentes direções com transmundos, que transita e que tem o poder de criar reações em cadeia nos ambientes nos quais esses pensamentos são emitidos, nos quais eles são expressos” (*ibid.*, p. 74). Esse é o pensamento xamânico, sendo o ofício do xamã estabelecer comunicação cósmica para negociação, troca e trânsito com outros seres. Nisso o próprio Krenak se compara ao xamã: ele, que não é xamã, se desloca fisicamente pelos lugares, pelas cidades, para estabelecer esses vínculos; já o xamã é capaz de ver, viajar, negociar sem sair do lugar – as possibilidades são abertas. Krenak conta sobre uma experiência vivida com um xamã, numa cabeceira do Rio Jordão, à noite, quando estavam visitando um povo que ali morava. Relata que os visitantes haviam subido o rio arrastando suas canoas por conta do baixo volume de água, e à noite lamentavam porque, no dia seguinte, precisariam descer o rio novamente arrastando as canoas. Então, diz Krenak que uma pessoa maravilhosa, que vive o pensamento mágico, disse: “não se preocupem não, nós vamos pedir uma chuva”. Krenak relata que alguns dos presentes pensaram se tratar de uma brincadeira. Até que, enfim, dormiram, e no meio da madrugada aconteceu uma chuva potente, forte, que encheu o rio numa altura

de dois, três metros. Assim, no dia seguinte, os visitantes puderam descer o rio de canoa tranquilamente. O comentário de Krenak sobre essa história é:

A tranquilidade com que ele podia dizer que ia pedir uma chuva é a tranquilidade de quem está interagindo com muitos mundos, inclusive com o mundo daquela floresta que produz chuva, com a profunda conexão com aquele lugar em que ele está presente e com todos os outros seres que compartilham e que trocam com ele, porque não foi ele quem fez chover. Ele negociou, mediou com todos os outros, buscou negociar com todos os seus afetos aquele presente. Deu um presente para a gente, a chuva (*ibid.*, p. 76).

A negociação de afetos aponta para um sentido em que o tempo todo nós estamos negociando afetos, de maneira, diz Krenak, quase subliminar. Não é uma troca física, como mover um objeto daqui para ali, mas de maneira que ocorre no plano do pensamento, onde tais relações acontecem o tempo todo e as janelas de comunicação entre os mundos se dão como uma norma de reconhecimento:

É um sentido de gratidão, de pertencimento, de ser daquela família, daquele mundo. Se você pode pedir alguma coisa para a água, é porque você tem relações com o mundo da água. Se você pode estabelecer trocas, se pode se comunicar com a água e estabelecer troca com a água, significa que você pode pedir e dar coisas para ela. Tem um trânsito. Se você pode pedir uma chuva, é porque todos os parentes da água vão admitir seu parentesco, vão admitir seu pertencimento. Se você não tiver pertencimento naquele mundo, você tem pouco trânsito com aquele mundo, mas se você já está em pertencimento com ele, você aceitou o trânsito e estabeleceu com aquele mundo a possibilidade de pedir, dar e receber, de trocar (*ibid.*, p. 77).

Tais são a troca, o trânsito e o parentesco que são obstruídos por parte da humanidade que pensamos ser. Não admitindo o trânsito com os seres do mundo e a troca afetiva que é prerrogativa a qualquer relação, a humanidade efetua seus

projetos de forma independente do humor da Terra, apenas subtraindo, jamais somando, jamais trocando com os outros seres.

Ainda em relação a essa ideia de trânsito e reconhecimento entre os seres, Krenak nos apresenta uma ideia bastante interessante em relação à Arte.

esse exercício vital, a vida, a possibilidade de estar vivo, de ser potente, criar e interagir com o cosmo, de estar no universo de maneira ativa. É arte. A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço canta, dança, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, os artistas (*ibid.*, p. 78).

As atividades que nós compreendemos como “arte” fazem parte do cotidiano coletivo desses povos originários e, mais do que isso, são os vetores das relações que estes estabelecem entre si próprios e com outros seres. Um grande exemplo disso é o trabalho xamânico de Kopenawa, que conhecemos através de seu livro: a relação estabelecida entre o xamã e seus espíritos auxiliares – os espíritos de diversas entidades da floresta, aliados do xamã e com os quais este mantém relações de afetividade e troca – se dão em uma comunicação através de cantos. O xamã aprende seu trabalho, seu ofício, seu conhecimento cósmico através dos cantos dos espíritos, que são belos, que são enfeitados, pintados, cantam e dançam, e também por isso o xamã pinta seu corpo, canta e dança com os espíritos. A arte aqui não é um lazer, não é mera experiência estética. Ela é parte da manutenção da vida, uma vez que a boa relação com esses espíritos é o que provê aos Yanomami a vida, a fertilidade da floresta, a chuva, a saúde. Krenak também apresenta outro grande exemplo de relação do mesmo tipo quando fala sobre o motivo porque os Krenak pintam seus corpos. Conta que, na ocasião de um festival de danças tradicionais em que seus parentes indígenas pintavam os corpos com ucucum, jenipapo, e faziam máscaras com objetos, arranjos para colocar em suas cabeça, cinturas e braços, foi perguntado por uma pessoa o porquê de eles fazerem aquilo, ao que respondeu:

Olha, nós somos caçadores de beleza. A gente caça beleza no mundo, na paisagem, em tudo quanto é lugar. E quando nós pintamos o nosso corpo, estamos trazendo para essa base, para esse suporte que é o nosso corpo, os espectros da criação. Isso que vocês chamam de espíritos, de potência que tem na natureza [...] Nós queremos ser reconhecidos por eles. Estamos imitando a beleza deles. Nós somos espelhos da criação (*ibid.*, p. 79-80).

Krenak complementa que esses indivíduos são caçadores de beleza, diferentemente dos brancos, para quem a concepção de beleza é aquela que emana do indivíduo. Diz ele que os brancos também se pintavam um dia. Houve um tempo em que todo mundo se pintava, mas ocorreu justamente a ruptura no pensamento do brancos que os levou ao afastamento da natureza. Diz Krenak:

uma ruptura que levou ao distanciamento dessa ideia de caçar a beleza para uma outra construção, digamos assim, da ideia de beleza, na qual ela passa a ser alguma coisa que você projeta, não que você captura. Que você irradia como uma ilusão de que existe em caráter permanente, alimentando a ilusão de que você tem duração. E o pensamento mágico acha que não temos nenhuma certeza se estaremos vivos daqui a pouco ou até amanhã. Essa falta de garantia, essa falta de certeza, libera a pessoa de construir uma projeção de si para o mundo (*ibid.*, p. 81).

Aqui encontramos uma relação com o que Krenak dizia sobre a angústia da certeza: sobre quando os gregos desencantaram o Olimpo e passaram a ter certeza de poder controlar o mundo, a paisagem. Ali, também, é onde começa a ideia de um tempo linear que mede a história da humanidade e esta, a humanidade, passa a projetar a si mesma no mundo. Quando Krenak fala sobre a ideia de incerteza viva, justamente a ideia de não sabermos por quanto tempo existiremos no mundo, de implodirmos o casulo do humano para vivermos a incerteza, está também tentando fazer contato com um tempo em que a humanidade experimentou essa incerteza, quando os brancos também se pintavam e também tinham o trânsito

com a natureza. E, para Krenak, esse pensamento hoje é justamente a janela da arte que, em suas palavras, é *um surto* para fora da consciência da certeza. Quando o pensamento está em surto, corre para o mundo da criação; quando não consegue sustentar sua certeza, sua razão, ele corre para a arte, para a invenção. Não à toa, o mundo do trabalho é, diz Krenak, claramente demarcado do mundo da criação, que é o mundo da repetição, da reprodução linear. A criação, diz ele, pelo contrário, ocorre de forma não linear e inconstante: a invenção, a arte, se dá em diferentes tempos e espaços.

Concluindo, então, esta interpretação do pensamento de Krenak, compreendendo que se a humanidade precisa cair, ou seja, precisa se tornar outra coisa, essa queda em diferentes cosmovisões pode se dar por essa via da arte como o escape da razão, do pensamento técnico, do mundo do trabalho. A queda dessa humanidade é sua reconfiguração a partir de diferentes cosmovisões: visões de tempos e espaços abertos, em que vínculos não utilitários, relações não descartáveis, mas vínculos afetivos e de troca com os outros seres sejam possíveis.

E, enfim, são essas alianças afetivas que têm o poder de dilatar o tempo, criar espaços e, com isso, adiar o fim do mundo por serem capazes de, justamente, *criar* outros mundos. Lembremos o que Krenak fala sobre o tempo da história, aquele inaugurado pelos gregos no rompimento com o tempo do mito, um tempo da história que passa como uma flecha, tempo chapado e linear; esta é a história que a humanidade conta: a história desse tempo, em um único espaço confinado, uma história que está terminando muito mal. O fim do mundo é o fim dessa história, o fim da história da humanidade que pensamos ser, e adiar o fim do mundo é pensar em outros tempos, em outros espaços e, assim, contar outras histórias – vinculadas e intercambiáveis. As histórias que chamamos de mitos, em que humanos e outros seres convivem, são histórias que nunca deixaram de existir. São histórias de um tempo antes do tempo que são capazes de produzir a sua duração e proporcionar uma visão expandida para o sentido de ser individual e coletivo.

Concluindo, gostaria de fazer restar uma pergunta: como nós, humanos da sociedade ocidental, vamos experimentar essa queda? Como vamos fabricar esses paraquedas? Não sei. A partir do que podemos pensar com Krenak e conhecendo essas outras histórias, a existência desses outros mundos fora da clausura do nosso pensamento, sabemos ao menos que existem possibilidades de vida; que o pensamento racional e sua ciência técnica não são a única epistemologia que existe; que sermos humanos, no sentido pensado por Krenak, não é nossa condição inescapável, e que nosso mundo desigual e desfigurado não é o único mundo possível.

Finalizo, sem surpresas, com uma última citação de Ailton Krenak:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (*id.*, 2019, p. 27).

Referências

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Org. Sergio Cohn, 1ª ed., Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

_____. **Coleção Tembetá**. Org. por Kaká Werá e Sergio Cohn. Beco do Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2017.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

_____. “Depoimento a José Eduardo Gonçalves e Maurício Meirelles”. In: **Olympio**, n. 2, pp. 18-41. Belo Horizonte, 2019b.

_____. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização Rita Carelli. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

_____. “Do tempo”. In: **Pandemia crítica**, n-1. Online, 2020b. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/71>>. Acesso em 07 de Nov. 2020.

KRENAK, Ailton; MEIRELLES, M. “Our Worlds Are at War”. In: **Flux journal**, 110. Online, 2020.

Nova Academia: ceticismo ou dogmatismo negativo

Nailane Koloski

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6325331989074088>

E-mail: nailanek@hotmail.com

Resumo: O que se segue é o conjunto de considerações a respeito das denominações que a Nova Academia recebeu ao longo da história da filosofia. Essa escola ficou conhecida como Academia cética, ao mesmo tempo em que uma das principais concepções que se formou a seu respeito é a de que ela defendia a tese de que nada pode ser conhecido, ou seja, a posição de um dogmatismo negativo. Apesar dessas terminologias não terem sido empregadas em seu próprio período, podemos dizer que o modo como essa filosofia foi interpretada por seus contemporâneos correspondia ao que posteriormente denominamos por esses termos. Atualmente, é comum a interpretação da recusa da possibilidade conhecimento como um tipo de ceticismo. No entanto, quando falamos do ceticismo antigo e do que entendemos sobre ceticismo enquanto uma escola filosófica, essas interpretações são essencialmente opostas. Meu objetivo será indicar os principais motivos que levaram à atribuição de ambas as denominações e indicar as razões que me levam a negar o dogmatismo negativo e a interpretá-la como um ceticismo.

Palavras-chave: Nova Academia; ceticismo; dogmatismo negativo; inapreensibilidade.

Introdução

A ideia de escrever esse artigo, sobre como se caracteriza a filosofia da Nova Academia¹, surgiu como resultado de alguns questionamentos de interlocutores sobre porque ao mencionar que a Nova Academia recusava a possibilidade de conhecimento, especialmente nas leituras das *Hipotiposes Pirrônianas* (doravante HP), eu fazia uma ressalva afirmando que esse era um tema controverso e que eu não caracterizaria essa escola dessa maneira, não sem maiores esclarecimentos. Desse modo, verifiquei certa anuência por parte dos interlocutores na posição de que o ceticismo acadêmico seria uma categórica recusa da possibilidade de conhecimento, ao mesmo tempo em que esses interlocutores desconheciam as questões envolvidas nessa interpretação. Desse modo, meu objetivo será delinear a problemática, indicar elementos que possam corroborar ou contradizer ambas as leituras e indicar as razões da minha interpretação. Em primeiro lugar, cabem algumas considerações sobre os conceitos de ceticismo e dogmatismo negativo, para situar o leitor.

O dogmatismo negativo se caracteriza como a recusa da possibilidade de conhecimento (inapreensibilidade). Atualmente, o conceito de dogmático adquiriu um uso diferente daquele empregado na antiguidade. Hoje, corriqueiramente, designamos como um dogmático aquele que afirma algo categoricamente sem oferecer argumentos ou justificativas satisfatórias. No período antigo, considerando especialmente a linguagem dos céticos, dogmático (*dogmatikós*) é o filósofo que mesmo oferecendo argumentos racionais em defesa de suas teses, considera que sua doutrina é capaz de capturar a realidade e, desse modo, oferecer conhecimento

1 Período da Academia de Platão que se iniciou cerca de 90 anos depois de sua morte com Arcesilau de Pitane (aprox. 315-240 a.C) seguido mais tarde por Carnéades de Cirene (aprox. 219-129 a. C).

seguro sobre as coisas e o mundo. Assim, o dogmático é aquele que afirma ter encontrado a verdade, apresenta teses sobre a realidade das coisas e sua linguagem é aquela que pretende denotar essências. (HP I, 15; Porchat, 2013, p. 317, Cap. VI.). Sendo o dogmatismo negativo a defesa da tese de que nada pode ser conhecido, inicialmente nos parece contrário ao dogmatismo, visto que este tem uma pretensão de conhecimento. Mas, a defesa de que nada pode ser conhecido se caracteriza também como uma afirmação de conhecimento, visto que haveria pelo menos um dogma, nesse caso, o de que nada pode ser conhecido. Por isso, a afirmação da inapreensibilidade se caracteriza como uma posição dogmática e, por ser uma recusa de conhecimento, é denominada como negativa.

O conceito de ceticismo não é de simples definição, e tratamos aqui do ceticismo antigo, que é nosso tema de estudo. Para esclarecer esse conceito, ainda que de maneira superficial, vamos utilizar elementos da descrição de Sexto Empírico (II d.C) em suas *Hipotiposes Pirrônicas*, de quem possuímos uma celebre definição do ceticismo enquanto uma filosofia. Um dos elementos essenciais do ceticismo é a suspensão do juízo (*epokhé*) sobre a verdade ou falsidade das coisas, que é, segundo ele, “um estado mental de repouso, no qual não afirmamos nem negamos nada” (HP I, 10). O cético é descrito como aquele que investiga os diversos assuntos, motivado pelo interesse em encontrar a verdade. Mas, no itinerário de sua investigação, ele chega sempre na equipolência, que se caracteriza como a igual força persuasiva entre argumentos opostos. Ou seja, ao investigar algum assunto, ele encontra uma tese persuasiva que se conflita com outra tese, igualmente persuasiva, que pretende, do mesmo modo, estabelecer a verdade naquele assunto. A consequência dessa equipolência é uma impossibilidade de decisão entre essas teses opostas², que resulta na suspensão do juízo, pois não haveria qualquer motivo racional para se preferir um argumento a outro. Vamos partir dessa descrição geral, embora haja

2 Sexto Empírico esclarece que posições opostas não devem ser tomadas na acepção de negação e afirmação, mas na de explicações conflitantes; ou seja, não é necessário que uma tese afirme algo e a outra negue, mas que a afirmação de ambas sejam conflitantes e incompatíveis, o que resulta na impossibilidade de escolha. (ibidem)

outros elementos importantes que caracterizam o ceticismo, a fim de entendermos a distinção entre os conceitos mencionados e tratarmos da nossa questão inicial.

Desse modo, o ceticismo tem por característica a suspensão do juízo e, consequentemente, o cético não faz afirmações dogmáticas (HP I, 13). Assim, a afirmação de que as coisas não podem ser conhecidas seria algo sobre o qual o cético suspenderia o juízo. É claro que podemos considerar que o ceticismo, por vezes, também é descrito como uma recusa da possibilidade de conhecimento (Striker, 1996 p. 112). Mas, nos moldes do ceticismo antigo, tal como eu apresentei aqui através de Sexto Empírico, só poderíamos fazer uma afirmação, ou uma descrição desse tipo, se pensarmos essa recusa da possibilidade de conhecimento como não dogmática, o que veremos adiante. Feito essas considerações conceituais, podemos retornar a nossa questão inicial. O fato é que a filosofia da Nova Academia foi caracterizada, ao longo da história e no seu próprio período, por ambas essas denominações, ou teve ambas as leituras; a saber, a posição de uma recusa da possibilidade de conhecimento e a de que eles propunham a atitude de suspensão do juízo. O que farei daqui em diante será apontar alguns dos principais motivos que levaram a essas duas leituras da filosofia da Nova Academia, as quais são inconciliáveis entre si, e apontar algumas questões que estão envolvidas nessas interpretações.

A Academia segundo Sexto Empírico

Em primeiro lugar, uma grande influência sobre a maneira como o ceticismo acadêmico foi visto ao longo da história é a apresentação que Sexto Empírico fez sobre os diferentes gêneros de filosofia, especialmente no início das *Hipotiposes*, onde ele descreve os três tipos de filosofia e inclui entre elas a acadêmica³.

3 No início das *Hipotiposes*, Sexto se refere à academia sem fazer distinção de seu período, apenas mencionando alguns de seus escolarcas. No entanto, ele indica que havia aqueles que dividiam a Academia em até cinco períodos: A antiga, de Platão; uma segunda que seria a Academia Média de Arcesilau; uma terceira que seria a Nova Academia de Carnéades e Clitômaco, uma quarta que seria de Philo e Cármides e a quinta de Antíoco (HP I, 220). No entanto, há outra tradição que distinguia apenas entre a Antiga e a Nova Academia (Cícero, De orat. III, XVIII, 67; Acad. I, XII, 46; De fin. V, III, 7), sendo a antiga de Platão e a Nova iniciada a partir de Arcesilau, divisão que adotaremos aqui por considerarmos mais adequada tendo em vista a autoridade de seu defensor, Cícero, que esteve próximo da Academia não só em período, mas também se instruiu no interior da mesma. Para

Como sabemos, Sexto Empírico é a maior fonte sobre o ceticismo pirrônico e o que conhecemos sobre o ceticismo enquanto filosofia. Apesar de origem anterior, com Enesidemo⁴, é de Sexto que temos uma grande quantidade de material e obras muito detalhadas e extensas sobre o ceticismo antigo. Desse modo, aqueles que buscam informações sobre esse tema, sejam com a intenção de conhecer com mais profundidade ou aqueles que simplesmente cruzam com esse tema por outros motivos, certamente chegam aos textos de Sexto Empírico e suas descrições sobre o ceticismo. Apesar da notoriedade de Sexto, podemos dizer que há motivos para problematizar suas descrições, e aqui consideramos particularmente a apresentação sobre a filosofia da Academia. É possível considerar que Sexto apresentou uma interpretação que exagera ou tem certo caráter tendencioso ou, simplesmente, que ele se valeu de uma controvérsia que existia no interior da Academia, ou entre seus interpretes, para expor a leitura mais adequada a sua intenção de diferenciar o seu ceticismo e a filosofia da Academia. Para entendermos melhor essas questões vamos, em primeiro lugar, analisar o que Sexto nos diz sobre a Academia, no trecho situado no início das *Hipotiposes*:

“Para quem investiga alguma coisa, o resultado natural é, ou a descoberta, ou a negação da descoberta e a confissão da inapreensibilidade, ou a persistência na investigação. Por isso, sem dúvida, também a respeito das coisas investigadas pela filosofia, uns disseram que descobriram o verdadeiro, outros declaram que este não é capaz de ser apreendido, enquanto outros ainda investigam. Os que pensam que os descobriram são propriamente chamados dogmáticos, como Aristóteles, Epicuro, os estoicos e alguns outros; os que o declararam como inapreensível são Clitômaco e Carnéades, bem como outros acadêmicos; e os que investigam são os céticos. É razoável, por-

mais informações, ver também BROCHAR, 2009. Desse modo, como nosso tema de análise é o período da Academia de Arcesilau e Carnéades, o leitor deve considerar que as referências com o termo de Academia sempre dizem respeito à Nova Academia.

⁴ Enesidemo de Cnosso (I a.C) foi um dissidente da Academia, ele estava insatisfeito com os rumos que a escola havia tomado, que ele descreveu como “estoicos lutando contra estoicos” (Photius, Bibl. 169b18, 170b3 [L&S71C]), e procurou reestabelecer uma filosofia propriamente cética, atribuindo sua origem a Pirro de Elis (370-270 a.C), por isso seu nome Pirronismo, ou neopirronismo se considerarmos o Pirronismo como a filosofia praticada pelo próprio Pirro e seus associados.

tanto, pensar que as filosofias mais gerais são três: a dogmática, a acadêmica, e a cética.” (HP I, 1-4, tradução de Plínio Smith, revista Sképsis).

Nesse trecho, Sexto quer mostrar como a filosofia cética se caracteriza num sentido mais geral e, pra isso, quer opô-la a outros tipos de filosofia, também em sentido geral. Desse modo, ele pretende se valer de descrições que seriam de filosofias com resultados bem característicos e distintos do que seria o ceticismo, justamente pra dizer o que este não é nesse sentido geral. Em seguida, ele nos diz que vai passar a fazer uma exposição somente sobre a filosofia cética de uma maneira mais específica e que os outros tipos de filosofias devem ser explicados por aqueles que as representam. Assim, ele não tem interesse em expor características, diferenças, nuances ou mesmo controvérsias que poderiam haver sobre a interpretação dessas outras filosofias e, afirma que, para entendê-las, “convém ouvir o que os outros falam” (ibidem).

Nessa descrição, sobre os tipos de filosofia, Sexto considera que todas elas partem do mesmo ponto inicial que é a investigação e o interesse em encontrar a verdade nos diversos assuntos⁵. No entanto, o que as diferenciariam seriam os resultados que elas obtêm. Como eu já descrevi brevemente, a filosofia dogmática é aquela que diz ter encontrado a verdade; o dogmatismo negativo, que ele atribui à Academia, é o que nega a possibilidade de conhecimento, ou seja, de apreensão; e os céticos ele descreve como aqueles que continuam investigando, ou seja, não tendo encontrado a verdade, não negam a possibilidade de encontrá-la, tais como os acadêmicos, mas permanecem investigando.

Ao falar sobre a filosofia acadêmica, Sexto se refere a dois filósofos específicos desse período, que eram Carnéades e Clitômaco, apesar de dizer que haveria outros. Mas aqui já temos um elemento importante para observar, pois justamente sobre a filosofia de Carnéades havia uma grande controvérsia interpretativa e o

5 Isso é confirmado por Cícero com respeito à Academia em Acad. II, 44, 77.

próprio Clitômaco, que foi o mais importante aluno de Carnéades, relata que ele mesmo não foi capaz de compreender precisamente a filosofia de seu mestre, ou um elemento importante que a caracterizava (Acad. II, 139). Em resumo, haveriam duas tradições conflitantes a respeito da posição epistemológica de Carnéades. De acordo com a primeira, atribuída por Cícero a Metrodoro, aluno de Carnéades, e também a seu professor Philo, seu professor, Carnéades sustentou que o homem sábio pode “não saber nada e, contudo, ter opiniões”, ou, em outras palavras, que estaríamos, por vezes, justificados a ter crenças, apesar de não podermos alcançar o conhecimento. Diferentemente, para Clitômaco, que foi o mais assíduo aluno de Carnéades, seu sucessor como chefe da Academia e com quem o próprio Cícero concorda, Carnéades sustentou essa posição somente com fins argumentativos (Acad. II. 78, 59, 112, 148; Striker, p. 2, 2012). Essa controvérsia tem um impacto amplo na interpretação da filosofia de Carnéades, na qual ele pode ser visto como tendo mantido um ceticismo em sentido radical, um ceticismo mitigado, tendo abandonado a posição cética ou ainda, ser visto como um filósofo erístico.

Então, havia uma divergência interpretativa no interior da própria academia entre aqueles que estavam presentes no período de Carnéades ou muito próximos desse período. Além disso, havia outra controvérsia, diretamente relacionada com a problemática anterior, sobre se haveria ou não diferenças entre as filosofias de Arcesilau e Carnéades, ou seja, se haveria uma mudança de posicionamento entre eles. Arcesilau teria defendido a suspensão do juízo de uma maneira mais explícita e por isso foi comumente interpretado com um ceticismo radical⁶. Aqueles que defendiam que haveria uma diferença na filosofia de ambos, afirmavam que Carnéades havia abandonado a posição mais radical de seu antecessor, de uma suspensão do juízo em sentido forte. Esses autores, geralmente tinham algum motivo para fazer Carnéades parecer um dogmático disfarçado, ou porque eles próprios se opunham

⁶ Sobre a posição de Arcesilaus quanto à epochê, ver HP. I.233 e Acad. I.45, II.77. Para uma discussão sobre esse tema e sobre a diferente postura de Carnéades, ver SEDLEY, *The Motivation of Greek Scepticism*, 1981 e LONG, A.A. *Socrates in Hellenistic Philosophy*, especialmente p. 156-60.

ao ceticismo e queriam citar Carnéades como exemplo da insustentabilidade da *epokhé* (dizer que ele havia abandonado ou enfraquecido a *epokhé*), como é o caso de Numênio⁷, ou, como Sexto⁸, tentaram demarcar uma linha divisória entre sua versão de ceticismo e a versão da Academia (Striker, p. 3, 2012).

Em outro momento do texto, Sexto expõe considerações diferentes a respeito da Academia quando trata de Arcesilau (HP I, 232). Ele nos diz que Arcesilau era praticamente um pirrônico, pois possuía a mesma atitude de suspensão do juízo que eles. Mas, em seguida, ele tenta demarcar uma diferença afirmando que a única coisa que não fazia dele um cético nesses termos é que ele via a suspensão como um bem e o assentimento como um mal e esse tipo de julgamento não condizia com o ceticismo. Essa descrição de Arcesilau mostra que Sexto não reduzia absolutamente a Academia a essa leitura que ele atribui a alguns acadêmicos. Mas, o que parece, é que ele se valeu dessa controvérsia, da possibilidade de uma interpretação que vê em Carnéades um posicionamento diferente, para utilizar essa leitura e encontrar a representação de um tipo de filosofia que se caracterizaria com um resultado diferente da cética e da dogmática, o que lhe serviria para delinear esses possíveis gêneros de filosofia e fazer uma distinção entre o ceticismo e os demais.

Inapreensibilidade enquanto estratégia refutativa

Antes de analisarmos propriamente o conteúdo da filosofia da Nova Academia, devemos considerar um elemento importante que tem influência em sua interpretação, a saber, a estratégia argumentativa refutativa que esses escolarcas utilizavam no debate com seus oponentes. Uma estratégia derivada do procedimento socrático e aperfeiçoada por esses escolarcas, conhecida como estratégia dialética⁹.

⁷ Como nota Hankinson, Numênio era uma fonte hostil à Academia (Epistemologia estoica 2006). Apud Eus. PE XIV 8, 4, ver XIV 7, 15.

⁸ Ver HP I 226-31.

⁹ Ver Frede, 2005, p. 196. Couissin, 1983, p. 32.

Em resumo, ao utilizarem essa estratégia na argumentação contra as teses dogmáticas de seus interlocutores, esses escolarcas se valiam dos pressupostos, conceitos, teses e elementos fornecidos por esses mesmo interlocutores com a única finalidade de refutá-los. Desse modo, toda argumentação se ajustava a esses pressupostos e não expressava nenhum compromisso desses filósofos com suas próprias asserções (Bicca, 2016, p. 100). Além disso, os acadêmicos derivavam consequência ou acrescentam premissas que esses interlocutores precisavam aceitar como consequência de outras crenças que eles possuíam. Como resultado, eles refutavam seus oponentes não apenas produzindo conclusões que fossem contrárias àquelas expressas por eles, mas levando-os a conclusões que estavam em conflito com outras crenças e teses desses oponentes¹⁰. Desse modo, diante da argumentação acadêmica, seus oponentes precisavam revisar seus argumentos com o intuito de resolver os problemas indicados ou abandonar suas teses e crenças. Em ambos os casos, haveria um reconhecimento de que esses dogmáticos não estavam em posse da verdade tal como eles pretendiam.

O uso dessa estratégia por parte dos acadêmicos leva à dificuldade de determinar quais opiniões, enunciados e elementos dessa filosofia seriam posições efetivas que esses filósofos teriam algum tipo de compromisso, visto que essa estratégia permitia que eles permanecessem descomprometidos com suas próprias asserções. Inicialmente, a estratégia dialética parece perfeitamente compatível com o ceticismo, uma vez que os cétricos seriam aqueles que pretenderiam não afirmar nada, no sentido não defender nenhuma tese positivamente; de fato, essa é uma estratégia condizente com o ceticismo, inclusive ela é também utilizada no ceticismo pirrônico. No entanto, na filosofia da Nova Academia, o uso dessa estratégia traz uma consequência que não encontramos na filosofia pirrônica, que é o de considerar que essa filosofia possa se resumir e se constituir unicamente dessa estratégia¹¹, ou

10 Ver Vlastos, Gregory, 1994.

11 Essa interpretação ficou conhecida a partir de um importante artigo de Pierre Couissin intitulado O estoicismo da Nova Academia de 1929.

seja, todas as asserções, aquilo que esses filósofos apresentam como características e ideias dessa filosofia estão sempre sendo apresentadas como parte dessa estratégia e não dizem nada sobre essa filosofia propriamente (Couissin, 1983, p. 32).

Sem adentrarmos no debate a respeito da *interpretação dialética*, podemos observar quais consequências ela traria para nossa questão inicial. Aparentemente, uma interpretação nesse sentido não caracterizaria a filosofia como um dogmatismo negativo, visto que sua atividade se resumiria à refutação de seus oponentes e eles não se comprometiam com a tese da inapreensibilidade; tampouco a caracterizaria como um ceticismo, pois, do mesmo modo, eles não se comprometeriam com a tese da suspensão do juízo. Nenhum desses elementos seriam posições substantivas que eles expressariam como características dessa filosofia, mas estariam inseridos na argumentação unicamente com o objetivo da refutação. Desse modo, o que notamos é que essa interpretação traz certo esvaziamento da filosofia acadêmica. Nem mesmo as afirmações que diziam respeito às motivações e à finalidade da atividade filosófica poderiam ser interpretadas como posições substantivas desses filósofos. Para Couissin, precursor dessa interpretação, a recusa de preocupações éticas e práticas aparecem como algo possível (Couissin, 1983, p. 40). Ele nos diz que esses filósofos não teriam feito isso abertamente, pois acabaria por desqualificar sua filosofia e fazer com que ela se tornasse inviável e desinteressante aos olhos dos espectadores. Esses filósofos teriam sido bastante “diplomatas” ao não recusar essas noções e preocupações, não arriscando perder seguidores. Mesmo esboçando essa leitura, Couissin reconhece que esse ponto traz uma grande dificuldade de explicar a própria coerência interna da filosofia Acadêmica. Assim, na interpretação de Couissin, parece que a própria natureza filosófica dessa posição é indeterminada e ele permanece neutro sobre o que seria ou não a filosofia própria dos acadêmicos (Ibidem).

Independente do modo como esses filósofos se comprometeram com os elementos de sua própria teoria, eles apresentaram essa filosofia de forma muito coe-

rente e completa, fornecendo elementos não só para explicar esse sistema filosófico e justificá-lo, mas também para responder todas as objeções apontadas por seus interlocutores. O que leva, inevitavelmente, a necessidade de investigá-la e compreendê-la independentemente de podermos determinar seu status metateórico.

Os argumentos da Nova Academia

O que nos leva a considerarmos os filósofos da Nova Academia como dogmáticos negativos é, principalmente, sua argumentação contra a filosofia estoica, está última se fundamentava na possibilidade de um conhecimento infalível, que se baseia nas impressões cognitivas (*Kataleptiké Phantasia*). Essas impressões seriam, segundo os estoicos, uma classe de representações verdadeiras por sua própria natureza e se mostrariam como tal através de sua clareza e distinção, servindo de critério de verdade para julgar as demais representações (Frede, 2015, p.182). Assim, os estoicos afirmavam que (P1) as impressões cognitivas são condições para o conhecimento, e argumentavam para mostrar, contra as objeções acadêmicas, que (P2) existem impressões cognitivas e, conseqüentemente, que (C) há conhecimento (as coisas são apreensíveis). Os acadêmicos, partiam da mesma premissa estoica (P1), de que as impressões cognitivas são condições para o conhecimento; mas, como segundo premissa negavam a premissa P2, afirmando que (P3) não existem impressões cognitivas e, conseqüentemente, que (C2) não há conhecimento (as coisas são inapreensíveis).

A premissa acadêmica P3 resulta de uma argumentação anterior que, partindo dos próprios pressupostos estoicos, tenta mostrar que não é possível distinguir as impressões cognitivas das demais impressões, ou seja, os acadêmicos argumentavam que se aceitarmos os critérios que definem essas impressões cognitivas, tais como os estoicos propunham, nós não seríamos capazes de distinguir essa classe de impressões das demais impressões que não seriam cognitivas (Acad. II, 83). Em outros termos, essa descrição estoica não seria efetiva para demonstrar que existe

uma marca especial que distingui essas impressões de impressões que seriam, sabidamente, de acordo com os próprios critérios estoicos, falsas ou não cognitivas. Os Acadêmicos tentam demonstrar a indistinguibilidade das impressões verdadeiras e falsas argumentando a partir de casos de sonhos, alucinações, ilusões perceptivas, e semelhança entre objetos como, por exemplo, grãos de areia, ovos, etc. (Acad. II, 79-85).

Diante desse argumento acadêmico, se aceitarmos a tese de que eles se caracterizam como dogmáticos negativos, teremos que considerar que eles aceitariam positivamente apenas a conclusão desse argumento, a saber, a de que nada pode ser conhecido. Nesse caso, ficamos com a questão de saber como eles justificam essa conclusão, visto que ela decorre de premissas que eles não adeririam. Assim, seria como se eles usassem as premissas dialéticas, que eles não se comprometem, para chegar a uma conclusão que eles se comprometem. Eles jogariam fora as premissas depois de atingir a conclusão e isso seria absolutamente contraditório, porque eliminaria a validade do argumento e, assim, da conclusão que eles pretenderiam aderir.

Além do problema de justificar a adesão na tese da inapreensibilidade, teríamos o problema de concilia-la com a suspensão do juízo. Considerando as características da *epokhé*, a inapreensibilidade não poderia ser assumida como tese positiva para manter a coerência da afirmação de que “deve-se suspender o juízo sobre todas as coisas” (Acad. II, 59). Aquele que suspende o juízo não pode sustentar dogmaticamente a impossibilidade de apreensão das coisas, pois a suspensão se aplica a própria afirmação de inapreensibilidade. Do contrário, haveria algo sobre o qual a suspensão não se aplicaria, a saber, a tese da inapreensibilidade. Ao mesmo tempo, a *epokhé* aparece como consequência da inapreensibilidade, ou seja, é porque não há impressões cognitivas que o conhecimento não é possível e assim, deve-se suspender o juízo.

A *epokhé* é um elemento importante da filosofia acadêmica (Acad. I, 45; II, 108) e também aparece como conclusão de um argumento dialético. Nesse argumento, os acadêmicos partem da premissa de que não existem impressões cognitivas (P3) e, assim, (P4) se o homem sábio assentisse a qualquer impressão ele estaria opinando, pois os estoicos definiam opinião como assentimento (*Synkatathesis*)¹² a uma impressão não cognitiva e cognição (ou apreensão) como assentimento a uma impressão cognitiva (M VII, 151-152)¹³. Arcesilau, considerando os pressupostos estoicos de que o sábio não teria opiniões, conclui que (C3) o sábio seria aquele que suspende o juízo sobre todas as coisas e Carnéades, considerando, possivelmente, o pressuposto estoico de que o assentimento é indispensável para ação, conclui que (C4) o homem sábio é aquele que tem opiniões. Se os Acadêmicos fossem bem-sucedidos na argumentação a favor da inapreensibilidade, os estoicos, de acordo com seus próprios pressupostos, teriam que concordar com uma das conclusões Acadêmicas C3 ou C4, como relata Cícero:

“Se eu assumir que [1] nada pode ser apreendido e aceito sua admissão de que [2] o homem sábio não forma opiniões, o resultado será que o homem sábio recusará todo assentimento, então você terá que considerar se você prefere está [a conclusão de que o homem sábio suspende o juízo] ou a conclusão de que o homem sábio tem opiniões. ‘Nenhuma das duas, você dirá’. Portanto, vamos acentuar o ponto de que nada pode ser apreendido, pois é em torno disso que gira toda a controvérsia” (Acad. II, 68 - Tradução nossa).

O fato de Arcesilau e Carnéades conduzirem a conclusões diferentes nesse argumento é um elemento que corrobora as problemáticas que mencionamos anteriormente. Pode ser indicio de um uso exclusivamente dialético desse argumento, uma tentativa de equilibrar o peso dos argumentos, visando a *epokhé*, ou pode

12 Rackhan, H. tradutor do Academicas para o Inglês, explica assentimento nos seguintes termos: “é a aceitação pela mente de uma impressão como representando de modo verdadeiro o objeto” (Cícero, 1933, introdução)

13 Sexto Empíricus, Against the Logician 2005.

indicar uma mudança na postura de Carnéades com relação a seu antecessor. O fato é que, apesar de uma conclusão diferente de Arcesilau com relação à suspensão do juízo e de não promover a *epokhé* de maneira tão explícita como Arcesilau, Clítmaco nos diz que Carnéades se dedicou a “livrar nossas mentes do assentimento”, que é descrito como uma forma de imprudência (Acad. II. 108), e suspensão do juízo é, precisamente, retenção de assentimento (Bett, 1990, p. 3). Assim, há indícios de que a suspensão do juízo era elemento importante na filosofia de Carnéades.

Os estoicos, confrontados com esses argumentos, alegavam que a consequência das afirmações acadêmicas seria a inação (*apraxia*). Segundo eles, os acadêmicos não apenas eliminariam a possibilidade de uma vida racional e coerente, visto que essa vida dependeria do critério de verdade, mas impossibilitariam a ação em geral, visto que ela dependeria do assentimento, elemento fundamental da teoria da ação estoica (Acad. II, 31. FREDE, 2005, p. 187). Arcesilau e Carnéades se dedicaram a responder essa acusação, visto que a coerência da filosofia acadêmica e o sucesso da refutação das teses dogmáticas dependiam da efetividade dessa resposta.

Com o objetivo de explicar como seria possível a vida sem o critério de verdade, os Acadêmicos apresentam o que chamamos de critério prático. Um critério que serviria de guia para ação, sem a necessidade de assentimento. Esses filósofos recusam a necessidade de um julgamento a respeito da verdade e falsidade das impressões e propõe certa adesão, que não implicaria o mesmo comprometimento, seja através do razoável de Arcesilau (*eulogon*), no qual nós poderíamos agir baseados naquilo que tivesse uma justificação razoável; ou do critério de Carnéades, o provável (*pithanon*), que seria aquilo que se mostraria como mais convincente, que poderia ser submetido a testes, a exames detalhados e que permanecesse como aquilo que se apresentasse com mais persuasão.

É importante considerar que os critérios práticos desses escolarcas possuem elementos diversos e podem ser compreendidos de modos distintos¹⁴. Essas diferentes interpretações estão relacionadas com os elementos que apontamos anteriormente, ou seja, se entendemos que há uma mudança de posicionamento entre Arcesilau e Carnéades, no sentido de um enfraquecimento da *epokhé*, ou ainda sobre como entendemos o uso da estratégia dialética em cada um deles. Sem desenvolvermos o debate a respeito das características e do espoco dos critérios práticos, podemos fazer algumas observações gerais a fim entendermos as consequências desses critérios para a filosofia da Nova Academia e assim, para nosso problema inicial.

Em primeiro lugar, podemos nos perguntar sobre o conteúdo da teoria da ação desses autores independentemente de seu status metateórico. Assim, seja qual for o comprometimento desses escolarcas com essas teorias, elas precisam ser efetivas na tarefa que se propõem, a saber, responder à acusação de *apraxia*, mostrando como efetivamente se daria uma vida cética e que essa vida seria, não só possível, mas satisfatória. Se pensarmos, então, que esses critérios são efetivos em explicar uma adesão às representações que não se configurariam como um assentimento dogmático, poderíamos entender como se daria uma adesão compatível com a suspensão do juízo, o que permitiria entender como Arcesilau ou Carnéades adeririam não só aos próprios critérios práticos, mas às outras proposições e elementos de suas filosofias, como a própria inapreensibilidade.

A possibilidade de uma adesão que não implicaria assentimento, ou seja, não implicaria uma crença na verdade e falsidade de algo é um tema em debate sobre a filosofia da nova Academia. As interpretações dos critérios práticos, em especial sobre o *pithanon* de Carnéades, que é mais debatida e da qual possuímos mais elementos interpretativos, tendem a ir por dois caminhos. Um grupo, que Suzanna Obdrzalek chamou de interpretação fraca (2002, p.2), argumenta que assentimen-

14 Para uma descrição sobre os critérios práticos ver Long; Sedley, *The Hellenistic philosopher* 1987, cap. 69.

to ao *pithanon* não envolve comprometimento com a verdade da impressão, mas equivale a concordar com o que é mais convincente. Já a interpretação forte, segundo ela, afirma que aqueles que assentem a *pithane phantasia* consideram a impressão como sendo provavelmente verdadeira (ibidem).¹⁵ Segundo essa interpretação forte, estaríamos justificados a acreditar que certas percepções são verdadeiras (e nesse sentido assentir a elas), embora não seja possível possuímos certeza se essas impressões são verdadeiras¹⁶ (Stough, 1969, p. 61). Em ambas as interpretações, fraca ou forte, há a negação da existência das impressões cognitivas, mas não há a recusa da definição estoica de conhecimento, ou seja, Carnéades, concorda que há impressões verdadeiras, mas não que nós podemos julgar de maneira infalível sobre a verdade e falsidade dessas impressões.

Considerando esses critérios práticos, podemos voltar ao argumento da inapreensibilidade e verificar como essa adesão se daria. Não haveria problema em pensarmos que eles consideram razoável ou provável a necessidade de impressões cognitivas para o conhecimento (P1), ou seja, para que haja conhecimento seria necessário que pudéssemos distinguir com precisão entre as impressões falsas e verdadeiras e, para isso, seria necessário um critério. Do mesmo modo, com a P2, seria razoável ou provável admitir que não existam impressões cognitivas, porque os estoicos não oferecem justificativa razoável para demonstrar quais seriam essas impressões, ou ainda porque é uma afirmação que não se mantém quando é testada e examinada detalhadamente. Por fim, a conclusão que se segue é de que a inapreensibilidade seria, como consequência das premissas, uma afirmação também razoável ou provável.

15 Como representantes da interpretação fraca teríamos Bett, Frede e Burnyeat, cada um deles com diferenças em suas interpretações. Burnyeat argumenta que a teoria de Carnéades se configura como uma estratégia dialética contra os estoicos (Unpublished Manuscript, p. 32), enquanto Frede (2015, p. 196) e Bett (1990, p. 16) afirmam que Carnéades poderia e talvez tenha endossado sua própria teoria. Defendendo a visão forte teríamos Stough e a própria Suzanne.

16 O critério prático de Arcesilau é comumente interpretado como tendo sido menos liberal nesse aspecto do que Carnéades. Desse modo, ele negaria que assentimento pudesse alguma vez estar justificado. (Acad. II 59, 66-67; M, VII, 157; HP I. 232; Pr. Ev. XIV, 4, 726d; Stough, p. 59)

Considerando isso, poderíamos afirmar que os acadêmicos defendem a tese da inapreensibilidade e, ao mesmo tempo, que essa defesa se caracterizaria como algo contrário a um dogmatismo negativo, visto que a adesão a essa tese não corresponde a um dogmatismo. Além disso, essa adesão também se aplicaria à suspensão do juízo, o que seria compatível com uma posição cética. Desse modo, se entendermos que a suspensão se aplica aos juízos a respeito da verdade e da falsidade das coisas e não a essa adesão que se pretenderia não dogmática, poderíamos entender que há efetivamente um ceticismo na atitude acadêmica, embora suas características e efetividades sejam temas de debate entre os interpretes.

Para além dos argumentos acadêmicos que eu apresentei, há descrições dessa filosofia que não estariam sendo apresentadas no interior de uma argumentação contra o estoicismo, mas aparecem como descrições da própria filosofia desses escolarcas, como é o caso de uma importante descrição de Cícero, sobre a filosofia de Arcesilau.

“Eis como eu [Cícero] entendo isso. Não foi um espírito de intransigência ou rivalidade (na minha visão, ao menos) que motivou Arcesilau à ampla rivalidade com Zenão, mas sim a obscuridade das coisas que previamente levava Sócrates à sua confissão de ignorância - como, mesmo antes dele, levaram Demócrito, Anaxagora, Empedocles, e virtualmente todos os primeiros filósofos a dizer que nada poderia ser conhecido, apreendido ou sabido, e que os sentidos são limitados, nossas mentes fracas, nossas vidas breves, enquanto a verdade estaria submersa em um abismo (como disse Demócrito), tudo seria ocupado por opiniões e costumes, nenhum lugar teria sido deixado para a verdade; enfim, que tudo estava oculto pelas trevas. Eis por que Arcesilau costumava negar que algo pudesse ser conhecido, e nem mesmo a afirmação que restara a Sócrates, a saber, o conhecimento de que ele não conhecia nada. Ele pensou que tudo estava tão profundamente oculto que nada podia ser conhecido ou entendido. Por essas razões, ele pensou que nós não deveríamos professar ou afirmar nada, nem aprovar com assen-

timento: deveríamos sempre conter nossa precipitação e resguardar-nos de todo erro. Mas ele considerou particularmente precipitado dar assentimento a algo falso e desconhecido, posto que nada seria mais vergonhoso do que assentimento e aprovação precederem conhecimento e apreensão. Sua prática [de Arcesilau] foi consistente com sua teoria: argumentando contra a opinião de todos, conduzia muitos a seu raciocínio, de modo que, quando razões de igual peso eram encontradas em lados opostos a respeito da mesma questão, tornava-se mais fácil suspender o assentimento de ambos os lados. (Acad. I 44-46, tradução nossa)

Aqui temos uma visão da inapreensibilidade não como conclusão de um argumento dialético, mas como aquilo que vem sendo constatado ao longo do tempo e por vários filósofos. Havia, segundo Arcesilau, uma dificuldade e, até aquele momento, uma impossibilidade de estabelecer algo como verdadeiro, tendo em vista nossas limitações, a brevidade da vida, a predominância das opiniões e dos costumes, etc. Essa afirmação seria algo que poderia nos levar a identificar a defesa da tese da inapreensibilidade como uma afirmação em sentido dogmático, se considerarmos essa afirmação isoladamente. Mas, podemos pensar que isso é o que se mostrou como razoável para Arcesilau, se considerarmos o que ele diz logo em seguida. Arcesilau negava que, assim como Sócrates, algo pudesse ser conhecido, mas, segundo ele, nem mesmo esse saber que teria restado a Sócrates poderia ser afirmado. Ou seja, há o reconhecimento de que a afirmação de que as coisas são inapreensíveis teria como consequência a impossibilidade de afirmar a própria inapreensibilidade. Isso também é reforçado por algo que vem logo em seguida, quando Cícero diz que Arcesilau era coerente com esses pressupostos e suspendia o juízo, então, se ele suspendia o juízo, essa inapreensibilidade precisaria ser compatível com essa suspensão do juízo, ou seja, não pode ser afirmada dogmaticamente.

Além disso, nesse relato também podemos perceber uma conexão entre inapreensibilidade e suspensão do juízo. O que leva Arcesilau a essa atitude suspensiva é ser coerente com aquela constatação de que as coisas são inapreensíveis. Ou

seja, perceber que as coisas podem não vir a ser conhecidas, que até agora nenhum filósofo foi capaz de conhecer, que nós temos limitações, etc., leva Arcesilau a reconhecer que não podemos afirmar que conhecemos algo e isso inclui, até mesmo, dizer que conhecemos que as coisas não podem ser conhecidas. E, para ser coerente com isso, a atitude dele precisa ser a suspensão do juízo, que seria justamente a atitude que permitiria não julgar sobre a verdade e a falsidade.

No entanto, o fato de Arcesilau não declarar que as coisas são inapreensíveis, não elimina o fato de que essas coisas se mostram desse modo e que, até agora, não podemos dizer que haja conhecimento. Então, para Arcesilau, a inapreensibilidade se mostram como razoável, pois ela se justifica através dessas constatações e das premissas que vimos anteriormente. Desse modo, deve-se, segundo Arcesilau, suspender o juízo sobre a possibilidade de conhecer as coisas, ao mesmo tempo em que essa constatação da impossibilidade de conhecimento é o que justifica a suspensão do juízo.

Observações Conclusivas

Reunindo um pouco toda nossa reflexão sobre a interpretação da Nova Academia, podemos retomar nossa pergunta inicial, a saber, se a filosofia da Nova Academia se caracterizaria como um ceticismo ou um dogmatismo negativo. Em primeiro lugar, considerar que os escolarcas da Nova Academia exerceram uma atividade puramente dialética excluiria ambas as interpretações, visto que a inapreensibilidade não diria respeito a uma posição substantiva que eles expressariam e nem mesmo a suspensão do juízo. Sem dúvida, determinar se a filosofia acadêmica se caracteriza como uma atividade puramente dialética é um tema importante para determinar seu estatuto epistemológico. No entanto, entender a filosofia acadêmica é uma atividade que independe da resposta à questão sobre a adesão desses escolarcas as suas próprias asserções. Essa filosofia é apresentada como um sistema completo e coerente que pode ser investigado e compreendido independente de seu status me-

tateórico. Por isso, coube-nos verificar os argumentos acadêmicos que envolviam a inapreensibilidade e a *epokhé* para determinar suas possibilidades interpretativas.

Pelo que observamos, o dogmatismo negativo seria uma posição que tornaria a Nova Academia bastante problemática e incoerente. A afirmação da inapreensibilidade, enquanto uma tese dogmática, é contraditória por si mesma, visto que negar a possibilidade de conhecimento baseado na afirmação de um conhecimento é uma espécie de contradição explícita e, de certo modo, Arcesilau reconhece isso ao dizer que nem mesmo essa afirmação poderia ser mantida (Ibidem). Além disso, é uma afirmação que é contraditória com a suspensão do juízo.

Apesar disso, vemos que a inapreensibilidade tem um papel importante nessa filosofia e há evidências disso, como tentei mostrar, pois a própria suspensão do juízo aparece relacionada a essa constatação de inapreensibilidade. Vimos que esses escolarcas defendem uma adesão às representações distinta do assentimento, tal como este é descrito por seus adversários estoicos, que seriam os critérios práticos. Esses critérios permitiram entender como a defesa da inapreensibilidade poderia ser uma posição substantiva da Nova Academia, ao mesmo tempo em que não configuraria um dogmatismo negativo. Além disso, explicaria a suspensão do juízo como uma consequência da inapreensibilidade. Desse modo, poderíamos dizer que é provável que a Nova Academia não se caracterize como um dogmatismo negativo, mas como um ceticismo. Embora, as características, efetividade e demais elementos desse ceticismo são temas de debate.

Referências

- BETT, R. Carneades' Distinction Between Assent and Approval. *Monist* 73. 1990, 3-20.
- BICCA, L. Ceticismo Antigo e Dialética. Rio de Janeiro: 7 Letras. PUC-RJ, 2016
- BROCHARD, V., Os cétricos gregos. Trad. de CONTE, J. São Paulo: Editora Odysseus, 2009.

CICERO, M. T. *Academics*. Tr. RACKHAM, H. Loeb Classical Edition. Cambridge, Harvard University Press, 1933.

_____. *De finibus bonorum et malorum*. Ed. RACKHAM, H. Loeb Classical Edition. London: Cambridge University Press, 1931.

_____. *De finibus bonorum et malorum*. Ed. RACKHAM, H. Loeb Classical Edition. London: Cambridge University Press, 1931.

BURNYEAT, M. *Carneades' Pithanon: a Reappraisal of its Role and Status*, Oxford Studies in Ancient Philosophy, Vol VII, 1989. Cambridge: Cambridge University Press. 2012.

BURNYEAT, M. *Carneades was not probabilist*, Unpublished Manuscript. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/341395731/Carneades-Was-No-Probabilist>

COUISSIN (1929), P. *The Stoicism of the New Academy*. In: BURNYEAT, M (Ed.). *The Skeptical Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1983, 31–63.

FREDE, M. *Estoicos e Céticos sobre Impressões Claras e Distintas*. Trad. ZANUZZI, I. *Sképsis: Revista de Filosofia*. Vol. IX, N. 21. 2015, 175-201.

HANKINSON, R. J. *Epistemologia estoica*. In: INWOOD, B. *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus, 2006.

LONG A. A. *Socrates in Hellenistic Philosophy*. In *The Classical Quarterly*, Volume 38, Issue 1. Cambridge University Press. 1988, 150 – 171.

LONG, A. A.; SEDLEY, D.N. *The Hellenistic Philosophers: Living without opinions*. Vol. 1. *Translations of the principal sources with philosophical commentary*. Cambridge, 1987, 450-460.

OBDRZALEK, S. *Carneades' Pithanon and its Relation to Epoché and Apraxia*. *The Society for Ancient Greek Philosophy Newsletter*, 2002.

PORCHAT, O. *A noção de phainómenon em Sexto Empírico*. *Analytica*, vol. 17 nº 2, 2013.

SEXTUS EMPIRICUS. *Esboços pirrônicos*. Trad. SMITH, P. J. *Sképsis: Revista de Filosofia*. Vol. XI, N. 21. 2020, 88-142.

SEXTUS EMPIRICUS. *Outlines of skepticism*. Ed. ANNAS, J. & BARNES, J. Cambridge University Press. 2000.

_____ Against the Logician. Trad. and ed. BETT. R. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge University Press. 2005.

STRIKER, G. Academics fighting Academics. In Inwood & Mansfeld Studies in Cicero's Academic Books. *Philosophia Antiqua* 76.1997, 257-76.

STOUGH, C. Greek Skepticism: A Study in Epistemology. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1969.

VLASTOS, G. The Socratic Elenchus: method is all. In M. BURNYEAT (ed.), *Socratic Studies*. Cambridge: Cambridge University Press: 1994.

O caso das Artes, Filosofia e Sociologia no Paraná: colocando o fim da Educação em prática

Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná¹

Introdução

É sabido que nesses tempos é necessário dizer o óbvio e defendê-lo. No Paraná, é preciso lembrar a comunidade escolar, a academia, e o Governo do Estado de que a educação é um direito adquirido por lei (desde ao menos a Lei de Diretrizes e Base - LDB - 9.394/1996 e deveria continuar sendo, mesmo com as alterações da Base Nacional Comum Curricular - BNCC do Novo Ensino Médio – 13.415/17) e que tem como objetivo a socialização e o aprimoramento global dos alunos, como abordaremos a frente.

É a essa educação que o ensino de Artes, Filosofia e Sociologia servem. Porém, desde meados de 2017, o governo federal tem substituído essa concepção por uma

¹ Este texto foi elaborado com o auxílio das informações do Coletivo Humanidades. Contato: coletivohumanidades-pr@gmail.com

concepção tecnicista de educação, que é ultrapassada em ao menos setenta anos no nosso país². Esta concepção tem sido implementada com o auxílio de dispositivos como a BNCC e a reforma do Ensino Médio. Este “novo” modelo parece não ter lugar para Filosofia, Sociologia e Artes.

Apresentaremos a mudança na carga-horária do Ensino Médio paranaense e compreenderemos como a alteração de carga horária das matérias de Filosofia, Sociologia e Artes denota uma “nova-velha” concepção de educação, que tem como resultado o encurtamento do Ensino Básico e do direito à educação em toda sua amplitude, aliada às recentes mudanças na legislação sobre educação, a saber, a BNCC e o Novo Ensino Médio.

O que é a mudança da matriz curricular do Ensino Médio no Paraná em 2021.

Em uma live no dia 15 de dezembro de 2020, em plena pandemia, o Secretário Estadual de Educação Renato Feder anunciou novidades no Ensino Médio para 2021. Uma delas seria a entrada da matéria de “Educação Financeira” na grade horária de todo o Ensino Médio do Paraná. Além disso, os estudantes teriam uma aula a mais de Português e de Matemática, matérias que são avaliadas pelos índices municipais, estaduais e nacionais e definem o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica - IDEB das escolas. Tal implementação não seria possível sem aumentar a carga-horária do estudante em sala ou reduzindo as horas-aulas dedicadas à outras disciplinas. O Secretário optou pela segunda opção, decisão que só foi divulgada passados seis dias, e que não foi anunciada em uma live, ela consta na Instrução Normativa Conjunta nº 011/2020. Ao contrário do glorioso anúncio das novas medidas de inserção, a de redução de horas-aula de outras disciplinas

2 Se consideramos a história do Ensino Médio, houve um momento em que ele fora dividido em diversas áreas. Com a Reforma Gustavo Capanema, em 1942, o estudante escolhia uma delas e algumas permitiam o acesso à universidade e outras não. Durante a ditadura militar, vemos uma generalização do ensino médio voltado ao mercado de trabalho. Apenas na segunda LDB ele passa a ser compreendido como parte da Educação Básica e não mais somente voltado ao desenvolvimento profissionalizante ou um preparatório para a universidade.

foi apenas divulgada por documento, sem alarde. As matérias de Artes, Filosofia, e Sociologia perderiam metade de sua carga horária, com apenas uma aula por semana, quando antes contavam com duas aulas por semana, carga horária que já era a mínima, segundo a legislação vigente³.

É importante lembrar que nem os profissionais da educação como tampouco a comunidade escolar foi consultada para que essa decisão fosse tomada (nem ao menos à toque de caixa, como foi a consulta para a militarização de algumas escolas). Alguns dos estudantes foram informados da medida apenas no primeiro dia de aula, por seus próprios professores. Os profissionais ficaram sabendo da medida através das mídias, já que nada foi encaminhado diretamente a eles. Os responsáveis que não podem acompanhar com atenção a vida escolar dos filhos talvez nem saibam. O próprio Conselho Estadual de Educação ainda não deliberou sobre a legalidade da Matriz Curricular de 2021. Recentemente, em 22 de março, o Secretário Renato Feder destituiu a Presidente do Conselho, Graça Saad, que acompanhava o pedido para averiguar a irregularidade da redução de aulas.⁴ O Ministério Público emitiu uma nota recomendando a retomada da carga-horária.⁵

Os prejuízos que a medida traz são muitos. Para os profissionais, que terão que se desdobrar entre trinta turmas em 40h de trabalho, duplicando o número de aulas e atividades para serem preparadas e avaliações para serem corrigidas, e tendo que se deslocar por vezes até 7 escolas para cumprir sua carga horária de trabalho. Isto, pois os professores que antes cumpriam sua carga-horária em uma única escola terão que ir para outras, uma vez que o número de turmas não será suficiente para fechar sua carga-horária de trabalho. Para fechar um padrão (20 horas/aula,

3 A instrução 021/2010 – SUED/SEED preia um número mínimo de 2 aulas para as disciplinas obrigatórias da BNCC, além de exigir a equidade de carga horária entre as matérias.

4 Informações disponíveis em: <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/troca-na-presidencia-do-conselho-de-educacao-do-pr-gera-criticas/>

5 Informações disponíveis em: <https://appsindicato.org.br/mp-emite-parecer-favoravel-a-defesa-da-app-sindicato-sobre-as-aulas-de-sociologia-filosofia-e-artes/>

15 horas/aula em sala e 5 horas/atividade) os Profissionais passam de 7 para 15 turmas, e em 2 padrões, passam de 15 para 30 turmas.

Pouquíssimas escolas possuem o número de aulas, fazendo com que os professores tenham que se dividir entre mais de uma escola, podendo chegar até a 7 escolas para fechar o padrão. No caso da Filosofia, o número de aulas em Curitiba é menor que o número de profissionais, fazendo com que vários profissionais tenham que dar aulas de outras disciplinas, como Ensino Religioso, por exemplo. Durante a distribuição, em muitas escolas tínhamos apenas 3 horas-aula disponíveis, fazendo com que o professor tenha que transitar em várias escolas, cumprir diferentes normas burocráticas, calendários, reuniões, etc.

Soma-se a isso que a carga-horária de trabalho fora da sala de aula, conhecida-mente grande nesta profissão, dobra. Se as turmas possuem uma média de 40 alunos matriculados, quem possui 1 padrão passa de 315 para 675 alunos e deve passar o mesmo número de atividades e avaliações com a mesma qualidade ofertada antes na metade do tempo. Há um acréscimo na carga-horária de trabalho fora de sala, já que o número de atividades e avaliações não diminuíram. Há um aumento do tempo de deslocamento até o local de trabalho. Há por vezes uma diminuição salarial, por não conseguir aulas extraordinárias. Há também o desemprego dos professores no regime PSS, que não conseguirão aulas com tal modificação⁶.

Para a preparação das aulas, para o ensino-aprendizagem os prejuízos são igualmente devastadores. Considerando a questão muito brevemente, a matéria de Filosofia relaciona o pensamento crítico e reflexivo voltado para a análise da realidade com o conhecimento da história de Filosofia. Tal trabalho não pode ser executado sem certa carga de leitura, de escrita e de diálogos e debates. Uma hora-aula equivale a cinquenta minutos, divididos entre o deslocamento entre as salas (reais ou virtuais), a chamada, os avisos, a apresentação do conteúdo ou do proble-

6 O Coletivo Humanidades está coletando informações sobre as perdas sofridas pelos professores nesse período. Os dados ainda não foram divulgados.

ma a ser trabalhado, o atendimento aos alunos, o encaminhamento das atividades, e caso o professor deseje que seus alunos interajam, a própria atividade. É claro que nem todos esses passos estarão presentes em todas as aulas, mas com uma aula apenas por semana, muitas atividades não poderão ser executadas, como uma interpretação de um texto mais longo, um debate que perdure, etc. Sabemos das diversas pesquisas que tratam do tempo em que um estudante pode prestar atenção em algo e nenhuma delas diz que um estudante é capaz de prender atenção em um conteúdo de uma semana a outra, imagine de um texto técnico filosófico.

Além disso, a medida também chegou no ano seguinte à 2020, ano de muitos ensaios com o ensino remoto, no qual a Secretaria de Educação prometeu à comunidade escolar a retomada destes conteúdos no ano seguinte. Temos então, o conteúdo de dois anos, - pensados para duas aulas, pois não tivemos uma reformulação das diretrizes curriculares – com metade do tempo de um ano.

Se consultarmos as aulas transmitidas pela Aula Paraná na TV ou *YouTube*, fica claro que nesse modelo, teremos que optar por tentar em vão despertar o pensamento reflexivo à distância e com um curto tempo, ou apresentar apressadamente um resumo da história da Filosofia. Na disciplina de Filosofia, o curto espaço de tempo acrescido do pouco contato com os alunos resultou no Ensino da História da Filosofia, que tem como prioridade o conhecimento do aluno das linhas filosóficas e dos autores canônicos, sem deixar espaço para a reflexão crítica e a relação com o cotidiano do aluno. Se antes o aluno poderia desenvolver a leitura de textos filosóficos e a autonomia na interpretação e escrita de temas universais, agora com apenas 50 minutos de aula, é impossível aprimorar tais habilidades. A participação ativa em sala e os trabalhos em grupo que contribuem para a socialização também demandam um tempo maior para serem executados. A relação aluno/professor também ficará prejudicada, dada a distância de uma semana em que estarão em contato novamente.

Os prejuízos também são muitos para o desenvolvimento dos estudantes, que não poderão dedicar-se a estas matérias com a atenção exigida e não terão a possibilidade de desenvolver nelas a criatividade, a interpretação de textos formais verbais e não verbais, a análise concentrada na atualidade, nem o rigor lógico e filosófico na interpretação de argumentos, habilidades que sabemos que são importantes para um desenvolvimento global do estudante, auxiliando todas as demais disciplinas.

Habilidades e competências que estão inclusive descritas na BNCC, legislação que altera a LDB e procura unificar a base curricular nacional. Nela, estão previstas como competências gerais: conhecimento; pensamento científico, crítico e criativo; senso estético; comunicação; argumentação; cultura digital; autogestão; autoconhecimento e autocuidado; empatia e cooperação e autonomia. Tais competências são desenvolvidas prioritariamente nas três matérias que tiveram suas carga-horária diminuída. Deixá-las de lado implica em não atender realmente os supostos objetivos da reforma da base curricular.

A educação como um todo será alterada por tal medida. Podemos compreendê-la como um agente transformador, não só do estudante, mas de toda a comunidade escolar e da sociedade como um todo. Esta educação, entendida como formação global do ser-humano destina-se apenas ao ser-humano, sem servir a interesses outros. Ela exige o desenvolvimento da criatividade, expressão, compreensão do entorno de sua sociedade e suas relações sociais, da reflexão crítica, da lógica e da interpretação das grandes questões universais. Este desenvolvimento exige tempo, ferramentas teóricas bem fundamentadas além de atividades que promovam a autonomia dos estudantes. A segunda LDB, mesmo com as alterações da BNCC coloca como finalidades do Ensino Médio:

“Art. 35. O ensino médio, etapa final da educação básica, com duração mínima de três anos, terá como finalidades:

I – a consolidação e o aprofundamento dos conhecimentos adquiridos no ensino fundamental, possibilitando o prosseguimento de estudos;

II – a preparação básica para o trabalho e a cidadania do educando, para continuar aprendendo, de modo a ser capaz de se adaptar com flexibilidade a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores;

III – o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico;²⁵ Lei no 9.394/1996

IV – a compreensão dos fundamentos científico-tecnológicos dos processos produtivos, relacionando a teoria com a prática, no ensino de cada disciplina.” Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional. Lei no 9.394/1996, p. 24.

Além da preparação básica para a cidadania, o item III da lei supracitada exprime a finalidade das matérias que tiveram sua carga-horária reduzida, a saber, o desenvolvimento como pessoa humana, a formação ética, o desenvolvimento da autonomia intelectual e, por conseguinte, do pensamento crítico.

A escolha da redução destas disciplinas denota não apenas uma economia cruel no tempo dos estudantes e a preocupação com os índices de avaliação, como também salienta os objetivos não da educação básica brasileira, mas sim de determinada classe, de uma determinada intencionalidade frente à vida dos estudantes. De todo modo, é necessário enxergá-la, não como um episódio isolado (apesar de que sua implementação apressada em 2021 realmente ser inesperada), mas como

parte de um projeto maior, que tem sido traçado já faz alguns anos e que agravará para todos os envolvidos com a educação os pontos que tratamos até então.

O novo Ensino Médio – a mudança na teoria.

A redução do número de aulas é tomada um ano antes do início da implementação do novo Ensino Médio⁷. No site da Secretaria de educação do Estado, encontramos o seguinte:

De acordo com a lei nº 13.415/2017 e as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio, o Novo Ensino Médio é uma nova proposta de ensino-aprendizagem para esta Etapa da Educação Básica. Seu principal objetivo é promover um ensino mais significativo, onde o estudante seja protagonista da própria aprendizagem e que veja na escola um meio de alcançar seus objetivos pessoais e profissionais. O Novo Ensino Médio conta com 3 mudanças centrais (1) A divisão do processo de ensino-aprendizagem em 2 partes: uma composta pelos conhecimentos comuns da Formação Geral Básica, obrigatórios a todos os estudantes e outra composta pelos Itinerários Formativos, também obrigatórios, mas de livre escolha pelo estudante, que poderá escolher se aprofundar em uma das 4 áreas do conhecimento (Matemática, Linguagens, Ciências Humanas e Ciências da Natureza) ou realizar uma formação técnica e profissional. (2) O desenvolvimento de competências e habilidades no processo ensino-aprendizagem, visando promover o desenvolvimento do estudante em suas dimensões física, intelectual, cultural, social e emocional, estimulando assim sua autonomia e protagonismo para a construção de um projeto de vida e a realização de escolhas pessoais e profissionais. (3) A ampliação da carga horária, que passa de 800h/ano para 1000h/ano, totalizando 3000h distribuídas ao longo das 3 séries do Ensino Médio, sendo 1800h destinadas

⁷ Apontaremos apenas alguns elementos chave da lei, e não todas as mudanças que ela apresenta.

ao conjunto de aprendizagens comuns da e 1200h para a realização dos Itinerários Formativos.⁸

A legislação do Novo Ensino Médio não pode ser vista desassociada da BNCC, que o regulamenta. Ela define as competências, que já mencionamos acima, e que também aparecem na descrição da Secretaria:

De acordo com a BNCC, competência é definida como a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho. Ao definir essas competências, a BNCC reconhece que a “educação deve afirmar valores e estimular ações que contribuam para a transformação da sociedade, tornando-a mais humana, socialmente justa e, também, voltada para a preservação da natureza.

As competências gerais estabelecidas para a Educação Básica orientam tanto as aprendizagens essenciais a serem garantidas no âmbito da BNCC do Ensino Médio quanto os itinerários formativos a serem ofertados pelos diferentes sistemas, redes e escolas. Tais competências reportam-se a conhecimentos, pensamento científico, crítico e criativo, diversidade cultural, comunicação, cultura digital, trabalho e projeto de vida, argumentação, autoconhecimento, cooperação, empatia, responsabilidade para consigo e com o outro e cidadania.⁹

Ao ler a descrição da Secretaria de Estado da Educação do Paraná do Novo Ensino Médio e da BNCC, podemos estranhar como é que essas medidas estariam associadas à redução de aulas de Artes, Filosofia e Sociologia, já que essas matérias atendem às competências mencionadas com maestria e auxiliam o estudante em sua relação com a sociedade. Também atendem o pedido pela autonomia e o

8 Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1681>

9 Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1681>

protagonismo do estudante. Porém, algumas das questões técnicas da legislação apontam para outras prioridades.

O que é a mudança na prática?

Regimentado pela lei 13.415/17, o Novo Ensino Médio contará com uma carga horária comum para geral todos os estudantes em torno de 1 ano dos três destinados ao Ensino Médio. Após esse período, os estudantes deverão escolher entre um dos Itinerários formativos ofertados:

Art. 36. O currículo do ensino médio será composto pela Base Nacional Comum Curricular e por itinerários formativos, que deverão ser organizados por meio da oferta de diferentes arranjos curriculares, conforme a relevância para o contexto local e a possibilidade dos sistemas de ensino, a saber:

- I – linguagens e suas tecnologias;
- II – matemática e suas tecnologias;
- III – ciências da natureza e suas tecnologias;
- IV – ciências humanas e sociais aplicadas;
- V – formação técnica e profissional.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei no 9.394/1996, 35-A, p. 26.

A Nova medida permite em parte, uma personalização do Ensino, por permitir que o estudante se dedique apenas a uma das áreas escolhidas. Também permite que o aluno opte exclusivamente à formação técnica e profissional. Ambas as medidas nos fazem questionar o entendimento do Ensino Médio como parte do Ensino Básico, já que agora, ele serve a interesses determinados, e não mais ao aprimoramento global do aluno como indivíduo e cidadão.

Outros pontos são preocupantes e o aproximam da redução das disciplinas. Antes regulamentadas por lei, as disciplinas de Artes, Filosofia e Sociologia aparecem na nova proposta como “estudos e práticas”:

§ 2ºA Base Nacional Comum Curricular referente ao ensino médio incluirá obrigatoriamente estudos e práticas de educação física, arte, sociologia e filosofia.” Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei no 9.394/1996, 35-A, p. 25

Por não mencionar que deveriam ser disciplinas ou matérias, a legislação abre espaço para que elas sejam como conteúdos transversais, que podem ser mencionados por outras disciplinas apenas como auxiliares, por profissionais que não possuem formação nessa área, outro ponto tocante da reforma.

Na realidade, dentro dos itinerários formativos não há a divisão de disciplinas tal qual conhecemos. Não está estabelecida ainda como será a divisão aqui no estado do Paraná, mas a legislação nacional e também os livros didáticos destinados a tais áreas apontam para uma diluição de todas as disciplinas compreendidas pelo itinerário. No itinerário de Humanas, por exemplo, não teremos mais a separação entre as disciplinas, de forma que o Estado pode hierarquizar quais docentes de quais disciplinas terão prioridade na escolha de suas aulas. Além disso, não será exigida a formação específica para o assunto a ser tratado.

Não por acaso, associamos a medida do corte de carga horária com o Novo Ensino Médio, pois ela condiz com os “novos” objetivos do Estado: o retorno a um estudo técnico e mitigado, diminuindo o espaço de participação e autonomia do aluno no processo de aprendizado e também retirando ou ao menos diminuindo a participação de alguns temas que não são do agrado da gestão.

O Novo Ensino Médio pode trazer prejuízos que estão sendo experimentados já nas aulas de Artes, Filosofia e Sociologia. O sucateamento do trabalho e a

“uberização” da profissão professor¹⁰ afetará a todos os profissionais da educação. A não exigência de formação especializada e a aceitação de profissionais com ‘notório saber’ tornará a profissão professor um bico e desestimulará a formação no Ensino Superior em várias áreas, dentre elas, a Filosofia, afetando assim o Ensino Superior, tanto na demanda por determinados cursos quanto na capacidade de desenvolvimento dos estudantes.

Por personalizar o ensino, o estudante que optar por uma matriz curricular terá dificuldades, se arrepender de sua escolha, ou após a conclusão do Ensino Médio escolher dedicar-se à outra área. Além disso, a oferta do itinerário técnico também permite que a carga-horária de estágio possa ser considerada como formação do Ensino Médio, associando-o com as necessidades do mercado de trabalho mais com a formação básica do estudante. Na estruturação das escolas para os novos itinerários também enxergamos dificuldades práticas. Cada escola deve ofertar no mínimo, dois dos itinerários. Alguns itinerários exigem um investimento financeiro maior em estrutura, o que na prática diminuirá sua oferta e selecionará os estudantes, talvez não por uma prova, mas talvez pela possibilidade de deslocar-se do seu bairro, de ter tempo disponível, etc. O que faz com os profissionais o notório saber, a generalização apressada dos conteúdos sem profundidade, uma gama de conteúdos que não estão na formação do professor serão os apresentados por eles.

Neste panorama, é impossível desassociar a prática do Governo Estadual com a Nacional, mas também podemos ter um vislumbre para o que ela aponta, e diagnosticar a ilusão que tais mudanças podem causar, diminuindo assim a auto-

10 No episódio 03 e 04 do podcast “Contradizendo”, a professora Mônica Ribeiro e o professor Geraldo Horn comentam como a conjunção de fatores das mudanças sociais e legislativas da educação levam à um sucateamento da profissão professor, fazendo com que os direitos trabalhistas básicos e as condições saudáveis e favoráveis ao exercício de trabalho sejam perdidas. Disponível em: <https://anchor.fm/contradizendo/episodes/Contradizendo-04---UBER-PROFESSOR-Parte-2-Militarizacao-e-BNCC-epb4vi>

nomia de escolha do aluno perante seu desenvolvimento após o Ensino Médio e diminuindo sua capacidade crítica e humanizada, tão exaltada na letra da lei.

Referências

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018a.

_____. **Portaria nº 1.432/2018**: Estabelece os Referenciais Curriculares para a Elaboração de Itinerários Formativos, material de suporte que esclarece a construção dos itinerários formativos com base nos 4 eixos estruturantes, conforme preveem as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (acesso: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/70268199).

_____. **Portaria nº 1.432, de 28 de dezembro de 2018**. Estabelece os referenciais para elaboração dos itinerários formativos conforme preveem as Diretrizes Nacionais do Ensino Médio. Brasília: Diário Oficial da União, 05/04/2019, Edição 66, Seção 1, 2019.

_____. **Lei nº 13.415/2017**: Altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), implementando as mudanças previstas para o Novo Ensino Médio, como o aumento da carga horária mínima, a ampliação das escolas de tempo integral e a possibilidade de que todos os estudantes do Ensino Médio escolham caminhos de aprofundamento dos seus estudos. (acesso: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm).

_____. **Resolução nº 3, de 21 de novembro de 2018**. Atualiza as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Brasília: Diário Oficial da União, 22/11/2018, Edição 224, Seção 1, 2018b.

_____. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**/ Ministério da Educação. Secretária de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. – Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

_____. **LDB : Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 58, p. 4

SANTOS. Rulian Rocha dos. 2010. **BREVE HISTÓRICO DO ENSINO MÉDIO NO BRASIL**, Anais do SEMINÁRIO CULTURA E POLÍTICA NA PRIMEIRA REPÚBLICA: CAMPANHA CIVILISTA NA BAHIA. UESC.

O Projeto Filósofas UFPR entrevista as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020: Kamila Babiuki e Cassiana Stephan

Bárbara Canto

Doutoranda pela Universidade Federal do Paraná

Izis Dellatre Bonfim Tomass

Doutoranda pela Universidade Federal do Paraná

No dia vinte e dois de dezembro de 2020, às dezenove horas, na página <https://www.facebook.com/filosofasufpr>, as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020, Kamila Babiuki e Cassiana Stephan concederam uma entrevista exclusiva ao Projeto Filósofas UFPR. Organizado pela Rede Brasileira de Mulheres Filósofas em parceria com a ANPOF, o ano de 2020 marca a primeira edição de um prêmio que visa corrigir ou ao menos reparar uma injustiça recorrente nas premiações (não só) do campo filosófico brasileiro: o de privilegiar indicações, por parte dos departamentos, e premiações, por parte da ANPOF, de dissertações e teses produzidas por pesquisadores homens. O Prêmio Filósofas provocou um verdadeiro rebuliço nos departamentos de Filosofia por todo o Brasil, que se viram tanto face a face com o estigma que eles mesmos auxiliaram a perpetuar quanto com o modo como uma produção acadêmica filosófica de mulheres, por muitas vezes excelente, é diminuí-

da e relegada a segundo plano. Na via contrária, tal acontecimento igualmente motivou diversos projetos nestes mesmos departamentos, os quais objetivaram uma maior visibilidade dessas produções. O Projeto Filósofas UFPR é um deles.

Com a sua estreia marcada por um Ciclo de Seminários das discentes de graduação e pós-graduação da UFPR, onde estas apresentaram as suas pesquisas em curso, o Projeto Filósofas UFPR teve como o seu evento final a entrevista com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020. Kamila Babiuki (UFPR) nos falou acerca de sua pesquisa laureada com o prêmio de melhor dissertação, intitulada “O debate sobre o gênio no Iluminismo francês: o caso Diderot”, enquanto que Cassiana Stephan (UFPR) falou de sua pesquisa laureada com o prêmio de melhor tese, intitulada “Amor pelo avesso: de Afrodite a Medusa. Estética da existência entre antigos e contemporâneos”. Como tal entrevista foi feita ao vivo e transmitida *online*, o Projeto Filósofas UFPR resolveu, após o evento, aprofundar um pouco mais o debate por escrito, cujo resultado vocês verão nas páginas a seguir.

Entrevista com Kamila Babiuki (UFPR), prêmio de melhor dissertação: “O debate sobre o gênio no Iluminismo francês: o caso Diderot”.

Kamila Babiuki é atualmente doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná e bolsista Capes. Estudou Filosofia em nível de graduação (licenciatura e bacharelado) na mesma instituição. Participou do programa de mestrado tripartite do departamento de Filosofia da UFPR, o qual contemplou um período de estágio na Université de Rennes 1 (França) e na Université de Sherbrooke (Canadá). Participa, desde 2014, do Grupo de Estudos das Luzes (UFPR), e é membro da Associação Brasileira de estudos do século XVIII (ABES18).

1 - Kamila, em sua fala na Entrevista com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020, você mencionou que o pesquisador Luiz Fernando Franklin de Matos defende que há uma ruptura entre as duas definições de Gênio em Diderot, a saber, entre a definição de Gênio como entusiasmo e como razão. Você poderia nos explicar um pouco mais sobre a linha argumentativa utilizada por Franklin de Matos para defender tal ruptura?

Em linhas gerais poderíamos dizer que a ideia é a de que haveria dois momentos nos quais Diderot define o que é o gênio, ou ainda, duas definições de gênio interiores à filosofia diderotiana. Uma, dos anos 1750 e abandonada em seguida, seria pautada no entusiasmo. Segundo essa interpretação, isso pode ser notado, por exemplo, com a leitura dos *Diálogos sobre O Filho natural* (1757). Nesse texto, Diderot descreve o protagonista, Dorval, como gênio e, quando tomado pela força criativa que faz a genialidade, ele tem a respiração forte, seu olhar passeia sem parar sobre tudo o que vê ao seu redor, ele fala de modo acelerado, algo que não condiz com o quadro tranquilo e calmo dessa mesma personagem que foi pintado anteriormente. Em uma nota ao *Discurso sobre a poesia dramática*, Franklin de Matos adjetiva essa descrição de “retrato romântico do gênio” (Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, 2005, tradução e notas de Franklin de Matos, São Paulo: Cosac Naify, nota 81, p. 99), e não é difícil perceber o porquê. Dorval, o personagem que representa o gênio nesse texto, está assoberbado e transportado por uma emoção forte. Outro comentador de Diderot, Herbert Dieckmann, um alemão radicado nos Estados Unidos, adjetiva o gênio descrito nesse texto de “apaixonado e transportado” (Dieckmann, *Diderot’s conception of genius, in: Journal of the History of ideas*, vol. 2, no. 2, 1941, p. 170). Isso significa que exclusivamente o entusiasmo construiria o gênio conforme os escritos desse período, essa seria a essência da genialidade. O “entusiasmo” é confundido com uma sensibilidade exacerbada: quem é tomado pelo entusiasmo tudo vê, tudo sente, tudo o toca de maneira intensa, de modo que o aspecto sensível é central. Quase duas décadas depois, nos textos

dos anos 1770, e aqui um dos textos principais para se chegar a essa conclusão é o *Paradoxo sobre o comediante*, a genialidade seria representada pela ausência de entusiasmo, substituído pela razão. Isso significa que o calor do entusiasmo, sua energia, sua força, teria sido deixada de lado no momento de especificar o que é a genialidade, dando lugar à frieza da razão, a essa capacidade de pensar fria e calmamente a respeito de um assunto que, ainda assim, resultaria na criação genial. Essa ideia é tirada sobretudo do *Paradoxo sobre o comediante* porque nesse texto, que é escrito em formato dialógico, um de seus interlocutores afirma que ao grande ator, o representante do gênio nesse caso, é vedada qualquer sensibilidade, e ele é bastante enfático ao afirmar isso. No lugar do ser hipersensível retratado nos anos 1750, nos anos 1770, de acordo com essa interpretação, o gênio seria um frio observador que não se deixa tocar por nada ao seu redor. Falar então em “gênio tomado pelo entusiasmo” e “gênio tomado pela razão” significa tomar as características centrais de cada um desses momentos para propor uma definição de genialidade. A interpretação que eu proponho, apesar de se diferenciar dessa ideia de abandono de uma perspectiva em favor de outra, segue a mesma linha interpretativa segundo a qual o entusiasmo e a razão são os dois pontos centrais da definição, mas eu tento mostrar que ambas estão sempre presentes devido a esse movimento que eu estou chamando de evolução, assim cada um desses traços se apresenta a seu modo.

2 - Já em sua dissertação, você defende que tal ruptura seria, na verdade, uma evolução do conceito. Como se daria, em linhas gerais, tal evolução?

Eu defendo que as duas características, entusiasmo e razão, podem ser encontradas nos textos do Diderot sobre o gênio, ou sobre a genialidade, de um modo geral. Isso significa que não há exclusividade de um ou de outro conceito de acordo com determinado período de redação, mas que ambos estiveram presentes, apesar de nem sempre serem chamados pelo mesmo nome. Como, então, defender que a sensibilidade, ou o entusiasmo, ainda está presente em um texto como o *Paradoxo sobre o comediante*, no qual lemos textualmente que ao grande ator é vedada qual-

quer sensibilidade? Eu tento mostrar na dissertação que a sensibilidade vedada não só ao ator de gênio, mas a qualquer gênio (visto que a genialidade pode se manifestar em qualquer domínio do conhecimento) é de um tipo específico, e ela é definida pelo próprio Diderot no desenvolvimento do texto. No caso do ator, não deve haver um tipo de sensibilidade que poderíamos chamar de sentimentalismo, uma forma de ser tocado pelas emoções que impactam nossa forma de agir, por exemplo. Isso porque uma das características centrais do ator de gênio, ou do grande ator, aquele que é excelente em seu domínio, é a constância, e a sensibilidade sentimental, por assim dizer, é marcada justamente pelo contrário, pela inconstância. Se algo nos gerou uma intensa felicidade agora, talvez daqui a dois dias já tenhamos sido impactadas por uma emoção diversa, e quando o ator ou a atriz representa um personagem no palco, devem se ater à emoção designada àquela cena e àquela personagem. Todavia, isso não significa que a sensibilidade que se aproxima do entusiasmo não esteja presente no grande ator ou na grande atriz, porém o momento de se manifestar é no estudo das paixões a serem representadas no palco. Se é preciso representar dor, a atriz não precisa sentir dor naquele momento, mas é necessário que ela se lembre de como a dor se manifesta no corpo para mimetizá-la no palco, e é o entusiasmo que faz a memória funcionar de maneira vivaz para que se lembre das características da dor, seja de algo que ela mesma sentiu, de algo que viu alguém manifestar, ou ainda da união dessas duas coisas. O mesmo valeria para qualquer outra paixão, como o amor, a cólera, a alegria, o terror. No caso do escritor, representado por exemplo por Dorval, não é apenas o entusiasmo que age, como pode-se entender à primeira vista. O entusiasmo é essa força devastadora que, sem limites, não consegue criar, pois subjuga a pessoa tomada por ela. Ela precisa de um freio, de rédeas que a conduzam na boa direção, de modo que se faz necessária a presença do par entusiasmo/razão para dar origem a qualquer grande criação. O que justifica, então, a passagem segundo a qual não há nenhuma sensibilidade no grande ator é a evolução interna ao pensamento do filósofo que faz com que ele mude os termos para se referir às mesmas ideias. No texto do *Paradoxo* ele propõe a

única definição de sensibilidade tal qual é concedida ao autor ou autora de grandes obras, e trata-se, em resumo, de uma fraqueza dos órgãos e da vivacidade da imaginação. Ou seja, trata-se do entusiasmo. E vale mencionar ainda que essa ideia de que é preciso duas forças igualmente potentes, uma que dá movimento e outra que o controla, ou ainda, que indica o rumo que deve ser seguido já aparece nos textos do fim dos anos 1740, como os *Pensamentos filosóficos*, ainda que os termos empregados sejam outros, que vão se especificando com o passar dos anos, e conforme Diderot passa a conhecer mais a filosofia natural. É importante destacar ainda que a minha interpretação não refuta as interpretações anteriores, até porque eu me valho dos mesmos traços de composição do gênio. O que eu tento fazer é mostrar de que modo se pode pensar um mesmo conceito que, porém, passa a ser referido por termos diferentes (como a ideia de sensibilidade) e, desse modo, é identificado em períodos distintos por nomes que se alteram, fazendo com que a ideia por trás desse nome seja a mesma.

3 - Você também comenta que haveria uma certa proporção entre entusiasmo e razão. Como funcionaria tal dinâmica?

A questão é que diferentes gênios precisam de diferentes capacidades. Vamos continuar pensando no caso do gênio escritor e do gênio ator. Diderot narra uma anedota sobre David Garrick, um consagrado ator britânico do século XVIII. Nessa anedota, ele conta que Garrick teria colocado a cabeça entre os dois batentes de uma porta e em um intervalo de poucos segundos ele passa de uma emoção a outra, indo da alegria à tranquilidade, depois à surpresa, seguida do espanto, depois ao medo, ao desespero, como se subisse degraus, e depois descesse do mais alto ao mais baixo, voltando à alegria. Será que em uma cena como essa Garrick sentia todas essas emoções? O que ele faz é mimetizar as características que associamos a cada um desses sentimentos ou paixões, sem senti-las, de modo que, quando representa, ele precisa da ação preponderante da razão, ela é a protagonista nesse momento, e o entusiasmo serve aqui para avivar sua memória. Quando, porém,

ele observa outras pessoas ou a si mesmo no momento em que verdadeiramente sente alegria, dor ou prazer, por exemplo, o entusiasmo age de maneira mais forte. É quando ele estuda ou, se pensarmos no caso do ator, quando ele prepara um personagem, que o entusiasmo tem mais força, mas quando ele representa no palco, visto que ao ator ou à atriz é necessário constância e unidade, a razão se sobressai. Quando vamos ao teatro queremos ver a mesma personagem sendo representada hoje e amanhã, então os sentimentos próprios do ser humano que representa aquele papel não pode influenciar a peça. No caso do escritor, a razão não precisa agir com tanta ênfase, afinal ele não precisa, necessariamente, de constância. O entusiasmo que dá força à sua imaginação e poder ou vivacidade à sua memória pode agir, por assim dizer, de forma mais livre. E esse raciocínio pode ser expandido para gênios de outros ofícios, até mesmo aqueles que extrapolem o domínio das belas-artes. Talvez o gênio militar, manifesto em um general que precisa tomar decisões em uma batalha, precise de mais razão do que entusiasmo, mas Diderot diria que é o entusiasmo que o dá coragem; o gênio da carpintaria talvez precise de mais entusiasmo no momento de imaginar um novo objeto, ou uma nova forma de fazer um objeto, mas sem a atividade da razão, ele não conseguiria transformar essa forma imaginada em algo palpável, e assim por diante. O importante, conforme a interpretação que eu proponho, é perceber que só o entusiasmo não consegue criar nada, porque se trata de uma força desordenada e, do mesmo modo, apenas a razão também não chega em nenhuma invenção, pois a ela falta o vigor imaginativo do entusiasmo, de modo que é necessário que ambos trabalhem conjuntamente, mas não na mesma proporção, que depende do objetivo, da arte na qual se inscreve aquele gênio especificamente.

4 – Ao final de sua fala, você menciona que alguns filósofos ingleses estariam também participando e/ou produzindo discussões no mesmo período acerca do conceito de Gênio. Você poderia nos falar um pouco mais sobre eles

e quais as diferenças e aproximações com o debate que se dava na França à mesma época?

O recorte da minha pesquisa se centraliza na discussão em território francês, sobretudo por se tratar de um debate amplo, mas o que eu posso indicar é que no início do século, entre 1711 e 1714, o periódico *The spectator*, idealizado por Joseph Addison e Richard Steele, reaviva a discussão sobre a genialidade, mostrando a importância e abrangência do tema e, em alguma medida, abrindo alas para o debate em nível europeu. Já no *The spectator* está presente essa ideia, que eu acredito ser consensual no período, de que o gênio é aquele que quebra regras estabelecidas para fundar novas, algo que está diretamente relacionado à invenção. Para quem se interessar sobre o tema conforme é desenvolvido por pensadores britânicos, eu deixo a indicação de leitura da dissertação de mestrado de Alexandre Amaral Rodrigues, intitulada Tradução de '*An Essay on genius*' (1774), de Alexander Gerard, precedida por uma Introdução à obra (2006).

5 - Qual a maior dificuldade enfrentada na confecção da sua tese/dissertação?

Eu acredito que todas as etapas de uma pesquisa são desafiadoras e trazem consigo algumas dificuldades. Ter acesso à bibliografia necessária, manejar o tempo e conciliar a pesquisa com a vida pessoal, encontrar sua maneira de pesquisar e de escrever e, conseqüentemente, encontrar seu lugar na academia, tudo isso pode ser encarado como dificuldades que temos que aprender a manejar, eu não saberia indicar qual a maior delas. O importante é encarar isso com calma, na medida do possível, e sempre contar com o apoio que nos é oferecido, seja pelos familiares, pelos colegas e amigos, pelos grupos de estudos dos quais fazemos parte. Acredito que, às vezes sem perceber, acabamos formando uma rede de suporte e nos ajudamos mutuamente, porque todos os estudantes acabam enfrentando desafios acadêmicos muito semelhantes.

6 - Como você vê o papel da filosofia no nosso tempo atual e como poderíamos transformar a atividade reflexiva da filosofia em compreensão de nossos problemas e a possibilidade de superá-los?

A filosofia é o que nos dá os mecanismos necessários para bem observar e bem avaliar o mundo a nossa volta. Isso extrapola os limites de qualquer pesquisa. Com ela, nós aprendemos a pesar argumentos, a detectar falhas argumentativas, a avaliar de maneira crítica e racional as opções que nos são apresentadas em diferentes domínios da vida quotidiana. Eu acredito que toda a metodologia de análise e interpretação que empregamos em nossas pesquisas deve ser transportada para o mundo que nos rodeia, de modo que possamos avaliar, analisar e interpretar os fatos que nos circundam, e isso desde as atividades mais corriqueiras, como escolher o que vamos consumir e por quais motivos, até decisões mais impactantes a nível nacional e global, como em quem votamos. A filosofia é o que nos fornece esse aparato crítico, e quanto mais cedo temos contato com ela e com suas ferramentas, mais e melhor poderemos exercer nosso papel enquanto cidadãos e cidadãs ativas em uma sociedade.

7 - Dada a grande diferença que existe entre a publicização e mesmo a realização de trabalhos acadêmicos entre homens e mulheres, e a pandemia deixou isto incontestado devido à queda brusca de número de artigos publicados por mulheres neste período, como você pensa a relevância de um projeto como o Prêmio Filósofas?

A visibilidade que a existência do prêmio concedeu – e continua concedendo – para as mulheres na filosofia foi algo do qual podemos tirar um saldo muito positivo. As movimentações nesse sentido tiveram início já antes das indicações feitas pelos departamentos (que consistiu na primeira fase do processo que culminou no prêmio), perduraram o ano todo, apesar das dificuldades da pandemia, por exemplo com o colóquio *online* organizado pelo grupo Filósofas UFPR, e se mantêm

agora, depois do resultado do prêmio, com iniciativas como a série de vídeos no YouTube com as indicadas ao prêmio falando de suas pesquisas, no canal da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas. Isso nos ajuda a criar um arcabouço de referenciais de pesquisa, porque descobrimos a variedade de temas que vêm sendo pesquisados a nível nacional por pesquisadoras de peso. No meu ponto de vista, esse tipo de acontecimento ajuda a tirar o estigma que ainda existe sobre a qualidade do trabalho de mulheres, seja porque dividem seu tempo de pesquisa com o cuidado dos filhos, da casa, da família, ou simplesmente por serem mulheres, ocupando um espaço que era historicamente masculino.



Entrevista com Cassiana Stephan (UFPR), prêmio de melhor tese: “Amor pelo avesso: de Afrodite a Medusa. Estética da existência entre antigos e contemporâneos”.

Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPR com o projeto intitulado “Filosofias do amor: sobre a relação entre espiritualidade, melancolia e ambivalência”. Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/Brasil) na área de Ética e Política, com estágio de pesquisa no *Laboratoire Savoirs, Textes, Langage* (UMR 8163) da *Université de Lille* em decorrência do Programa de Doutorado Sanduíche da Capes (PDSE), e no *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* (IMEC) em razão da primeira bolsa de estudos da *Association pour le Centre Michel Foucault* (CMF) em parceria com o IMEC.

1 - Cassiana, em sua fala na Entrevista com as ganhadoras do Prêmio Filósofas 2020, você mencionou que o primeiro capítulo de sua tese trata das diferenças entre a estética da existência foucaultiana e os exercícios espirituais

de Pierre Hadot. Você poderia nos explicar um pouco mais sobre estas duas noções e as suas implicações à vida em comum?

Bem, antes de tudo, agradeço muito pelas questões. Estou muito feliz em participar desta entrevista! Tentarei ser bastante sucinta em minhas respostas e espero contribuir com nossa conversa.

Na verdade, no primeiro capítulo da tese tento explicar como cheguei até a problemática do amor e ao entrelaçamento dos autores que compõem o *corpus* de minha reflexão. É, então, no segundo capítulo da tese que abordo as diferenças entre Hadot e Foucault no que concerne à experiência ético-política do tempo presente. Mas, vamos lá...para responder de forma resumida a questão de vocês, de modo geral, a Razão Universal corresponde, no caso dos exercícios espirituais concebidos por Pierre Hadot, ao fundamento moral de uma comunidade estruturada por meio de poderes cuja autoridade é consagrada à legitimidade institucional de saberes sobre a condição humana. Diferentemente, a autarquia crítica, no caso da estética da existência interpretada por Michel Foucault, atrela-se à criação de coexistências sociais diversas, estimuladas pela experiência de vínculos afetivos que resistem aos poderes e saberes normalizadores, os quais incitam e são incitados pela absolutização da verdade acerca da natureza humana. Basicamente, os exercícios espirituais de Pierre Hadot se atrelam, mas também justificam, uma experiência normativa e obediente da vida em comum, a qual chamo em minha tese de “socialização”. Por outro lado, a estética da existência de Foucault nos permite vislumbrar, mas também justificar, experiências comunitárias não normativas que muitas vezes se constroem por meio da resistência às estruturas que sufocam a diversidade do mundo e no mundo. Para designar a experiência estética da vida em comum faço uso da noção de “sociabilização”. É interessante notar, com base nas divergências entre Hadot e Foucault – divergências que correspondem tanto às suas interpretações da Antiguidade greco-romana, quanto a seus interesses filosóficos em relação ao tempo presente – que os dois pensadores possuem perspectivas democráticas no

que concerne à experiência da vida em comum. Contudo, o caráter democrático da vida em comum, no caso de Hadot, teria um aporte institucional, ao passo que o caráter democrático da vida em comum, no caso de Foucault, teria uma relação vacilante com a instituição, já que, muitas vezes, a desobediência civil é a atitude que desencadeia a criação de uma interação social potente e efetivamente democrática.

2 – Você também menciona a tematização do amor e como ela é tratada a partir destas duas perspectivas. Quais seriam, ao seu ver, os seus principais encadeamentos resultantes para essa tematização?

De fato, das diferenças entre Hadot e Foucault podemos depreender duas maneiras distintas de se conceber o amor: uma narcísica e outra medúsica. Narciso se atrelaria aos exercícios espirituais, ao passo que Medusa à estética da existência. Por um lado, os amores narcísicos possuem uma estrutura triangular e unitiva, já que a experiência do verdadeiro amor no que se refere ao vínculo entre o si e o outro está condicionado ao amor pelo divino. Esta estrutura é unitiva na medida em que tais amores se fundamentam na identificação entre o si e o divino. Mais precisamente, a união amorosa entre o si e o outro possui um caráter fusional que se fundamenta na identificação entre o *logos* humanos e o *logos* divino. Por outro lado, os amores medúsicos são complexos e não unitivos, isto significa que talvez eles possam ser representados pelos prismas ópticos dispersivos que decompõem a luz branca em suas infinitas cores, as quais seguem direções diferentes porque possuem frequências distintas. Além disso, os movimentos que se associam à configuração prismática do amor não possuem uma potência fusional e talvez seja por este motivo que o amor medúsico não tenha uma estrutura em sentido estrito. Os movimentos que se vinculam à configuração prismática do amor são aqueles que nos deslocam e nos modificam na imanência do mundo, ou seja, eles são ao mesmo tempo transgressivos e subversivos. Em geral, podemos dizer que os amores narcísicos são despertados pela identificação entre o si e os outros: amo-lhe porque em você me reconheço, porque em você me percebo, porque o seu si reflete no meu e o

meu no seu, amo-lhe porque você se identifica ao divino assim como eu. Já os amores medúsicos são despertados pela diferença que, ao invés de fundir o si e o outro, paradoxalmente os aproxima na distância: amo-lhe porque você não é como eu, porque em você não me percebo, porque o meu si não reflete no seu e nem mesmo o seu no meu, amo-lhe por sua peculiaridade distintiva e não pela identidade que pretensamente nos assimila.

3 – Ao falar de seu segundo capítulo, você alega tratar, no que tange a um modo estético de vivência do tempo presentificado, das diferenças entre “a espiritualidade ascensional e a espiritualidade ascética do amor”, trazendo as reflexões de Foucault acerca do estoicismo e a respeito de Baudelaire, e as de Pierre Hadot sobre Goethe e sobre a tradição dos exercícios espirituais. Em linhas gerais, quais seriam os pontos principais das análises destes filósofos acerca dos escritores mencionados? Quais seriam as implicações de tais observações na estruturação de suas próprias ponderações em sua tese?

Essa pergunta é bastante complexa porque tais entrecruzamentos filosófico-literários, embora sejam indicados por Foucault e Hadot, não são exaustivamente desenvolvidos por eles. Em linhas gerais, podemos afirmar a partir de Foucault que Baudelaire confina com o estoicismo no que diz respeito à experiência crítica do mundo plural e, sendo assim, à vivência da sociabilização, a qual por sua vez se atrela à criação do tempo presente *como por ficção*. Diferentemente, na via dos exercícios espirituais de Hadot, conforme os quais o estoicismo possui uma verve universalizante, a filosofia estoica confina com Goethe no que diz respeito à experiência transcendental da Natureza e à vivência do Ideal que prescreve e descreve o amor verdadeiro. É neste sentido, portanto, que estabeleço a distinção entre a espiritualidade ascética do amor, no caso do Baudelaire e do estoicismo de Foucault, e a espiritualidade ascensional do amor, no caso do Goethe e do estoicismo de Hadot. Estas distinções são fundamentais para a compreensão, em minha tese, da dimensão espiritual dos amores medúsicos e, por outro lado, da dimensão espiri-

tual dos amores narcísicos. Acho que eu não respondi muito bem a questão..., mas na tese a minha intenção é a de mostrar que mesmo as relações mais imanentes, que de tão imanentes chegam a ser subterrâneas, possuem um caráter espiritual e, assim, que nem toda a espiritualidade é transcendental ou ascensional. Comumente associamos a transformação de si à espiritualidade e a espiritualidade à ascensão. Contrariando o nosso senso comum de cunho religioso (em geral, cristão), mas também a História da Filosofia de tradição socrático-platônica, tentei mostrar que nem toda a espiritualidade associada à transformação de si possui um caráter ascensional, ou seja, tentei mostrar que a espiritualidade também pode ser ascética e, enquanto tal, imanente.

4 – A literatura de Marguerite Duras também faz parte de sua escrita, figurando uma de suas obras, *La maladie de la mort*, de forma traduzida como apêndice em sua tese. Você relata a “figuração afrodisíaca de Medusa” presente em Duras e, aliada às reflexões de Vernant e Foucault acerca das atribuições da figura do espelho, aponta que “conduzir a própria vida em direção ao presente é colocá-la face a face com a morte no mundo”. Como se daria essa “figuração afrodisíaca de Medusa” em Duras? Em que medida as reflexões de Foucault e Vernant dialogam com ela?

Duras se tornou uma autora muito importante para mim e os entrelaçamentos que estabeleço entre ela Vernant e Foucault não são nada evidentes. Estes três autores se encontraram em minha reflexão em virtude do amor durassiano, o qual é caracterizado por Maurice Blanchot a partir da figura, delineada por Sarah Kofman, da Afrodite ctônica. Kofman conceitua a Afrodite ctônica em razão de suas leituras de Jean-Pierre Vernant e de Marcel Detienne acerca da Grécia arcaica. Então, Blanchot nos fala de Duras a partir de Kofman e esta nos fala da Afrodite ctônica a partir de Vernant, isto é, o vínculo entre Duras e Vernant é intermediado por Blanchot e Kofman. Pois bem, com base nisso, sabemos que a Afrodite de Duras não é nem celeste e nem terrestre, ou seja, ela não nos reenvia as Afrodites

caracterizadas por Pausânias em *O Banquete*. Diferentemente, a Afrodite de Duras é subterrânea.

Para tentar compreender o aporte subterrâneo do amor durassiano recorri às análises de Vernant sobre a Antiguidade arcaica. Lendo Vernant, deparei-me com o espelho de Medusa e me dei conta de que o aspecto subterrâneo da Afrodite de Duras nos reenvia a Medusa e não a Narciso. Nesse sentido, podemos dizer que a Afrodite de Duras possui uma figuração medúsica. Por outro lado, também descobri, ao ler algumas comentadoras e comentadores de Duras durante minha residência de pesquisa no *Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* e no Centro Michel Foucault – nesta ocasião tive acesso a um material extremamente rico sobre Duras e aos próprios arquivos da autora –, que as personagens durassianas são medúsicas, pois petrificam seus amantes por meio dos reflexos sombrios de seus cabelos e de seus olhos. Estes reflexos manifestam a diferença desigual de seus próprios semblantes em relação aos que as encaram. A partir disso, também me dei conta de que em Duras a diferença radical dos sujeitos medúsicos possui um efeito afrodisíaco, ou seja, incita e alimenta o amor do si pelo outro. Sendo assim, podemos dizer que, na literatura de Duras, Medusa possui uma figuração afrodisíaca. Mais precisamente, na mitologia durassiana, Afrodite possui uma figuração medúsica e Medusa uma figuração afrodisíaca. Quanto a Foucault, ele entra nesta conversa por meio da espiritualidade ascética. Dito de outro modo, a partir de Foucault tentei mostrar que os amores medúsicos possuem uma dimensão espiritual que nos remete, de um ponto de vista transhistórico, à ascética helenístico-romana e não à ascensão socrático-platônica. Assim, percebi que a cultura de si do período helenístico-romano resgata alguns aspectos da Antiguidade arcaica, dentre eles o vínculo entre o amor e a morte como finitude.

5 – Você menciona o posicionamento crítico de Duras em relação à psicanálise. Ao mesmo tempo, você também expõe a presença em sua tese de uma investigação da culminação do sujeito ocidental em sujeito substância através

de análises em Butler e Foucault e, com base nisso, fala sobre a “estruturação heteronormativa do amor moderno no que se refere à vida psíquica do poder”. Em quais pontos as reflexões de Butler e Foucault se aproximam ou distanciam-se em relação ao entendimento do sujeito a partir da psicanálise? Como a psicanálise figura no pensamento crítico de Duras?

Não conseguirei responder de forma exaustiva esta questão, mas, em minha tese, tentei traçar algumas proximidades e distanciamentos entre Foucault e Butler no que concerne à psicanálise e, mais especificamente, no que concerne ao aporte ético-político da vida psíquica. Talvez possamos afirmar que Foucault não está interessado na dimensão psíquica da vida do poder, isto é, no caráter ético-político da intimidade do sujeito moderno. Contudo, se problematizamos a relação foucaultiana entre o cuidado de si e o cuidado dos outros através das análises de Butler sobre a vida psíquica do poder – levando em consideração tanto suas análises sobre a melancolia, quanto suas interpretações sobre a responsabilização social dos indivíduos no mundo – somos capazes de mostrar em que medida a dimensão psíquica do indivíduo afeta e é afetada pelos outros e pelo mundo, isto é, pela forma através da qual o si se circunscreve no mundo. Como Foucault não chega a se ater ao aspecto psicológico do si no mundo, recorro a Butler e às suas críticas à psicanálise, as quais não são simplesmente destrutivas. Parece-me, pois, que a relação de Butler com a psicanálise é subversiva, ou seja, Butler subverte preceitos e conceitos psicanalíticos na medida em que os incorpora à sua própria filosofia, mostrando-nos, por exemplo, a potência criativa do que fora até então patologizado, como é o caso da melancolia gay e feminina.

Já no caso de Duras, não sei dizer com plena certeza qual era o grau e o limite de suas críticas à psicanálise. Sei, contudo, que Duras criticava a centralidade do Falo no discurso psicanalítico sobre o amor. Para Duras, esta estruturação falocrática do amor, na qual o homem *tem* o Falo e a mulher *é* o Falo, teria ensejado e justificado a íntima misoginia dos homens em relação às mulheres. No último capítulo

de minha tese tento desenvolver um pouco mais este ponto, valendo-me de duas adaptações cinematográficas de *La maladie de la mort*, as quais foram dirigidas por Catherine Breillat e Asa Mader. Ademais, vale dizer que, em seu filme, Breillat parece retomar justamente as sutis e potentes críticas de Duras à perspectiva psicanalítica do amor.

6 – Qual a maior dificuldade enfrentada na confecção da sua tese/dissertação? Como você vê o papel da filosofia no nosso tempo atual e como poderíamos transformar a atividade reflexiva da filosofia em compreensão de nossos problemas e a possibilidade de superá-los? Dada a grande diferença que existe entre a publicização e mesmo a realização de trabalhos acadêmicos entre homens e mulheres, e a pandemia deixou isto incontestado devido à queda brusca de número de artigos publicados por mulheres neste período, como você pensa a relevância de um projeto como o Prêmio Filósofas?

Durante a elaboração de minha tese enfrentei algumas dificuldades de ordem subjetiva, pois muitas vezes senti uma certa angústia por não vislumbrar possibilidades de bolsa ou de trabalho no ambiente acadêmico. Além disso, enfrentei algumas dificuldades econômicas, já que a vigência de minha bolsa de doutorado terminou no início de 2020, seis meses antes de minha defesa. Mas, neste quesito, não posso reclamar muito porque optei por continuar mais tempo no doutorado – independentemente da bolsa – e porque conto com o suporte financeiro de meu companheiro; contudo, não podemos negar que a dependência financeira não é a melhor solução para a condução da vida acadêmica. Ademais, até hoje tenho muita dificuldade de valorizar o que penso e o que escrevo. Acho que todas nós nos sentimos amadoras (ou um pouco impostoras) quando nos comparamos a nossos colegas homens... De fato, como vocês pontuam na questão que me colocaram, a produção de mulheres é muito menor do que a de homens. Acho que isto acontece porque efetivamente o “produtivismo”, seja ele acadêmico ou empresarial, possui uma figuração masculina. Mulheres não são produtivas porque não desfrutam das

mesmas comodidades masculinas. Homens podem e devem se abstrair da circunstância que os envolve e os define. O que quero dizer é o seguinte: enquanto trabalham, eles podem deixar de ser pais, maridos, irmãos e filhos para se tornarem profissionais – no caso de nossa área, para se tornarem filósofos profissionais. Diferentemente, nós (mulheres) não desfrutamos da comodidade ou do privilégio da abstração. Jamais nos tornamos profissionais porque continuamos a ser mães, esposas, irmãs e filhas. Pensamos e escrevemos em meio às interrupções advindas das funções cotidianas que nos circunstancializam e às quais somos constantemente reduzidas. Não quero dizer que todos os homens desfrutem da abstração e trabalhem de 6 a 8 horas ininterruptas por dia. Mas, o fato é que a maioria deles se vale deste privilégio que os torna mais “produtivos” do que nós. Entretanto, para falar a verdade, não quero disputar esta produtividade com eles. Prefiro produzir menos ou não produzir, porque não valorizo a Filosofia pela produção e sim pela possibilidade de criação que nela vislumbro. Isto quer dizer que não estou preocupada em escrever para engordar meu currículo; escrevo quando sinto que tenho algo a dizer, quando sinto que minha alma se inflou com um turbilhão de perspectivas que empresto de diferentes autoras e autores. Não escrevo em razão de uma obrigação produtivista..., escrevo em virtude de uma vontade de criação. Então, penso que a valorização das mulheres na Filosofia depende da valorização da criatividade mais do que da produtividade curricular e analítica. Pois bem, foi justamente neste sentido que entendi e recebi o reconhecimento da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas, isto é, acho que este prêmio valoriza a minha criatividade filosófica e não o meu produtivismo acadêmico.



