

Francisco Ramos Neves
Eduardo Pellejero
(ORGS.)

Arte da Filosofia

APROXIMAÇÕES À ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA



Francisco Ramos Neves
Eduardo Pellejero
(ORGS.)

Arte da Filosofia

APROXIMAÇÕES À ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA





Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Reitora

Cicília Raquel Maia Leite

Vice-Reitor

Francisco Dantas de Medeiros Neto

Diretor da Editora Universitária da Uern – Eduern

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Chefe do Setor Executivo da Editora Universitária - Eduern

Jacimária Fonseca de Medeiros

Conselho Editorial das Edições UERN

Edmar Peixoto de Lima

Filipe da Silva Peixoto

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Jacimária Fonseca de Medeiros

José Elesbão de Almeida

Maria José Costa Fernandes

Maura Vanessa Silva Sobreira

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Rosa Maria Rodrigues Lopes

Saulo Gomes Batista



Diagramação e capa:

Alice Kelly Silva Oliveira

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Arte da Filosofia: aproximações à estética contemporânea [Recurso eletrônico]. / Francisco Ramos Neves, Eduardo Pellejero (orgs.). – Mossoró, RN: Edições UERN, 2024.

234 p.

ISBN: 978-85-7621-505-9 (E-book).

1. Arte da Filosofia. 2. Teoria estética. 3. Estética Contemporânea.
I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

CDD 111

Sumário

Prefácio.....	04
Apresentação.....	05
1. Notas Críticas sobre o Conceito de ‘Fim da Arte’.....	09
2. O jogo em que andamos: Tensões da estética contemporânea.....	21
3. Autonomia da arte e exigência de “crítica”.....	31
4. Kant com Masoch.....	59
5. Merleau-Ponty: A filosofia como estética.....	71
6. A “exaltante aliança dos contrários”: Heidegger e o combate entre mundo e terra na obra de arte.....	88
7. As palavras e as imagens: Uma arqueologia da pintura em Foucault.....	107
8. Arte alegórica e a aproximação pelo distanciamento: Benjamin leitor de Baudelaire.....	131
9. Entre as duas mortes da ópera: Žižek e o “caso Wagner” como projeto inacabado.....	155
10. As ovelhas nuas de Spencer Tunick.....	172
11. Da figura à boca: ou Da Literatura como produção de objetos parciais, sujeitos larvares; isto é, de processos de subjetivação não totalizantes, de perspectivas menores.....	180
12. Como tornar sensível a força das ilhas evanescentes?.....	195
13. Mimesis ou a fruição do simbólico.....	217

Prefácio

Em *As afinidades eletivas de Goethe*, Benjamin afirmava que a filosofia não é uma concorrente da obra de arte, mas tem, pelo contrário, um parentesco com ela. A história das apropriações da arte pela filosofia, em todo o caso, dá conta de uma tensão irreduzível, que remonta à diferenciação – consumada por Platão – entre o *mithos* e o *logos*, e que sob a forma de uma distância irreduzível entre a sensibilidade e o conceito acabará por inscrever-se problemáticamente no coração da estética moderna.

Nessa medida, como assinala Schlegel, há uma espécie de contradição em termos na expressão *filosofia da arte*, visto que, naquilo que se chama filosofia da arte, falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte. De fato, como Blanchot dirá em *A literatura e o direito à morte*, a arte é um elemento capaz de subverter todo o pensamento, ao qual a reflexão filosófica não parece poder abocar-se sem perder em parte a sua seriedade.

Por tudo isso, arte é para a filosofia uma sorte de obscuro objeto de desejo, ao mesmo tempo, irresistível é impossível, que nas formas da estética a filosofia da arte corteja desde sempre, sem ilusões de consumir uma apropriação total, de uma redução do sensível ao conceito.

Isso não significa que a relação da filosofia com a arte não possa ser fecunda. Dir-se-ia que a arte coloca os seus problemas, a filosofia coloca os seus problemas, e na confrontação entre essas duas perspectivas se dão constantemente fenômenos de reflexão ou de refração, de representação e de crítica, mas também de captura, de apropriação, etc.

Noutras palavras, na sua aproximação às artes, a filosofia não procura articular conceitualmente a verdade da arte (da mesma forma em que a arte não se aproxima da filosofia para ilustrar os seus conceitos); procura, simplesmente, expor-se a uma experiência – cujo valor também está necessariamente em questão – a partir da qual detenha possível relançar as suas próprias questões, rearticular os seus problemas, e propor eventualmente as suas soluções específicas.

Os textos que compõem o presente volume procuram responder a esse desafio que apresenta desde sempre a arte para filosofia, explorando, segundo uma pluralidade de perspectivas, a distância que separa ambas as práticas, sem desfazer a tensão irreduzível que faz da sua relação uma das formas mais interessantes e intensas do pensamento moderno e contemporâneo.

Mossoró/RN, março de 2024.
Francisco Ramos Neves
Eduardo Pellejero

APRESENTAÇÃO

Por que arte da filosofia e não filosofia da arte? Por uma introdução conceitual ao presente livro.

Ramos Neves¹

O estudo da arte alegórica em Walter Benjamin incorpora o próprio espírito estético da intenção filosófica do presente livro. Falar sobre arte e filosofia é remontar à discussão sobre estética. Essa tem sido atualmente muito deslocada do seu sentido original pela própria diversidade conceitual apresentada por sua problemática no campo das ciências humanas e na filosofia em geral. Para se tentar jogar uma luz neon (visto que o neon possibilita outro contorno luminoso sobre os objetos da percepção) e não a luz racional do iluminismo, sobre o termo “estética”, para lhe emprestar um sentido, não basta apenas dizer que o mesmo etimologicamente deriva do grego “*Aisthesis*”. Designando, em sua etimologia, percepção e compreensão pelos sentidos, para caracterizar o elemento puramente humano na sua constituição em contraposição à forma técnico-científica de abordagem. A estética vai além, e designa modo de conhecer que difere da compreensão racional e da abordagem lógico-matemática própria ao cientificismo.

A abordagem pela *Aisthesis* não assume o mesmo objeto de investigação da ciência, visto que é a arte, enquanto *poiésis*, que é o campo de relação e experimentação da estética. Não a arte enquanto a *techné* dos gregos ou a *ars* conforme grafado no latim pela mentalidade medieval, que eram mais utilizadas para designar técnica, o que segue regras, habilidade prática ou mesmo ofício, como as habilidades da ciência. A arte da estética é o imagético, a criação, o lugar do devaneio, a manifestação do dionisiaco nietzschiano, o contrassenso em relação às certezas da ciência, o (não) espaço dos sonhos, a manifestação do extemporâneo. Nessa perspectiva, explorar o campo da experiência estética implica no reconhecimento da *aisthesis* como condição de possibilidade para a própria experiência humana como síntese das múltiplas percepções na formação e constituição do conhecimento.

A arte foi integrada aos problemas da filosofia como uma dimensão contraposta ao raciocínio lógico. Mas também, muitas vezes, adequada aos propósitos de uma tarefa racional orientada por uma doutrinação política que a aplicou nas estratégias ordenadoras de um embate político ideológico contra outras formas político-ideológicas de estética, o que poderíamos chamar de politização da estética. Diferentemente da estetização da política, a politização da estética submete diretamente à

1 Professor da UERN – Doutor em Filosofia (UFRN – UFPE - UFPB) – Coordenador do Grupo de Pesquisa NEFIL (Núcleo de Estudos, Ensino e Investigações em Filosofia – CNPq-UERN).

arte à política; como a própria forma da construção da expressão textual, onde a política é colocada como sujeito a praticar uma ação sobre o objeto, que na frase assume o papel da estética. É como se a política pudesse interferir e determinar o sentido da estética. Logo esta que não se molda a padrões lógicos de verdade. Já a estetização da política, embora o movimento que lhe deu origem ficou muito ligado ao sentido da expressão anterior (politização da estética), pode ser vista de forma diferente, se vislumbramos na política uma arte com um fim em si mesma; isto é, desvinculada de qualquer interesse que tenha como mediação vontades particulares e estamentais.

Somente na política como valor universal podemos conceber a possibilidade de uma interação com a estética como mediação criativa, livre e sensível com a realidade. Sendo que, a política, nesse caso, seria conduzida por uma estetização da ação a potencializar o pensamento que, por sua vez, retroage sobre a política em uma interação reflexiva (contemplativa). No entanto, a estetização da política no sentido tradicional corresponde a uma radical politização da estética, como ocorreu no realismo socialista e no nazifascismo, por exemplo. Nesse sentido, ocorre a instrumentalização da estética, que a transforma em meios para fins outros que não são seus próprios fins. O próprio realismo político, associado a uma espécie de realismo social, buscava na estética algo que difere da própria realidade da mesma, que é ser expressão livre de ordenamentos políticos orientados a fins racionais (determinados) e livre de sistemas morais de verdade. Em uma forma diferenciada de estetização da política, a estética é o sujeito que em si predica as qualidades da política; assim, o predicado já está contido no sujeito, fazendo da política o campo experimental da estética. Nesse sentido, a estética em uma autonomia se autofunda na experiência artística mediada pela sensibilidade, que, por sua vez, motiva o pensar livre depurado dos imperativos da racionalidade que ampara a ciência.

No entanto, embora possamos ter certa clareza quanto à autonomia e separação da estética em relação à ciência, o mesmo não se pode dizer literalmente em relação à filosofia, visto que a filosofia e a arte, como campo da estética possuem relações de proximidade, a depender exclusivamente do conceito de filosofia adotado. Como o Benjamin relata em *Goethes Wahlverwandtschaften* (As afinidades eletivas de Goethe), “a filosofia não é um concorrente da obra de arte, tem, na verdade, um parentesco com ela” (Benjamin, 1991, d, p. 172). A relação da filosofia com a arte sempre foi notada nas elaborações clássicas da filosofia e muito na contemporaneidade.

Arte e filosofia se entrelaçam em uma irmandade na qual não pode haver sobreposição de uma à outra. Por isso, falar em filosofia da arte é pensar que a filosofia dá sentido à arte e fundamenta a estética, o que negaria qualquer elemento de autonomia que essa possa ter. Como

bem compreende Schlegel, há uma contradição em termos na expressão *filosofia da arte*; visto que, “[f.12] naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte” (Schlegel, 1997, p. 22). A arte pela arte não está presente nessa forma de apropriação da arte pela filosofia, e se isso acontece não é de forma pacífica, mas com uma inimaginável violência. Pensando com Schlegel, acreditamos que se a arte está presente na expressão “filosofia da arte”, então a filosofia não está presente efetivamente, mas talvez apenas como uma enlouquecida tentativa de representação simbólica do espírito da arte, nomeando-o inapropriadamente como *amigo do saber*. E se filosofia efetivamente está presente, então a verdadeira arte em sua manifestação estética se ausenta e entra em cena a arte aos moldes técnicos dos antigos. Pois, não há uma teoria ou uma filosofia da arte, pelo fato de que qualquer formalização e padronização no modo de compreensão da arte seria uma violenta submissão desta aos princípios lógicos inerentes a uma abordagem ordenadora da ciência. Em contraposição, a arte nos arremessa com certa violência para fora do nosso olhar conformado pelo sono dogmático da razão, no processo de formação do conhecimento. Ela nos sensibiliza para o despertar humano em nosso olhar a realidade, nos remete ao distante e ao sentido outro presente em sua imagem alegórica.

A filosofia até pode, diferentemente da ciência, pensar esteticamente os seus objetos de investigação, bem como a arte poder ser um *médium* estético da reflexão filosófica. Agora, embora ocorra essa relação de proximidade entre arte e filosofia, não seria correto assumir uma espécie de filosofia da arte, como se a filosofia se propusesse a ensinar o que é a arte em sua experiência estética própria. Por isso Schlegel diz que:

[f.123] É presunção irrefletida e imodesta querer aprender algo sobre a arte a partir da filosofia. É assim que procedem alguns, como se esperassem experimentar algo novo aqui; a filosofia, contudo, não pode nem deve poder fazer nada mais que tornar ciência as experiências artísticas dadas e os conceitos artísticos existentes, elevar e ampliar a visão artística com ajuda de uma história da arte erudita e profunda, e produzir, também em relação a esses objetos, aquela disposição lógica que unifica liberalidade e rigorismo absolutos (Schlegel, 1997, p. 40).

Embora muitos ainda tentem enquadrar a arte em padrões sistemáticos e racionais de verdade, ela cada vez mais ganha seu próprio universo e se abriga em seu infinito mundo de dissensões e flutuações no pensamento da atualidade. Com isso, fazendo com que a própria concepção de atual se divorcie de sua forma temporal para se inserir no emaranhado do agora, onde, presente, passado e futuro perdem sua referência de lugar, pois a arte por uma espécie de ontologia estética faz do momen-

to de sua aparição o ‘não lugar’, breve derivação ôntica do não-ser. Visto que, pela arte e na arte livre, enquanto arte-pela-arte, o lugar (*topos*) e tempo (*lócus*) não são mais categorias de referência. Presente, passado e futuro podem ser conjugados como o mesmo lugar e tempo, tal qual na arte e instalações “pósmodernas”. Aqui o termo *pósmoderno* é grafado sem o hífen, pois representa uma contravenção semântica e lexical em contraposição ao “pós-moderno” (com hífen) que designa uma era depois do moderno, o que evidencia uma rendição gramatical à lógica histórica do sentido linear, próprio ao raciocínio calculador da razão (*ratio*) na modernidade iluminista.

A estética tanto pode ser concebida em seu âmbito original, vinculado à sua raiz grega “*aisthesis*”, quanto a um dos principais modos de percepção, que se difere da apreensão lógico-matemática da realidade. Na abordagem estética a percepção se dá no campo da experiência puramente humana, portanto, diversa, flutuante, multirreferencial e complexa. Por isso, não tem sentido haver julgamento valorativo ou qualquer outro julgamento no campo da arte. O belo não se julga, se goza em sua fruição e apreciação estética. A crítica mortifica a obra, pois tenta captá-la em resposta a um dado imediato movido por uma finalidade de gosto arbitrário, que em sua particularidade empobrece a experiência da contemplação estética. A estética nos ensina a ver além do aparente racional para captarmos os contornos invisíveis da aura das coisas, nos remetendo ao distante, por mais que nos aproximemos do seu objeto artístico. E aí ela se aproxima em seu parentesco com a filosofia de espírito livre.

Nesse sentido podemos dizer que a experiência estética se inscreve em uma ontologia da arte, que é dirigida ao humano enquanto humano, liberta da submissão aos padrões de verdade da racionalidade iluminista. Assumir a experiência estética como fundadora de sentido e significado é a condição de possibilidade para o estado de liberdade que suplanta o conceito de determinação transcendental da metafísica dogmática. Assim, podemos falar em ARTE DA FILOSOFIA

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandtschaften. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I.1**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991f. pp. 123-201

SCHLEGEL, Friedrich. *Lyceum*. In: SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

1. NOTAS CRÍTICAS SOBRE O CONCEITO DE “FIM DA ARTE”

Carlos João Correia²

I

A presente comunicação visa refletir criticamente sobre o sentido do fim da arte no mundo contemporâneo, tendo como ponto de referência a teoria estética de Schelling e, em particular, a ideia deste filósofo segundo a qual a arte constitui a verdadeira representação do princípio da filosofia.

Como veremos, a ideia filosófica de “fim da arte” encontra-se habitualmente associada ao pensamento hegeliano, mas pode-se dizer que o problema em causa atravessa a história da filosofia, nomeadamente desde a expulsão dos poetas da cidade ideal por Platão. Com efeito, o que esteve em causa na reflexão filosófica tradicional sobre o “fim da arte” não foi tanto a questão sobre a existência futura de criações artísticas, mas antes a dúvida sobre a função relevante que as mesmas poderão ter para o pensamento filosófico e para a cultura humana, em geral.

Nos nossos dias a questão alcançou novos contornos, em particular quando o filósofo norte-americano Arthur C. Danto sustentou que muitas produções artísticas contemporâneas só são inteligíveis se as perspectivarmos como posturas filosóficas sobre a natureza da própria arte (Danto, 1997 e 1987). A ser assim, o cerne da criação artística situar-se-ia mais na ideia filosófica pensada através da obra do que na natureza desta última. A constante reflexão da arte sobre os seus próprios procedimentos conduziria que o essencial da obra já não estivesse nela mesma, mas antes na ideia que se faz dela. O abandono por Malevich das artes plásticas em nome da análise conceptual e da filosofia seria, neste contexto, emblemático. Se esta postura nos parece, numa primeira análise, inversa da anterior, ao sublinhar a natureza filosófica do ato artístico, em termos práticos, esta nova atitude implica uma descrença sobre o futuro da arte, tendo em conta que o conceito filosófico subsume em si todo o ato criador.

Será nosso objetivo equacionar estas duas vertentes do problema do fim da arte mostrando que a sua inteligibilidade assenta numa compreensão da relação entre a natureza da obra de arte e o mundo.

2 Professor Associado da Universidade de Lisboa. Doutor em Filosofia Contemporânea pela Universidade de Lisboa. Principais publicações: Ricoeur e a Expressão Simbólica do Sentido. Lisboa: 1999; Mitos e Narrativas. Ensaios sobre a Experiência do Mal. Lisboa: 2003; A Mente, a Religião e a Ciência (org.). Lisboa: 2003; O Budismo e a Natureza da Mente (co-autor). Lisboa: 2005; Jogos de Estética - Jogos de Guerra (co-ed.). Lisboa: 2006; Arte, Metafísica e Mitologia. Colóquio Luso-Alemão de Filosofia (co-ed.). Lisboa: 2007/2008; A Religião e o Ateísmo Contemporâneo (org.). Lisboa: 2009; Longos dias têm cem anos. Vieira da Silva: um olhar contemporâneo (co-ed.). Lisboa: 2009. Áreas de investigação: Filosofia da Religião, Arte e Mitologia, Filosofia Clássica Indiana, Schelling, Ricoeur.

<http://www.carlosjoaocorreia.com>

II

A interpretação dos problemas da arte contemporânea à luz do pensamento estético schellinguiano poderá parecer despropositada, se tivermos em consideração a atitude céptica e conservadora do filósofo em relação à própria arte então produzida na Alemanha. Numa época de intensa criatividade artística, tanto nas artes poéticas como musicais, o olhar de Schelling, assim como dos seus companheiros de Tübingen (de Hegel a Hölderlin), é, no mínimo, reprovador (Inwood, 1993, p. X)³. A razão essencial desta suspeita é conhecida e deriva do privilégio atribuído ao modelo helênico, perspectivado como paradigma essencial do gênio artístico, posição a que não é estranha à influência decisiva das teses de Winckelmann na estética filosófica alemã. A crítica de Schelling à sua época como sendo marcada por uma “pobreza artística” (Schelling, V, p. 361)⁴ só se pode compreender se tivermos em atenção o desejo de promover uma nova renascença da arte. Mais do que a expressão da postura tradicional que apenas encontra valor no que passou, à maneira do “velho do Restelo” de Camões⁵, Schelling está motivado em mostrar-nos que a cultura clássica antiga se encontra na gênese dos movimentos mais criativos que percorreram a história do Ocidente. E a essa motivação não é estranha a necessidade sentida de instituir uma articulação entre arte e mitologia, única forma, aos seus olhos, de conferir um caráter não contingente às produções da sua época. Ora, se a época artística em que Schelling viveu surgia injustamente aos seus olhos como desprovida de mitologia, que olhar poderia ter o filósofo sobre uma época secular como a nossa, em que a arte não é estranha aos valores da reprodução tecnológica e dos meios de comunicação de massa? Longe de nós, porém, o intuito imprudente de tentar prefigurar qual seria o diagnóstico schellinguiano em relação à arte contemporânea. O que está em causa é analisar a natureza da obra de arte, mesmo aquela que mais parece contrariar qualquer projeto metafísico, tendo presente a tese filosófica segundo a qual a arte não é estranha à visão que temos do mundo. Segundo Schelling, não é possível refletir seriamente sobre a arte se esquecermos as raízes metafísicas que a criação artística, ela mesma, procura revelar.

O repto que a arte contemporânea coloca a um projeto de filosofia da arte, como o schellinguiano, deriva do fato de ela parecer apostada em desconstruir o mínimo traço metafísico que se lhe possa aventar. Com efeito, uma das razões essenciais da atual perplexidade em face das criações artísticas encontra-se no princípio que poderíamos designar

3 “Hegel’s age was one of immense creativity; but it did not always seem so at the time. Not only Hegel, but Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775/1854) (...) saw the age as one of artistic poverty.”

4 “(...) wo das Frivole, Sinnenreizende oder auf niederträchtige Art Edele die Götzen sind, welchen die größte Verehrung gezollt wird.”

5 Camões. *Lusíadas*. Canto IV 94-97.

como “diferenciação estética”. Este princípio, assenta na seguinte questão: por que razão dois objetos *ontologicamente indistintos* podem ser, no entanto, perspectivados como *diferentes*, a um ponto tal que um deles é apreendido como um *objeto quotidiano*, e o segundo como uma *obra de arte*?

No passado, nas primeiras décadas do século XX, a perplexidade do público em face da criação artística era bem diferente, senão mesmo oposta. Ela prendia-se com a distinção, em alguns casos radicais, entre as linguagens das artes e a linguagem natural. Com efeito, um dos traços fundamentais da arte modernista consiste no fato da própria arte começar a refletir sobre si mesma no próprio ato da sua produção, de tal modo que o espelho da ilusão tradicionalmente associado à atividade artística é quebrado. Esta é, com efeito, a tese do crítico de arte Clement Greenberg, ao mostrar-nos que a arte nas primeiras décadas do séc. XX pode ser pensada como «meta-arte», isto é, como arte que se afirma como *arte* e não como vida (Greenberg, 1965, p. 123)⁶. A linguagem das artes torna-se, assim, uma linguagem de segundo grau que define e analisa as regras de produção artística. Os exemplos são conhecidos no âmbito deste novo hermetismo, agora de cariz estético, nos quais é visível o divórcio entre a linguagem artística e os quadros naturais da nossa percepção do mundo: a poesia de Mallarmé, o *Finnegans's Wake* de Joyce, o dodecafonismo da segunda escola de Viena, a dramaturgia de Pirandello, o abstracionismo radical da pintura de Malevich.

Ora, a perplexidade atual radica numa atitude diametralmente oposta da criação artística, assente, agora, no fato dos objetos estéticos serem ontologicamente indistintos dos quotidianos. Walter Benjamin, no seu célebre ensaio de 1936, “A obra de arte na época da reprodução mecânica”(1974, 136-169 e 1980, 471-508.), antecipou o problema ao sublinhar as consequências da tecnologia no mundo da arte. Assim, a reprodução tecnológica das obras de arte destrói o caráter único e singular de cada obra, visto que, no limite, a distinção entre modelo e cópia é destruída. Segundo Benjamin, esta nova situação traduz o desenraizamento completo da obra em relação ao processo ritual em que, no passado, estava inserida. Mas o problema que levantamos é *prima facie* mais grave do que a indeterminação do valor genuíno e singular de uma obra. Com efeito, as novas criações artísticas parecem motivadas não só em desconstruir a sua unicidade, mas também em não se diferenciarem dos artefatos. Melhor dizendo, o único princípio que permite diferenciá-los é afinal a sua mera postulação como artefato artístico. São múltiplos os exemplos que nos mostram que não estamos apenas em face de uma

6 “Western civilization is not the first to turn around and question its own foundations, but it is the civilization that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost the exarcebation, of this selfcritical tendency that begin with the philosopher Kant.”

tendência ou moda. O mais famoso, frequentemente citado a propósito das teses de Benjamin, são as obras plásticas de Andy Warhol, nomeadamente as caixas *Brillo*, obras artísticas aparentemente idênticas às caixas de papelão de uma célebre marca americana de detergente para a louça. Outros exemplos famosos são a poesia de William Carlos Williams, as composições musicais de John Cage (4:33) e de Pierre Henry (*As Variações para a uma porta e um suspiro*), passando pela plantação dos 7000 carvalhos em Kassel por Joseph Beuys e a “pintura-fotográfica” de Gerhard Richter. Sem dúvidas que estes exemplos são extremos e que é comum à índole artística a criação de situações originais, até então nunca pensadas. Mas, é evidente que é muito mais do que isso. Em vez de nos oferecerem obras de difícil inteligibilidade, são desarmantes pela sua aparente simplicidade, pois em nada se diferem de situações comuns. Mesmo as formas da *body art* contemporânea se movem nesta mesma esfera de valores artísticos. Quando Orlan cria obras assentes na alteração do seu próprio rosto, ou quando Hermann Nitsch promove criações assentes em rituais com vísceras e sangue de animais, é difícil distinguir as suas atividades, no primeiro caso, da mera cirurgia estética e, no segundo, do açougue.

Dificilmente se pode refletir filosoficamente sobre a ideia de fim da arte sem ter em consideração o desafio que nos é colocado por estas novas tendências artísticas. Estas obras situam-se no limiar do que é admissível pelo cânone estético do pensamento ocidental e, como tal, obrigam-se constantemente a refletir sobre a natureza da obra de arte. É, aliás, nesta linha que se inscreve a solução, atrás referida, de Danto para o problema do fim da arte. A resolução proposta por este filósofo americano é elegante (Danto, 1998, pp. 33-44). Assim, ele sustenta a tese de que qualquer obra de arte tem um plano último de referência e que é o mundo. As obras atrás citadas, nomeadamente aquelas em que só um princípio de discernibilidade estética as permite diferenciar de artefatos quotidianos, são idênticas *sobre* o mundo. Só que, neste caso singular, estas obras são *sobre* o próprio *mundo da arte*. E assim sendo, visam obter retroativamente uma reação por parte desse mesmo mundo, uma vez mais interpelado a refletir sobre a identidade e os limites da criação artística.

A obra de arte subentende aquilo que Arthur C. Danto designa por “identificação artística” (Danto, 1998, pp. 39)⁷. Do mesmo modo que ninguém afirma que a figura de Saturno – no célebre quadro de Goya – devora efetivamente uma criança, embora esse ato seja *representado*, também a caixa Brillo que nos surge num museu, apesar de ser indiscernível de outras caixas num supermercado, é identificada como *representação artística*. No ato de *identificação artística* assumimos

7 “[...] The *is* of artistic identification”.

que determinada obra é e não é o que ela mesma representa. Este jogo de ser e não-ser não se restringe apenas às artes plásticas, mas envolve toda a poética. Como diz Fernando Pessoa, num dos seus mais célebres poemas, a *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (Pessoa, 1985, p. 138) A dor do poeta pode ser bem real e sentida, mas a poesia, enquanto arte, é, de tal modo, ficcional que até nos convence que a dor real é apenas poética. A arte, como, aliás, o mito e a atividade simbólica humana, rompem com a denotação usual, investindo nesta “figuração”, neste “fingimento”. E neste procedimento, oferece-se uma ampliação do mundo dos objetos da experiência.

A «identificação artística» de Arthur C. Danto permite acautelar o princípio estético, formulado por Pareyson nas suas *Conversazione di Estética*. Segundo este pensador italiano, o fato de múltiplas obras artísticas serem em si próprias indiscerníveis de objetos quotidianos não permite a confusão de planos, o que significa que a visão de um «fim da arte» deixa de ter sentido.

Creio que é preciso ter muito cuidado em não confundir, por um lado, o carácter artístico genérico que se estende a toda a experiência e a toda a atividade humana e, por outro, a arte propriamente dita, isto é, a arte específica dos artistas (Pareyson, 1966, p. 8).

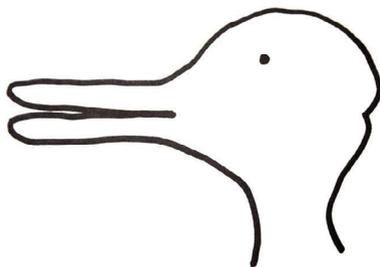
E, no limite, segundo o filósofo italiano, a diferença encontra-se na postura e no tipo de prazer associado às obras de arte. Estas últimas, supõem a “contemplação”, isto é, o tipo de prazer superior que transcende a satisfação inerente ao seu consumo.

Em que medida podemos subentender uma dimensão metafísica a esta mesma “contemplação” ou “identificação artística” ou, se preferir, em que medida a concepção metafísica da arte é ainda hoje credível na esfera da estética e da filosofia da arte? Se dois objetos, um artístico e outro quotidiano, são no limite indiscerníveis a um ponto tal que se tornou corrente a afirmação do «fim da arte», que sentido tem ainda se falar de uma experiência metafísica da arte, na qual esta surge como uma experiência de verdade?

Para compreendermos esta tese de raiz schellinguiana, importa realizar, em primeiro lugar, uma mediação assente na hipótese metafísica formulada pelo filósofo e crítico de arte inglês, Clive Bell, autor do importante ensaio de 1914, intitulado «Arte» (Bell, 1949). Esta hipótese é necessária, pois nos permite compreender que mesmo na situação em que os objetos artísticos apenas se diferenciavam de todos os outros através de um postulado estético, mesmo assim, a metafísica da arte teria sentido.

III

Segundo Bell, o critério que identifica uma obra de arte genuína encontra-se no poder da mesma em criar no espectador emoções estéticas, a saber, emoções singulares, distintas daquelas que se obtêm no convívio com os objetos e interesses da vida quotidiana. Essa emoção peculiar seria causada pela forma específica de uma determinada obra, designada por «forma significativa». O que é esta forma? Em primeiro lugar, Bell tem o cuidado de dissociar a forma significativa do tema da obra, o que não significa, no entanto, que adote, como tantas vezes é criticado, um formalismo vazio. Podemos ter uma percepção do que se joga na noção de «forma significativa», se tivermos em atenção a seguinte imagem sobre o paradoxo «pato-coelho» das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein (1989, pp. 519-20)⁸.



A oscilação entre as duas figuras, ou a predominância numa só, deriva do nosso investimento perceptivo, assim como, da própria disposição das figuras. A forma significativa traduz esse ponto de encontro entre a estrutura da obra e a nossa percepção da mesma. Como nos mostrou George Dickie, refletindo sobre a categoria filosófica de Bell (Dickie, 1997, pp. 53-8), a forma significativa traduz a nossa capacidade de privilegiar unidade e sistema em relação a uma miríade de impressões; sejam elas visuais, como no caso das artes plásticas, ou sonoras como no caso da música. Nem todas as formas são significativamente relevantes, mas quando as são, assinalam a possibilidade de uma emoção estética. Clive Bell não propõe um sistema universal estético, pois, no limite, todos os sistemas estéticos são subjetivos, embora, como Kant sublinhou, no próprio juízo estético se encontra a exigência de uma «voz universal». O fato dos sistemas de estética serem subjetivos, não implica que percam “validade”.

Se embora A, B, C, D sejam obras que suscitam em mim emoção estética, enquanto A, D, E, F são obras que suscitam em si essa emoção, pode bem ser que x seja a única qualidade assumida por ambos como sendo comum a todas as obras desta lista. Podemos concordar sobre estética, mas, no entanto, discordar na identificação das obras de arte (Bell, 1949, p. 10).

Essa qualidade comum é a “forma significativa” da obra. A dado passo, Bell interroga-se sobre a razão pela qual certas formas significativas suscitam em nós uma intensa emoção estética, enquanto outras não. A solução encontra-se não tanto na estética, mas na metafísica. Para compreendermos esta tese, o autor foca, num primeiro momento, a nossa interrogação no ato de criação, defendendo a ideia de que o artista é capaz de olhar para o mundo natural, isto é, para a beleza material e não artística, do mesmo modo que apreendemos a forma significativa de uma obra de arte. Um objeto de inspiração artística não é perspectivado como meio, mas como “fim em si mesmo”. Percepcionar os objetos como puras formas é vê-los como fins em si mesmos. Os objetos percebidos como fins em si mesmos, – como, aliás, Kant tinha sugerido na noção de “prazer desinteressado” – suscitam uma emoção singular que nunca sentiríamos se eles fossem perspectivados como meios. A contemplação da “forma pura” conduz a uma “completa distância” em relação às preocupações da vida. Por que razão a percepção do “fim em si mesmo” proporciona uma emoção peculiar? Segundo Bell, porque no ato de criação de uma obra de arte o artista acede à “coisa em si”, à “realidade última” (Bell, 1949, pp. 69-70) ⁹. Em vez de se reconhecer o caráter “acidental e condicionado” de um objeto, apreendemos a sua realidade essencial, o seu ritmo, a sua significação individual.

A hipótese metafísica de Clive Bell é válida mesmo na situação-limite em que os objetos artísticos fossem indiscerníveis dos objetos quotidianos. O decisivo encontra-se na orientação do olhar, a saber, na capacidade de percepção de uma obra de arte como fim em si mesma e não tanto como instrumento pragmático. O fato de múltiplas obras de arte – confira-se o caso da arquitetura – poderem ser utilizadas instrumentalmente, não belisca minimamente o fato de elas poderem ser, em si mesmas, contempladas esteticamente. E nessa contemplação estética, o nosso olhar alcança, segundo Bell, uma dimensão metafísica, na medida em que a arte nos oferece o que o objeto é em si e não tanto o que ele é para nós. Assim sendo, mesmo assumindo o princípio da discernibilidade estética, a questão do fim da arte não se coloca.

9 “Call it by what name you will, the thing that I am talking about is that which lies behind the appearance of all things – that which gives to all things their individual significance, the thing in itself, the ultimate reality. (...) That is the metaphysical hypothesis.”

Poder-se-á, no entanto, questionar se o interesse filosófico da arte se mantém mesmo nesta situação. Com efeito, a hipótese hegeliana do fim da arte prendia-se não tanto com o fim da atividade artística, mas antes com o interesse espiritual da mesma, embora seja admissível questionar-mo-nos se, a partir do momento em que o seu interesse espiritual se desvaneceu, a vontade que preside à criação artística se mantém inalterável. É evidente que não, o que significa que os dois sentidos conceituais de «fim da arte», no limite, se entrecruzam. Observemos, então, o segundo sentido desta expressão.

IV

As *Lições de Estética* de Hegel sustentam o carácter desinteressado e não mimético da atividade artística. Na medida em que uma obra de arte não se pauta pela esfera dos desejos naturais, traduz assim a própria forma como o espírito se revê a si mesmo. A obra de arte é oferecida à contemplação *desinteressada* e, como tal, traduz um dos *interesses* fundamentais de toda a atividade espiritual. Mas, no caso da representação artística, o espírito reverse na sua forma sensível, o que significa que, segundo esta perspectiva, existem modos mais autênticos de expressar o encontro do espírito consegue mesmo. Tal fato, não diminui o papel central que a arte ocupa no seio do sistema, na medida em que constitui, em conjunto com a religião e a filosofia, uma das três formas supremas, não só de representação do princípio incondicionado subjacente a toda a atividade espiritual, mas também de autorrevelação e atualização do espírito a si mesmo. Mais do que um espelho mimético do real, a arte é, assim, concebida como uma das formas essenciais de *realização* espiritual.

O valor da arte para Hegel deriva do fato de ter o mesmo conteúdo do que a religião e a filosofia, embora a forma do expressar seja, no limite, deficitária, pois apenas sensível. O ideal do artista filósofo que, como vimos, reflete nas suas obras sobre a própria natureza da arte, coincide, segundo Hegel, com uma diminuição do próprio poder criativo. E, assim, pode-se falar de uma dupla exaustão da arte, tanto ao nível das suas possibilidades criativas, como da sua função espiritual. “A forma da arte deixou de ser a suprema necessidade do espírito” (Hegel, s/d, p. 151), visto que “apenas um certo círculo e grau de verdade é capaz de ser representado através da obra de arte” (Hegel, s/d, p. 30). Nesta perspectiva, um véu de melancolia envolve, no âmbito desta concepção, a história da arte. Como salienta Xavier Tilliette (1978, p. XL), a propósito da estética de Hegel,

As estátuas antigas são os vestígios, ruínas sumptuosas de um mundo, de uma época e de um espírito desaparecidos. Nós fazemo-las reviver insuflando nelas o nosso espírito. Mas a sua vida originária desapareceu. O nosso olhar sobre elas apercebe o presságio da morte inelutável. É o signo da melancolia (*Schwermut*), o nimbo enlutado na frente das esculturas taciturnas.

Embora a posição de Schelling sobre a natureza da arte seja similar à de Hegel, distancia-se dela quando aborda a relação entre a criação artística e a filosofia. Tal como no sistema hegeliano, a arte é, para Schelling, uma representação do princípio último de tudo o que existe e, como tal, só é realmente possível compreendê-la no âmbito do que o autor designa por «filosofia da arte». Como diz o autor: “Na filosofia da arte, não construo a arte enquanto arte a título de um *particular*, pelo contrário, construo o universo sob a forma da arte e a filosofia da arte é a ciência do todo sob a forma ou potência da arte” (Schelling, V, p. 368). O que significa que Schelling não está, no âmbito da filosofia da arte, interessado nesta ou naquela obra de arte, nem mesmo na arte que não seja em si mesma perspectivada como uma das formas através das quais a própria realidade é expressa. “A filosofia da arte é a apresentação do universo sob a forma da arte” (Schelling, V, p. 369). Existem múltiplas formas ou potências de expressar a significação do princípio infinito que subjaz a tudo o que existe, designado, por vezes, como *universo*. A realidade é uma e a mesma em todas as suas formas de expressão, em todas as suas potências, mas é subsumida diferentemente em cada uma delas. A arte é para o filósofo alemão o retorno de uma mesma realidade, mas reproduzida agora sob uma forma diferente e essa é a diferença que constitui o universo artístico. O conteúdo da arte é, assim, o mesmo que o dá a filosofia, só que a sua forma de expressão é, nas palavras de Schelling, mitológica. Embora o filósofo alemão tenha oscilado, ao longo da sua obra, sobre o estatuto recíproco da arte e da mitologia – a mitologia é apresentada, num primeiro momento, como a *matéria* da arte, para depois se tornar a sua *forma* – sempre sustentou a tese da natureza mitológica de qualquer expressão artística. O que na filosofia é apenas ideia, torna-se na arte, através da mitologia, ideia viva, real e existente.

Contrariamente a Hegel, para quem a arte é a forma menos perfeita de representação, a atividade artística – ou se se preferir, a *intuição estética*, enquanto expressão simultânea tanto da criação artística como da contemplação da beleza e do sublime – ocupa em Schelling um lugar privilegiado na economia do seu sistema filosófico. Este privilégio deixa-se traduzir na afirmação conhecida do *Sistema* de 1800, segundo a qual “a arte” é o único “*organon*” da “filosofia” (Schelling, III, p. 349 e 627)¹⁰. Também são conhecidas as razões que levam Schelling a conferir uma importância central à forma artística de representação do mundo. A arte é em si mesma a expressão da identidade entre a natureza e a liberdade ou, numa linguagem mais idealista, entre a atividade inconsciente e consciente do espírito. A intuição estética é a intuição intelectual tornada

10 “(..); das allgemeine Organon der Philosophie (...) die *Philosophie der Kunst*.” (Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, S.W. III 349; “(...) daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokumente der Philosophie sey” (*Ibidem* 627).

objetiva e, deste modo, “a arte é o modelo da ciência e esta só pode advir quando a arte já está aí presente” (Schelling, III, p. 623). Como sublinha o autor, a intuição intelectual não pode objetivar-se por si própria, mas apenas através de uma segunda intuição, a saber, a intuição estética (Schelling, III, p. 625)¹¹. A arte revela o que a intuição intelectual só pode descobrir subjetivamente.

Na criação artística, a liberdade age como natureza e a natureza descobre-se como ato de liberdade. Na base desta última intuição encontra-se a afinidade defendida por Kant, na *Crítica do Juízo*, entre os juízos teleológico e estético. Com efeito, o juízo reflexivo teleológico, não só postula a presença do conceito ou do universal no organismo natural, transcendendo assim o modelo mecânico natural, como surpreende na criação artística uma atividade na qual a liberdade age como se fosse uma natureza. Esta intuição é retomada por Schelling ao mostrar que, do mesmo modo que a atividade da natureza traduz uma crescente consciencialização dos seus processos, a arte realiza um movimento paralelo, mas inverso, na medida em que a obra de arte transcende sempre o projeto consciente do artista, embora se inicie por ele. Se o não fizer, se a arte não surpreender o próprio artista, dificilmente se pode falar de atividade criadora. A obra de arte exhibe, por si própria, a identidade entre natureza e liberdade ou, se preferir, entre a existência singular e a liberdade criadora. Como Schelling reitera continuamente no *Discurso sobre as Artes Plásticas* de 1807, sem limitação, isto é, sem forma, o universal ou informe nunca poderia aparecer (Schelling, VII, p. 303)¹². O privilégio da arte deriva do fato da sua identidade, isto é, da identidade realizada em cada obra de arte, apenas poder ser *pressentida* na criação natural e *refletida* no pensamento filosófico. A arte tem para Schelling esse poder surpreendente de nos oferecer o infinito numa obra em si mesma singular e finita. Deste modo, não é importante se um objeto artístico é ou não indiscernível de um objeto singular, mas se somos capazes de perceber nele a presença dessa síntese criadora entre natureza e liberdade.

A questão do fim da arte não se coloca assim para Schelling, na medida em que a arte ocupa um lugar privilegiado no âmbito da filosofia racional e do sistema da identidade. A profunda diferença em relação à concepção hegeliana deriva da forma distinta como Schelling pensa a relação entre a consciência e o mundo. Se for verdade que a consciência

11 “(...) wie kann außer Zweifel gesetzt werden, daß sie nicht auf einer bloß subjektiven Täuschung beruhe, wenn es nicht eine allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objektivität jener Anschauung gibt? Diese allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objektivität der intellektuellen Anschauung ist die Kunst selbst. Denn die ästhetische Anschauung eben ist die objektiv gewordene intellektuelle.”

12 “Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie ein Verneinung, sondern stets eine Bejahung. Gemeinhin denkst du freilich die Gestalt eines Körpers als eine Einschränkung, welche er leidet.”

é um elemento constitutivo da realidade, de forma alguma a forma subjetiva é capaz de subsumir em si mesma a experiência real. O princípio da filosofia engloba em si mesmo tanto o subjetivo como o objetivo, é só a experiência artística, que transcende os limites da consciência, é capaz de expressá-lo incondicionalmente. Como sublinha Stéphane Mosès, em *Sistema e Revelação*, “há [sempre] algo antes do pensamento ou pelo menos alguém. Quando a filosofia recomeça, quando ela faz tábua rasa, a realidade primeira que descobre não é o pensamento” (Mosès, 1982, p. 48) ou a consciência. Quando se afirma que na arte se oferece a identidade entre o real e o ideal, tal nunca significa que o ideal engloba em si toda a experiência real, mas que esse primeiro princípio de filosofia traduz a inclusão do ideal no real. Com efeito, a identidade entre o ideal e o real, entre o pensar e o ser, pode ser pensada de duas formas diferentes. Podemos tematizar, no âmbito do projeto do idealismo filosófico, essa identidade como lógica e analítica, de tal modo que quando temos a experiência do pensar, todo o ser nos é imediatamente dado. Pelo contrário, podemos conceber, à maneira de Schelling, como uma identidade orgânica e viva de dois princípios que se articulam e conflitam entre si a um ponto tal que a revelação dessa mesma identidade, dessa síntese *a priori*, não pode ser nem puramente ideal ou real, nem puramente consciente ou inconsciente, nem puramente “existente” ou “abissal” (Schelling, VII, p. 407)¹³. Ora, esta zona de *sombra*, nem puramente luminosa, nem obscura, constitui o elemento singular da manifestação artística. Como nos diz Heidegger, com alguma ironia, “apenas Hegel conseguiu aparentemente saltar por cima desta sombra – mas apenas [...] afastando-a e saltando diretamente no próprio Sol” (Heidegger, 1962, p. 118).

A notícia do fim da arte é, assim, sempre prematura, visto que a criação artística existirá sempre na esfera humana enquanto o ser que somos não se apagar da nossa memória e da consciência.

Referências Bibliográficas:

BELL, Clive. Art. London: Chatto and Windus, 1949 [1914].

BENJAMIN, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) in: BENJAMIN, Walter. Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, 136-169.

BENJAMIN, Walter.. Gesammelte Schriften I, 2 (Werkausgabe Band 2). Ed. de Tiedermann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, 471-508.

13 “Reales und Ideales, Finterniß und Licht, oder wie wir die beiden Principien sonst bezeichnen wollen, können von dem Ungrund niemals als Gegensätze prädicirt werden. Aber es hindert nichts, daß sie nicht als Nichtgegensätze, d.h. in der Disjunktion und jedes für sich von ihm prädicirt werden, womit aber eben die Dualität (die wirkliche Zweierheit der Principien) gestzt ist. „ -“(…) in dem Geist ist das existirende mit dem Grunde zur Existenz eins; in ihm sind wirklich beide zugleich, oder er ist die absolute Identität beider. Aber über dem Geist ist der anfängliche Ungrund, der nicht mehr Indifferenz ist (Gleichgültigkeit) ist, und doch nicht Identität beider Principien, sondern die allgemeine, gegen alles gleiche und doch von nichts ergriffene Einheit, das von allem freie und doch alles durchwirkende Wohlthun, mit Einem Wort die Liebe, die Alles in Allem ist.” (*Ibidem*, S.W. VII 408).

DANTO, Arthur C. "The Artworld" in: DANTO, Arthur C. *Aesthetics: the Big Questions*. Ed. Carolyn Korsmeyer. Malden: Blackwell. 1998, 33-44. Este ensaio foi publicado pela primeira vez in *The Journal of Philosophy* LXI, 19 (October 15), 1964.

DANTO, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press. 1997.

DANTO, Arthur C. *The State of the Art*. New York: Prentice Hall Press. 1987.

DICKIE, George. *Introduction to Aesthetics. An analytical approach*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

GREENBERG, Clement. *Modernist Painting*. *Art & Literature*, n. 4, 1965 [1960].

HEGEL, G. W. F. *Sämtliche Werke, Vorlesungen über die Aesthetik I*. Ed. Hermann Glockner. Stuttgart: Friedrich Fromman Verlag, XII.

HEIDEGGER, M. *Die Frage nach dem Ding – zu Kants Lehre von den transzendenten Grundsätzen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1962.

INWOOD, Michael. "Introduction." In: HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Introductory Lectures on Aesthetics*. London et al: Penguin. 1993.

PAREYSON, Luigi. *Conversazione di Estetica*. Milano: U.Murcia & Co. 1966.

PESSOA, Fernando. "Autopsicografia" (1932) in: Fernando Pessoa, *Poesia Lírica e Épica*. Ed. Couto Viana. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1985.

SCHELLING, F. W. J. v. *Philosophie der Kunst*. in: Friedrich Willelm Joseph von Shelling *sämtliche Werke*. Ed. de K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg: J.G.Cotta [V].

SCHELLING, F. W. J. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. In: Friedrich Willelm Joseph von Shelling *sämtliche Werke*. Ed de K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg: J.G.Cotta [VII].

SCHELLING, F. W. J. *System des transcendentalen Idealismus*. In: Friedrich Willelm Joseph von Shelling *sämtliche Werke*. Ed. de K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg: J.G.Cotta [III].

SCHELLING, F. W. J. *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur*. In: Friedrich Willelm Joseph von Shelling *sämtliche Werke*. Ed. de K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg, J.G.Cotta [VII].

MOSÈS, Stéphane. *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzeig*. Paris: Seuil. 1982.

TILLIETTE, Xavier. "Schelling, l'art et les artistes." In: F.W.J. Schelling, *Textes Esthétiques*. Paris: Klincksieck. 1978.

WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1989.

2. O JOGO EM QUE ANDAMOS: TENSÕES DA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Eduardo Pallejero¹⁴

Pena que Rimbaud não se tenha dedicado à política. Teria dado tão certo, que Hitler, Stalin e Mussolini, para não falar de Churchill e Roosevelt, hoje seriam considerados bufões. Não creio que provocasse uma destruição tão completa quanto a que esses estimáveis líderes causaram ao mundo. Não teria disparado o gatilho. Nem perdido o alvo de vista, como nossos brilhantes líderes parecem ter feito. Por maior que seja o fiasco que fez de sua própria vida, ousou afirmar que, se lhe dessem a oportunidade, transformaria esse mundo num lugar mais respirável. Acredito que o sonhador, por pouco prático que possa parecer ao homem comum, é mil vezes mais capaz, mais eficiente que o pretenso estadista.

Henry Miller, *A hora dos assassinos*.

O comércio da arte com filosofia passou sempre por uma meditação muito especial sobre a relação entre poética e política. A expulsão dos poetas da república platônica, a fundação kantiana da comunidade sobre o juízo de gosto, e a educação estética do homem que Schiller propõe com fins reformistas, são exemplos emblemáticos desse gesto recursivo, que procura articular filosoficamente uma tensão irreduzível entre a poética da política (isto é, os estilos de articulação do comum) e a política da poética (isto é, as formas de intervenção da criação artística).

A assimilação hegeliana da arte à «coisa do passado» representa simplesmente mais um episódio nessa história de desentendimentos, de exclusões e de apropriações violentas. Mas representa também, ao mesmo tempo, um episódio fundamental para a reflexão estética contemporânea, na medida em que pretende resolver definitivamente essa tensão constitutiva.

A realização do Espírito Absoluto no Estado Moderno desloca a arte para um lugar completamente subsidiário. A arte, que tivera um papel fundamental na cultura clássica segundo Hegel, enquanto meio da representação da religião, da ética e da visão do mundo, já não é mais compatível com o carácter racionalista da nossa modernidade¹⁵ (Gadamer, 1994, pp. 125-46). A arte simplesmente deixa de responder às nossas “necessidades mais altas”.

Noutras palavras, a arte já não é algo vivo. Também não está morto, ainda que quiçá devamos falar da arte como de uma língua morta. Ou

14 Professor Adjunto da UFRN – Editor da Revista Princípios - UFRN

15 Hans-Georg Gadamer entende as afirmações de Hegel acerca do passado da arte no sentido de que na modernidade a arte já não se entende como a apresentação evidente e não problemática do divino, como os gregos entendiam. Ao contrário, a arte parece requerer uma justificação, e a requer porque na época Moderna perdeu-se o que Gadamer chama o mito, quer dizer, aquilo que se pode narrar sem que suscite qualquer dúvida, sem que nada se pergunte se é certo ou não o narrado.

seja, quer dizer que a arte é “coisa do passado” não significa afirmar o fim da arte, mas implica pensar necessariamente a sua sobrevivência sob o signo do insignificante, do acessório, do inútil. O artista encontra-se tão alienado do Estado, da racionalidade e das ciências modernas, que perde irremediavelmente o seu papel como porta-voz dos valores e das crenças da comunidade, ao mesmo tempo que a arte fica reduzida a uma mera forma de expressão individual (Bras, 1990, p. 32)¹⁶.

A arte moderna, diz Hegel, é incapaz de fazer-nos dobrar os joelhos (Hegel, 1999, pp. 34-5); isto é, já não constitui uma manifestação dos interesses substanciais da comunidade, do que conta e vale como lei para os homens, do que contribui para a atualização da nossa liberdade. A arte deixou de ser – como fora no mundo grego – uma mediação efetiva entre os homens e o espírito. Logo, segundo Hegel, é inútil na necessária reconciliação do indivíduo com o Estado que exige o mundo moderno (reconciliação que só terá lugar ao nível duma reflexão capaz de satisfazer as demandas da racionalidade crítica, demandas que a arte não pode satisfazer).

A poética da política moderna volta assim a expulsar da cidade, ou a relegar nas suas margens esquecidas, qualquer possível política da poética.

Evidentemente, para além do diagnóstico hegeliano, a arte continuaria a proliferar (não apenas nas margens da sociedade, como assinala Peter Gay), forçando a filosofia a voltar a confrontar-se com essa tensão que define de forma trágica a reflexão estética (longe, muito longe das escandalizadas interpretações da estética hegeliana em registo de “oração fúnebre”).

Para começar, com signos políticos incomensuráveis e sobre horizontes teóricos diversos, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre tentaram responder explicitamente ao diagnóstico hegeliano reivindicando o direito da arte a ocupar um lugar de primeira ordem no mundo moderno.

Em 1936, com efeito, tentando desligar o destino da arte da sua sobredeterminação estética¹⁷, Heidegger procurava restituir o seu sentido profundo para a *práxis* humana¹⁸, equiparando o próprio ser das obras de arte às decisões nas quais se joga o destino histórico da existência humana, como é o caso *da fundação de um Estado*¹⁹.

16 “para Hegel, a verdade da arte é a religião, o que significa que a arte tende à representação de algo que tem um sentido que a transcende (essência que é negada na sua transformação fenomenológica)”.

17 Sobredeterminação que, por um lado, toma a obra de arte como um objeto de apreensão sensível no sentido lato e, por outro, reduz toda relação com a obra de arte a uma vivência.

18 A estética reduz, segundo Heidegger, a arte a objeto de contemplação estética, como se o âmbito decisivo da determinação e da fundação da arte fosse o sentimento do belo, como se este sentimento (humano, demasiado humano) constitui-se o seu princípio e o seu fim. Heidegger propõe, pelo contrário, a destruição desta determinação da arte enquanto contemplação estética do belo, em nome da arte enquanto abertura privilegiada para a verdade do ser. Aposta assim, após a morte da arte, pela essencial importância da arte para a existência humana.

19 Ou também, por exemplo, como no “sacrifício essencial”.

Por sua vez, procurando arrancar a literatura da sua torre de marfim, em 1947, Sartre redefinia a literatura enquanto *ação comunicativa*. As suas afirmações eram (e continuam a ser) contundentes: quando o escritor fala, dispara, e dispara de olhos bem abertos, isto é, com um objeto claro e distinto, no quadro de um projeto conscientemente assumido. Por outro lado, numa comunidade em devir (como era o caso da França de pós-guerra), a literatura podia chegar a constituir – segundo Sartre – o momento da consciência reflexiva dos seus agentes (lugar reservado por Hegel à filosofia). O escritor reaparecia, assim, como uma espécie de profeta (Moisés), conduzindo o seu povo num deserto povoado de miragens.

As tentativas de Heidegger e de Sartre, em todo o caso, não colocavam em causa o substancial do diagnóstico hegeliano. Pretendiam, simplesmente, propor um programa capaz de restituir às artes a sua potência de intervenção na história (enquanto horizonte incontestado do mundo humano). Implicavam, portanto, uma revalorização da política da poética, mas subordinavam-se pelo mesmo gesto à moderna poética da política e ao seu novo deus: a efetividade da ação histórica.

Mas outra leitura das teses hegelianas era possível. É o que encontramos na redefinição do espaço literário que Maurice Blanchot propunha em 1955. A falha da estética hegeliana não radicava para Blanchot na negligência de certa efetividade despercebida na sobrevivência da arte moderna, mas na pretensão totalizante da sua contextualização histórica.

Certamente, desde que o absoluto se reconhece na ação histórica, a arte deixa de ser capaz de satisfazer-nos enquanto sujeitos da história, perdendo a sua realidade, a sua efetividade, a sua necessidade (Blanchot, 1987, p. 215). Mas nas margens, ou nos interstícios da história, a arte redescobre uma “soberania interior” que dá conta de um resto inútil, insignificante, menor, que Blanchot denominará “a parte do fogo”, e que é capaz de desfundar todo o edifício hegeliano (impugnando as suas teses por defeito).

A arte é o mundo ao contrário, a história invertida. Não uma simples fuga perante os impasses do mundo da *práxis*, mas uma paixão pelo absoluto para além das suas determinações históricas, uma possibilidade da qual nem a cultura, nem a linguagem, nem a história dão conta: uma possibilidade que não pode nada (é o reverso da efetividade), mas que subsiste no homem como signo do seu próprio ascendente. Inútil para um mundo regido pela lógica hegemônica da ação eficaz, a arte é soberana na medida em que é negação desse mundo, mas dessa negação resulta, ao mesmo tempo, a afirmação mais pródiga: a afirmação do dom criador.

Linguagem dos deuses na antiguidade clássica, prosa eficaz e engajada na modernidade tardia, a literatura (Blanchot, 1987, p. 219), e com a literatura, as artes, não podem justificar a sua existência no mundo da *práxis*, não podem fundar o seu direito no mundo da ação (e nisso,

segundo Blanchot, Hegel tem a razão). Porém, as artes têm asseguradas a sua sobrevivência na medida em que mantêm em aberto o seu destino irresoluto, trágico, enquanto linguagem que fala da ausência dos deuses e das ruínas do sonho humanista, que pretendia fazer um deus do homem. O artista continua a ser um profeta, para Blanchot, mas um profeta errante, que fala do desamparo do homem moderno (Abraham, e não Moisés).

A reserva de Blanchot em relação ao diagnóstico hegeliano encontra um eco imediato (e por momentos, indiscernível) nas teses de Georges Bataille sobre a literatura e o mal, publicadas em 1957.

Segundo Bataille, com a conquista da sua autonomia, no século XIX, a literatura torna-se soberana, isto é, movimento irreduzível aos fins da sociedade utilitária. A literatura não se encontra do lado da procura dos meios para a conservação da vida, mas do lado do esbanjamento do sentido, da ausência de fins definidos, da paixão exacerbada. É, neste sentido, recusa de qualquer atividade eficaz. “É necessário escolher – dizia Bataille em 1947 – entre a recuperação da intimidade e a ação no mundo real” (Bataille, 2008, p. 116).

Selvagem, irresponsável, pueril, a literatura opõe-se ao mundo racional da medida e do cálculo do interesse (isto é, aos projetos humanos, sob todos os seus signos). A paixão de uma “liberdade impossível” desconhece qualquer compromisso e constitui, nesta mesma medida, um movimento contrário ao bem comum. Daí a ligação estabelecida por Bataille entre a literatura e o mal. A valoração moral diz respeito, segundo Bataille, ao mundo da utilidade: tudo aquilo que não se adequa a esse mundo, tudo aquilo que o transgredir, fica do lado do mal, é diabólico. Nesse sentido, a literatura só pode subscrever a divisa do demônio: NON SERVIAM. A literatura não serve: não serve para nada, nem serve ninguém (Bataille, 1989, p. 17)²⁰.

A arte não pode assumir a organização do social (Bataille 1989, p. 43). Pelo contrário, pondo a nu os mecanismos de transgressão da lei, a arte não se relaciona de forma nenhuma com a ordem social (nem com nenhuma terra prometida); pelo contrário, representa um perigo para qualquer ordem e para qualquer projeto de ordem, opondo-se à própria lógica da ação política. Bataille, que dedicara uma carta sobre as incompatibilidades da poética e da política ao seu amigo, René Char, escreveu em 1950: “se damos primazia à literatura, devemos confessar, ao mesmo tempo, que nos desentendemos do incremento dos recursos da sociedade” (Bataille 2001, p. 147).

Bataille e Blanchot propõem-nos uma leitura incomensurável do diagnóstico hegeliano, segundo a qual a arte agência *de fato* um espaço para a sua sobrevivência, mas sem reivindicar nenhum *direito*, isto é, sem se justificar no mundo da *práxis*, coisa que implicaria aceitar a ló-

20 — Bataille é um leitor de Nietzsche. Nesse sentido, ele coloca a literatura num plano similar ao do “extramoral” que ele chama de “hipermoral”. Isto significa, simplesmente, que a literatura se encontra para além do bem e do mal (= do que a sociedade determina como o bem e o mal em vistas a assegurar a ordem).

gica da ação histórica. A política da poética dilui-se no impoder da arte, e renuncia, por princípio, a qualquer forma de diálogo com a poética da política moderna.

Contudo, e paradoxalmente, abraçando o mal (isto é, a sua total inutilidade), a arte ganha uma função crítica, que projeta os seus efeitos (com total indiferença) sobre o mundo do bem: a arte passa a ser testemunha de uma parte maldita, irreduzível ao mundo dos meios para os fins, da conservação da vida e dos projetos que abrem o presente ao futuro (Bataille, 1989, pp. 27 e 99). A arte lembra-nos constantemente das limitações de qualquer ação histórica e de qualquer projeto político para colmar as aspirações humanas.

Esta *negação crítica* (impotente como as visões de Cassandra) é a única forma do compromisso (abuso do conceito) que as teses de Blanchot e de Bataille deixam em aberto para a arte. Isto não significa que a arte, cega às consequências das suas escolhas, se obstine em ignorar as contradições nas quais nos compromete a história, nem que tenha como programa sabotar todos os projetos políticos que aspiram a resolvê-las. Significa simplesmente que, aquém da filosofia da história (e das poéticas políticas modernas), os problemas colocados pela arte são de outra ordem: “problemas humanos e eternamente pós-revolucionários” (Bataille, 1989, p. 146), segundo a enigmática formulação de Bataille, isto é, antropológicos, metafísicos, trágicos. A arte não é «coisa do passado» porque pertence à soberania do instante, a um presente eterno, insuperável, pós-histórico.

É interessante notar que a posição de Bataille, de nítidos matizes hegelianos, encontra um antecedente inesperado na defesa que faz Trotsky da literatura clássica nos primeiros anos da revolução bolchevique. Trotsky acorda às formas artísticas certa autonomia em relação às bases econômicas da sociedade revolucionária; de fato, reconhece nelas uma autonomia muito maior que a autonomia própria da ciência econômica de Marx e das políticas do Partido: “TROTSKY: Você não pode negar que Shakespeare e Byron falam à nossa alma, à sua e à minha. LIBEDINSKI: Deixarão de fazê-lo dentro de pouco tempo. TROTSKY: Dentro de pouco tempo? Não sei. O certo é que chegará uma época na qual as pessoas verão as obras de Shakespeare e de Byron como vemos hoje as obras dos poetas da Idade Média, isto é, apenas do ponto de vista da análise histórica. Porém, muito antes que isso aconteça haverá uma época na qual as pessoas já não procurarão no *Capital*, de Marx, preceitos para a sua atividade prática; uma época na qual o *Capital* se terá convertido num simples documento histórico, da mesma forma que o programa do nosso Partido. Por agora, nem você, nem eu estamos prontos para deixar atrás Shakespeare, Byron e Pushkin nos arquivos. Pelo contrário, vamos recomendar a sua leitura aos operários” (Trotsky, 2002).

Digamos, em todo o caso, para recapitular, que a tensão entre as *poéticas da política* e as *políticas da poética*, que o sistema hegeliano pretendia resolver definitivamente num tempo sem poética nem política, se desdobra na filosofia contemporânea numa nova antinomia, ou numa série de antinomias, que não apresentam sintomas de resolução iminente: entre a efetividade e crítica, entre a intervenção e a reserva, entre a construção do consenso e a prática do dissenso, entre a expressão do colectivo e a experiência interior, a arte debate-se pela sua vida (in) significativa.

Lembremos, por exemplo, que na primeira metade do século XX essa antinomia já conheceu uma das suas formas mais interessantes no surdo debate travado entre Theodor Adorno e Walter Benjamin. Benjamin privilegiara o momento da efetividade política da arte, a expensas de sua função crítica, subordinando assim a política da poética a uma poética política em particular: o comunismo enquanto projeto libertário, para cuja difusão massiva devia servir a arte aproveitando as potências reveladas pela reprodução técnica. Adorno, por sua vez, privilegiara a dimensão crítica da arte, deixando de lado qualquer ligação possível com um projeto político qualquer: a função social da arte é não ter função²¹; a sua absoluta autonomia, a sua recusa de qualquer simulacro de reconciliação é um mecanismo de segurança único contra os projetos – totalizantes ou totalitários – de organização do social.

Por fim, notemos que, jamais perto de nós, Jacques Rancière cogitou reeditar esse debate a partir de uma confrontação com as teses deleuzianas sobre a resistência da arte. Para Deleuze a arte não presta apenas um serviço à política, mas implica uma política própria, uma política que propõe uma alternativa menor aos projetos políticos hegemônicos de administração do comum; noutras palavras, a literatura não tem por objeto produzir metáforas, mas metamorfoses (devires), não propõe novas formas de significar a realidade, mas novos modos de povoar a Terra (isto é, se define pela sua intervenção na *práxis* humana: “o escritor – escreve Deleuze – emite corpos reais” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 427)²². Segundo Rancière, a perspectiva deleuziana, pretendendo acabar com a tensão entre estética e política, reintroduz a transcendência no plano de indiferenciação da arte e da vida que visa estabelecer programaticamente “é preciso que o artista tenha ele próprio passado do outro lado” (Rancière, 2007, p. 137), abrindo espaço para a dissolução da luta pela emancipação numa ética do Outro, cuja máxima expressão seria a tese sobre o sublime de Lyotard, para quem “a resistência da arte consiste

21 É interessante notar que Bataille define a soberania exatamente no mesmo sentido: “Ser livre é não ter função.”

22 É neste sentido que, em 1980, Deleuze e Guattari afirmavam que “não se pode assegurar que as moléculas sonoras da música pop não dispersem atualmente, aqui ou ali, um novo tipo de povo, singularmente indiferente às ordens da rádio, aos controlos dos computadores, às ameaças da bomba atômica.”

em produzir um duplo testemunho: testemunho da alienação inultrapassável do humano e testemunho da catástrofe que surge da ignorância dessa alienação” (Rancière 2007, p. 139). Rancière opõe a tudo isso uma concepção crítica, que funda o que ele denomina de ‘regime estético da arte’, e que torna solidárias a tradição da autonomia da experiência específica da arte, enquanto sensível que se subtrai às formas habituais da experiência sensível, e a tradição do engajamento, enquanto intervenção/incorporação da arte no mundo da vida. O propósito da filosofia não é para Rancière afirmar uma tradição sobre a outra, subordinar uma tradição à outra, mas manter a tensão entre ambas, deixando em aberto dessa forma o único espaço onde arte e política se encontram, ao nível de uma estética primeira, onde a luta pela emancipação se joga na oposição da desincorporação literária às identificações imaginárias que historicamente dão forma à partilha do sensível²³.

Poderíamos continuar multiplicando os nomes, mas provavelmente não encontraremos a saída do impasse entre estas duas formas programáticas de responder pelo presente e pelo futuro da arte, que não se limita às oposições binárias que esboçamos, mas que contamina inevitavelmente cada uma das posições em jogo (do qual a obra de Benjamin é um caso exemplar). É que provavelmente este impasse espelha uma fratura em nós próprios (na medida em que somos herdeiros da modernidade).

Por um lado, com efeito, enquanto acalentamos aspirações históricas a um espaço *de direito* para a arte (um espaço legítimo de intervenção), a negação de qualquer direito, a remissão da arte fora dos limites do território da ação histórica, é desencorajadora. Por outro lado, enquanto partilhamos o devir subterrâneo dos dissimiles movimentos modernistas que afirmaram *de fato* a transgressão de toda a lei (abrindo brechas sem justificação), a negação de qualquer direito, o exílio dos artistas fora da cidade aparece-nos simplesmente como o viés duma maldição que a arte lança sobre si própria, e que compreendemos em maior ou menor medida.

Resta para mim, em todo o caso, que a consciência dessa exclusão, dessa desqualificação, imposta ou abraçada, só pode ter como reverso o eterno retorno da questão do compromisso, do regresso a este mundo – a este mundo, que é o único mundo com o que contamos – com os meios que a arte possui, ou com os meios para os quais a arte contribui.

Os programas que propõem os partidários do compromisso vão certamente além do civil ofício que em nossas sociedades está reserva-

23 cf. pp. 137 e 140: “A obra é a metáfora prolongada da diferença inconsistente que a faz existir como presente da arte e futuro de um povo. (...) A apropriação artística do inumano permanece o trabalho da metáfora. E é através dessa precariedade que ela se liga ao trabalho precário e sempre sob ameaça da invenção política, que separa seus objetos e cenários da normalidade dos grupos sociais e conflitos de interesse que lhes são próprios”.

do aos artistas. Os alarmes de Adorno, como os de Rancière (deixarei Bataille e Blanchot fora disto), foram e continuam a ser perfeitamente compreensíveis – perfeitamente racionais ou razoáveis também, dentro de determinados parâmetros –, mas só respondem ao funcionamento da arte em certas condições sociais, políticas e culturais (as condições ideais ou idealizadas das sociedades democráticas ocidentais).

Os seus diagnósticos perdem de vista que as teses da eficácia política da arte têm a sua origem, como dizia Benjamin, “num momento de perigo” – a ascensão de Hitler na Alemanha no caso do próprio Benjamin, a ameaça de uma confrontação nuclear planetária no caso de Sartre, a aniquilação dos povos da Palestina no caso de Deleuze. Nesses momentos, a arte é forçada a comprometer-se, não há alternativa, não há resto. As condições de uma literatura menor, tal como são definidas por Deleuze e Guattari no livro sobre Kafka, não são uma opção filosófica ou literária, mas o resultado de uma série de violências sociais, políticas, criminais, sobre a cultura, sobre a língua, sobre a gente.

(Cabe a nós perguntar-nos se não vivemos também hoje num estado de exceção similar, inclusive se as suas formas são menos radicais e deixam subsistir em nós a ilusão de que ainda dispomos de opções).

A arte devém política, não pode deixar de devir política, quando chega “a hora dos assassinos”, como dizia Henry Miller. Quando chega essa hora na qual, “sufocada a voz do poeta, a história perde o sentido, e a ameaça escatológica irrompe como nova e terrível aurora nas consciências humanas” (Miller, 2003, pp. 08-9), quando “o assobio da bomba ainda tem sentido para nós, mas os delírios do poeta parecem disparates” (Miller, 2003, p. 39). Nessas condições, à beira do abismo, a reserva crítica deve ceder lugar à ação efetiva, e a filosofia deve compreender que o futuro²⁴, mesmo que não exista, se encontra do lado da criação.

Que é como dizer que a poética hegemônica da política só encontra resistência nas políticas menores da poética. Como diz Paul Virilio, o problema é o seguinte: “Habitar como poeta ou como assassino?”. Assassino é aquele que bombardeia o povo existente, com povoações molares que não deixam de fechar todos os agenciamentos, de precipitá-los num buraco negro cada vez mais amplo e profundo. “Poeta, pelo contrário, é aquele que lança povoações moleculares com a esperança de que semeiem ou mesmo engendrem o povo futuro, passem a um povo futuro, abram um cosmos” (Virilio *apud*. Deleuze-Guattari, 1980, p. 426)²⁵.

A arte é (pode ser) algo mais que uma sublimação dos nossos desejos falidos, algo mais que a crítica dos dispositivos que articula o poder para canalizar os nossos impulsos. A arte é (pode ser) algo mais que uma

24 Um futuro onde termine o conflito entre a coletividade e o indivíduo.

25 O texto segue: “Logo, o problema do artista é que a despovoação moderna do povo desemboque numa terra aberta, e que isto se leve a cabo com os meios da arte, ou com os meios para os quais a arte contribui”.

mera diversão, algo primordial, algo do qual depende a existência de um povo, ou inclusive a subsistência da vida sobre a Terra.

Pode parecer um exagero, não o nego. Comprometidos numa reflexão que é a paixão do nosso pensamento, por vezes esquecemos que essas coisas não são tão importantes. O mundo, certamente, pode prescindir da arte. Porém, como já advertia Sartre, pode prescindir ainda mais facilmente do homem²⁶ (Sartre, 2001, p. 294).

A antinomia entre crítica e efetividade, entre expressão individual e agenciamento do comum, continuará a pairar sobre a arte como o seu espectro filosófico, mas definitivamente – nessa tensão constitutiva da reflexão estética – a afirmação da autonomia não pode desconhecer as ligações com os problemas extra-artísticos que definem a arte como atividade genérica, como espírito do povo, como devir humano.

O culto da arte não preenche a sua finalidade quando só existe para meia dúzia de homens e mulheres privilegiados – dizia Henry Miller –. Então não é mais arte, mas a linguagem cifrada de uma sociedade secreta para a propagação de uma individualidade descabida. A arte é algo que incita as paixões humanas, que dá visão, lucidez, coragem e fé. (...) Eu não chamo de poeta quem apenas faz versos. Para mim, poeta é aquele homem capaz de alterar profundamente o mundo. [Amigos:] Se houver um poeta desses vivendo entre nós, que se proclame. Que levante a voz! Mas terá que ser uma voz que possa abafar o estrondo da bomba (Miller, 2003).

E, seguramente, a agitação dos mercados, os alarmes dos administradores, o tagarelar dos meios de comunicação.

Referências bibliográficas

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**, tradução portuguesa de Suely Bastos, São Paulo, L & PM, 1989.

BATAILLE, George. **La religión surrealista**. Conferencias 1947-1948. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

BATAILLE, George. “Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain.” in: **Botteghe Oscure**, n. VI, Outono de 1950.

BATAILLE, George. “Proposiciones.” in: BATAILLE, G. et al. **Acéphale**. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.

26 “Seguramente, tudo isto não é tão importante: o mundo pode muito bem prescindir da literatura. Mas, pode prescindir, todavia, melhor do homem.”

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. versão portuguesa de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRAS, Gerard. **Hegel e a arte**: Uma apresentação da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

DELEUZE; G.; GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie tome 2**: Mille plateaux. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

GADAMER, Hans-Georg. “Hegel y Heidegger”, versión castellana de Teresa Orduña y Manuel Garrido. in: GADAMER, Hans-Georg. **La dialéctica de Hegel**. Cinco ensayos hermenéuticos. Madrid: Cátedra, 1994.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. versão portuguesa de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999. vol. I

RANCIÈRE, Jacques. “Será que a arte resiste a alguma coisa?.” versão portuguesa de Mônica Costa Netto. In: LINS, Daniel. (org.) **Nietzsche-Deleuze: Arte-Resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu’est-ce que la littérature?**. Paris: Folio, 2001.

TROTSKY, Leon. “El partido y los artistas” (1924). In: **Trotsky, Literatura y revolución**. Célula II de Izquierda Revolucionaria, España, Marxists Internet Archive. Disponível em: <www.marxists.org>, acessado em: 2002.

MILLER, Henry. **A hora dos assassinos**. versão portuguesa de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

3. AUTONOMIA DA ARTE E EXIGÊNCIA DE “CRÍTICA”

Silvina Rodrigues Lopes²⁷

A função narrativa é redentora por si mesma, ela faz como se a ocorrência, com a sua potência de diferendos, pudesse terminar-se, como se houvesse uma última palavra.

Jean-François Lyotard, *Le Différend*

O pensamento parece imediato (eu penso, eu sou), e, no entanto, está em relação com o estudo, é preciso levantar-se cedo para pensar, é preciso pensar e nunca estar certo de pensar (...)

Maurice Blanchot, *'écriture du désastre*

tre

Pretende-se neste texto refletir sobre a autonomia da arte num sentido em que essa autonomia implica uma partilha do mundo, partilha de linguagens que é invenção de novas relações entre os homens, não determinadas nem determináveis, porquanto nenhum significado vem culminar aquilo que no fazer artístico é da ordem da *aisthesis*. Uma tal reflexão tem como elemento decisivo a colocação da exigência do desfazer das narrativas, formas tradicionalmente constitutivas da condição da «crítica de arte» enquanto instância reguladora. Com efeito, a ruptura com esse lugar precisa continuar a ser feita, sob pena de negação do pensamento e da singularidade da criação. Trata-se de entender a técnica não apenas como exercício de uma competência, mas como o exceder desta e do seu regime de continuidades – dominantes que se apresentam como sucessão necessária, conjunto de transformações ou sínteses de que o negativo faz dialeticamente parte. Pressupõe-se então uma articulação não dialética entre continuidade e descontinuidade, não podendo esta pertencer senão à categoria do possível, de que o acaso faz parte.

O imprevisível é uma condição do espanto, mas também da esperança, do novo e, por conseguinte, da interrupção das narrativas, da persistência da sua articulação com os vazios de significação que ao atravessá-las enfraquecem a sua força unificadora, purificadora. Sem esses vazios, o combate purificador da força narrativa, primeira manifestação da técnica, redu-la a um dispositivo de cálculo e consequentemente de definição de um próprio, que subsiste pela violência da sua autoafirmação. Só uma «crítica» que afirme a incomensurabilidade da arte pode estar à altura da exigência de crítica, sem a qual a arte se veria conduzida a objeto de consumo.

Desde que em finais do séc. XVII a feitura das obras de arte deixou de ser concebida em obediência a modelos e normas, aquelas passaram a ser objeto de juízos que as apreciavam em função de cri-

térios derivados principalmente do gosto. Decorrido o processo da sua institucionalização – enquanto esfera de atividade mediadora que, acompanhando a autonomização das instituições definidoras de um campo da arte, reivindicava uma autonomia de métodos e a autoridade dos seus veredictos – essa atividade, designada como “a crítica”, mantém-se atualmente, embora em termos completamente diferentes, que como tal dão lugar a insistentes verificações de um “fim da crítica” ou “declínio da crítica”. Esses termos são, quer os da evidenciação da crítica enquanto crise, quer os da prática do simulacro de métodos e propósitos que não põem em causa o exercício de um poder de discriminação.

Tal como se impôs no séc. XIX, a crítica da arte tem pretendido corresponder a uma função organizadora dos produtos da criação artística, procedendo para tal à sua avaliação, classificação e hierarquização, para formar um patrimônio, selecionando o que é digno de constituir uma memória, e guiar o acesso do público às obras de arte. Essa função é desempenhada por um tipo de intervenientes, designados “críticos”, frequentemente agrupados em suas associações, que assumem uma competência específica e um poder de instituir, dentre o que se apresenta, aquilo que deve ser, e como deve ser considerado. Segundo a classificação que Albert Thibaudet faz dos tipos de crítica, verifica-se que à crítica das *honnêtes gens*, enquanto exercício espontâneo de um gosto refinado, e à crítica dos artistas se sobrepõe então a crítica profissional feita por especialistas, nomeadamente os universitários.

No século XX foram vários os momentos em que a instância “crítica de arte”, nos diversos domínios (literatura, teatro, artes plásticas, música, cinema, etc.) deixou de funcionar naturalmente, isto é, como se tivesse fundamentos e objetivos inquestionáveis. Não é que anteriormente não houvesse diferentes entendimentos do que deveria ser tal crítica, ou que o exercício desta não revelasse maneiras muito diferentes de relação com as obras criticadas, mas as discordâncias relevantes vinham de artistas que punham em causa a possibilidade de normas e métodos de avaliação, a partir de um pensamento da singularidade das obras. Podemos lembrar Baudelaire, e a defesa que faz de uma crítica “parcial e apaixonada”, ou Flaubert, que, em várias passagens da sua correspondência, se insurge contra qualquer possibilidade de crítica que reconduza os textos a um anterior, seja a História literária, sejam as circunstâncias da sua criação; ou Proust, nomeadamente nos textos reunidos postumamente em *Contre Sainte-Beuve*, onde põe em evidência a importância da escrita de Flaubert enquanto irredutível a qualquer estilo e técnica anteriores ou previsíveis.

Com o modernismo e com o desenvolvimento das indústrias da cultura colocaram-se problemas irresolúveis para o exercício de uma atividade que, através da eleição de certas obras de arte e da sua apreciação, detinha não só o poder de designar o que deveria ser considerado

arte como o seu enquadramento no domínio do conhecimento e da moral. As prescrições de fusão da arte e da vida (Artaud como paradigma), as teorias formalistas e o pensamento de Adorno foram algumas das manifestações de repúdio desse poder enquanto assente numa causa exterior às manifestações artísticas. Não só o pressuposto de uma função instituinte, mas, também, o de uma função didática ou mediadora da crítica foi abalado, passando esta atividade a debater-se com os problemas da sua própria impossibilidade. Ao mesmo tempo, em que aparecia uma necessidade de adequar a crítica a novos meios e ao desenvolvimento de processos de formação de opinião – o que propiciava a contaminação dos vários tipos de crítica, uma vez que as atividades de professor, jornalista e artista, frequentemente exercidas pela mesma pessoa, partilhavam na apreciação da arte uma retórica da divulgação, que apagava a da especialização –, aparecia também a exigência de um tipo de crítica que fosse obstáculo à banalização da arte e sua redução a entretenimento.

Nos anos 60, com o desfazer da figura do intelectual como mentor das massas, e enquanto não se impôs a figura do intelectual específico, aparecem, pondo em causa a autonomia da crítica d'arte, textos que, tomando como ponto de partida certas obras de arte, não pretendem ser nem apreciação e classificação, nem um exercício de pensamento do que aquelas dão pretensamente a pensar, mas se afirmam enquanto pensamento que nasce do acontecimento que terá sido o encontro com essas obras. A relação com as obras de arte deixa aí de se submeter ao objetivo de instituir/hierarquizar, dando mesmo especial relevo à desconstrução dos fundamentos que sustentam esse objetivo, o que tem como consequências tanto a desvinculação de critérios e outros modos de subordinação ao existente, como um tomar distância em relação ao “espaço público” (enquanto constituído pelo ideal do consenso) e a defesa da incomensurabilidade de pontos de vista desencadeadores de devires em conflito.

É importante notar, na referida época, as repercussões no exterior da Universidade, incluindo na crítica da arte, do alargamento nela do campo do que era susceptível de ser estudado (alterando desse modo a relação entre a Universidade e o seu exterior), estendendo-se os estudos de arte para além da inventariação e classificação de formas, afirmando a aprendizagem do novo, o pensamento fora da exclusiva caução do princípio de razão. Mas é importante também não esquecer que a autonomia (do pensamento) das universidades, o seu fundamento, está em tensão com o fato de serem instituições do Estado, e os seus professores e investigadores funcionários deste. Fazer prevalecer a autonomia é uma exigência do pensamento, mas é também uma exigência política. Não se pode ignorar que há muitas formas de indiretamente o Estado ditar o que é admissível e o que não o é. Numa situação como a atual, no ocidente, em que não há censura declarada, existem, no entanto, quer

formas de censura indireta, entre as quais o esmagamento pela opinião, quer máquinas de integração e construção de visibilidades, todas elas crescentemente orientadas por exigências de rentabilidade.

Com o desenvolvimento acelerado das indústrias da cultura produziu-se um novo desígnio para o “espaço público”, uma homogeneização que já não é a do consenso gerado pela adoção de valores e linguagens, mas simplesmente a da criação de públicos para os produtos culturais. A “crítica” feita nos *media* não escapa a esse desígnio, o que significa que progressivamente se foi convertendo em propaganda. Através da atenção aos três aspectos em seguida enunciados, pretende-se aqui afirmar a exigência de um pensamento que se distancie por completo tanto da identificação de arte com cultura e, por conseguinte, da diluição daquela no domínio da produção de identidades, como da nostalgia das épocas em que a crítica se exercia como juízo baseado na aplicação de critérios:

1. A imposição de uma função didática à arte como subjugação da mesma a finalidades (em última instância, à configuração do “espaço público”) e a atividade da crítica como mediadora – avaliação, interpretação e explicação.

2. A conversão da crítica exercida nos *media* (em consonância com a atividade de outros agentes culturais) em propaganda e a coexistência nela da defesa de interesses diversos (pessoais, grupais, paixões, gostos) e da lógica mercantil.

3. A incomensurabilidade das obras de arte e o pensamento do seu pensamento enquanto exercício que se afirma fora de qualquer subjugação a interesses.

Na base da apreciação e valorização da arte na modernidade esteve predominantemente a função didático-mediadora que lhe foi atribuída por diversas concepções da arte agrupáveis em dois paradigmas principais: o representacional e o romântico. Em ambos a arte cumpre a sua função ao “facilitar” o acesso à verdade através de um tipo particular de comunicação em que entram em grau diversos a razão e os sentidos. No paradigma representacional, a verdade a comunicar é anterior à obra produzida, pelo que a condição desta é a verossimilhança, um assemelhar-se à verdade que corresponde à observância de diversas normas (não só quanto ao que é visível e dizível, ou, mais geralmente, experiencial, mas também quanto à sua organização eficaz). A tarefa da crítica é situar-se e situar as obras no interior dessas normas, atestar a correção do seu cumprimento e servir de intermediária entre a verdade racional, isto é, filosoficamente determinada e o público enquanto correspondendo a um certo grau de conhecimento e ignorância e a uma certa organização emocional. A crítica d’arte é aí uma tarefa subordinada à filosofia enquanto

instância superior da crítica e consequentemente ao seu poder superior de censura, o qual, segundo Kant, em *O Conflito das Faculdades*, é uma “crítica que dispõe da força”. A força de que a crítica d’arte dispõe é tanto a de aprovar e excluir como a da via didática, que assenta na necessidade de mediação como uma consequência da desigualdade entre quem ensina e quem aprende.

No paradigma romântico, a poesia, considerada arte suprema, é apresentada como produtora da verdade, invertendo a sua dependência da filosofia. O retirar-se de uma subordinação aos temas e processos obrigatórios, os que definiam a verossimilhança em sentido lato, põe em causa a existência da crítica vigente no paradigma representacional. Em seu lugar afirma-se uma dimensão crítica imanente ao devir da poesia, a qual, por assentar num poder superior, o do gênio depositário de leis da natureza, se comunica imediatamente. Essa dimensão crítica é, pelo seu fundamento teológico, entendida como produtora de unidade, de reconciliação dos opostos. A divisão a que corresponde só se afirma num processo que se destina a superá-la: ao tornar-se sucessivamente poesia da poesia, a poesia visa teleologicamente a unidade como coincidência do fim e da origem. Sendo por si mesma o meio da verdade se destinar e sendo imediata a sua comunicabilidade, a poesia, nesta perspectiva, não só não admite ser colocada na dependência de qualquer critério ou norma, mas também não admite uma crítica-hermenêutica que desvende o que nela é obscuro – a única crítica da poesia é a feita pela poesia, ficando dispensada a crítica como instância exterior. Esta, no entanto, aceitando a inversão de lugares, constrói o seu próprio lugar de subordinação: o lugar dilacerado de um discurso hermenêutico que deve, ao mesmo tempo, existir e apagar-se. Existir sobretudo como escolha, o que é um modo de a crítica exercer mais subtilmente a sua função de censura daquilo que não aprova. Apagar-se repetindo ritualmente, numa espécie de autoflagelação, que aquilo que diz é só o que a obra ilumina, e nada é se comparado com o esplendor daquela. A dilaceração em que se move decorre de não encontrar resposta para a questão: de onde lhe vem o poder se a verdade é imediatamente, esteticamente, comunicável? Com efeito, pondo em causa a ideia de emancipação como um arrancar-se ao determinismo, a hermenêutica, pela qual a crítica pretende adequar-se ao paradigma romântico, é então outra modalidade da atividade pastoral (a qual se autoconstitui como efetivo lugar de determinação daquele processo), que cultiva o mito do gênio e dos seus intercessores como condução da humanidade para a sua emancipação.

As principais correntes artísticas da modernidade constituíram enquanto tais variantes e combinatórias dos paradigmas representacional e romântico sendo acompanhadas por exercícios de crítica que oscilaram entre o autoritarismo de um conhecimento superior (da filosofia, da ciên-

cia) e o simulacro de humildade que decorria da auto colocação numa posição subalterna como guarda e administração ao serviço da verdade.

Estes dois paradigmas de exercício da crítica, muitas vezes apresentando particularidades resultantes da combinatória de alguns dos seus elementos, instituíram-se como prática didática que tem como justificação a divisão entre o povo, ou as massas, e uma elite cultural, divisão entre uma capacidade intelectual, ou genial, de acesso à verdade e uma incapacidade que situa os outros na condição inferior dos que necessitam de ser conduzidos num processo de emancipação. Essa divisão faz parte do didatismo a todos os seus níveis, o qual assenta numa ideia de transmissão objetiva do conhecimento, transmissão que, como observa Jacques Rancière, começa por ser transmissão do conhecimento que o mestre tem da incapacidade do discípulo para aprender por si. Nesses moldes, a sequência didática organiza-se como prova contínua da desigualdade, processo que Joseph Jacotot (Rancière, 2004, pp. 10-18) designou como estultificação. Por si sós, a simples verificação dessa situação ou a sua crítica, feitas pela sociologia e a crítica social, não a alteram. O mesmo se passa com a crítica d'arte quando esta se alia à crítica social, radicada ou não em teorias multiculturalistas, pois a diluição das suas fronteiras anula o paradoxo da especificidade da arte, substituindo-lhe o comércio de identidades. Nega-se então a própria arte, na exata medida em que se a coloca ao serviço da negação do que afirma – a indissociabilidade do sensível e do inteligível, o seu destinar-se a todos. E sublinhe-se aqui, citando Jacques Rancière, que só há instrução quando se parte da igualdade:

A igualdade não é um fim a atingir pelos governos e as sociedades. Colocar a igualdade como um fim a atingir a partir da desigualdade, é instituir uma distância que a própria operação da sua «redução» reproduz indefinidamente. Quem parte da desigualdade está certo de a reencontrar à chegada. É preciso partir da igualdade, partir desse mínimo de igualdade sem o qual nenhum saber se transmite, nenhuma ordem se executa, e trabalhar para o alargar indefinidamente. O conhecimento das razões da dominação não tem poder para subverter a dominação; é preciso sempre ter já começado a subvertê-la; é preciso ter começado pela decisão de a ignorar, de não lhe dar direito. A igualdade é um pressuposto, um axioma de partida, ou não é nada (Rancière, 2007, p. XI).

A crítica, ou o ensino, das artes partilha então com outros tipos de crítica e de ensino questões políticas decisivas que se podem resumir no impor ou no ignorar (no sentido de repúdio cativo) da porventura mais saliente das funções tradicionais do intelectual – a popularização.

Quer a desigualdade seja proclamada por um conservadorismo

que a concebe como necessária, quer ela coexista com uma narrativa de emancipação, trata-se sempre de negar a igualdade do pensamento, que não é uma igualdade a haver, mas em cada momento. A necessidade de popularização, que faz parte do didatismo da arte e da crítica da arte, assenta na ideia de que nem todos podem aceder a uma instância ou processo superiores, seja a verdade como tal, metafísica, seja a sua produção imanente na arte. É em nome de uma inteligência superior, ou da exclusividade de condições para o seu exercício, que a crítica da arte assume uma dimensão didática de apresentação de conteúdos e formas. Mas há que distinguir dois sentidos de “popularização” que correspondem ao que se designa por crítica jornalística e crítica universitária. A concepção de povo que está na base de ambas é aproximadamente a mesma, no entanto, a primeira ao pretender fazer uma tradução que vá imediatamente ao encontro do mundo fechado da opinião, acaba por, em nome da opinião como medida, autoliquidar a sua própria especificidade e a distinção em que assentava. Quanto à segunda, ela salvaguarda um aristocratismo da instituição, reivindicando para si o exclusivo acesso ao topo do pensamento e (ad) ministrando aquilo que é administrável através de uma linguagem própria. É um processo idêntico ao que Derrida sublinha na resposta de Kant a propósito da popularização da filosofia:

De acordo, diz Kant, salvo se se trata do sistema, e na filosofia, do sistema da crítica do poder da razão ela-própria. Este sistema supõe a distinção do sensível e do inteligível no nosso conhecimento. O suprassensível releva da razão. Ora, o sistema desta razão, o sistema capaz de pensar o suprassensível, *não pode nunca tornar-se popular*. Kant não explica o que lhe parece aqui ir por si, como se estivesse compreendido nos próprios conceitos de suprassensível por um lado, de “popular” por outro. O suprassensível, a saber, a razão *como tal*, não pode ser acessível ao povo *como tal*. Concepção convencional e dogmática, ela situa o popular do lado do sensível, do empírico e do sentimental, do não racional e do não metafísico ou pelo menos, “nuance” capital de que Kant se vai servir, do metafísico que não se põe ou não se pensa *como tal*, do metafísico que se ignora (Derrida, 1990, p. 529).

Na lógica de Kant (1979, pp. 79-91) no texto referido, não tendo o povo capacidade para pensar o pensamento, devem poder expor-se-lhe os resultados, mas numa “língua de escola”, a qual “não pode não ser penosa, mesmo, senão, sobretudo, para o povo”. Participando da lógica da divisão de capacidades, a crítica d’arte como instituição possui também ela uma dimensão escolástica que lhe advém daquilo que no ensino universitário é tendência para identificar pensamento e competências (conhecimentos, métodos e retóricas próprios). E ainda que hoje não se afirme explicitamente a incapacidade de alguns, “o povo”, para aceder a

uma forma superior de pensamento, corre-se o risco de confundir pensamento e cálculo, daí decorrendo uma nova forma, tecnocrática, de estabelecer a desigualdade, aquela que tem por medida a competência como uma espécie de máquina produtiva, uma potência que existe independentemente do ato de conhecer e permite circunscrever a totalidade de um objeto, fazendo dele apresentações unívocas, tradutíveis sem resto, e, portanto, dotadas de uma eficácia absoluta:

A competência supõe que seja possível um metadiscurso, neutro e unívoco, a propósito de um campo de objetividade, quer ele tenha ou não a estrutura de um texto. As *performances* reguladas por esta competência devem em princípio prestar-se a uma tradução sem resto a propósito de um *corpus* ele mesmo tradutível (Derrida, s/d, p. 99).

Enquanto simples pretensão de atualização de uma competência que permita o acesso à arte como pensamento, a crítica d'arte torna-se um dos lugares da arrogância e do autoritarismo.

Já nos finais do século XIX, princípios do XX, o didatismo começou a ser acompanhado e substituído por processos de transmissão e propagação de gostos e opiniões decisivos na constituição do público, que Gabriel Tarde define como “uma multidão dispersa onde a influência dos espíritos uns sobre os outros se tornou uma ação à distância” (Tarde, 1901, p. VI). Essa ação põe de parte o pensamento como afirmação da singularidade, exercendo-se como comunicação, apoiada pela estatística e baseada na lógica da imitação:

Pelo próprio fato de uma ideia nova, de um gosto novo, ter ganho raiz algures num cérebro feito de certo modo, não há razão para que esta inovação não se propague mais ou menos rapidamente num número indefinido de cérebros supostos parecidos e postos em comunicação. Ela propagar-se-ia instantaneamente em todos os cérebros se a sua semelhança fosse perfeita e se eles comunicassem entre eles com uma inteira e absoluta liberdade. É para este ideal, felizmente inacessível, que caminhamos a passos largos [...] E quanto à dissemelhança dos espíritos, ela tende a apagar-se pela própria propagação das necessidades e das ideias nascidas de invenções passadas, a qual trabalha assim neste sentido para facilitar a propagação das invenções futuras, aquelas que não a contradirão (Tarde, 2001, p. 1740).

Trata-se de uma semelhança dos cérebros ou dos espíritos referida a uma capacidade de deixar passar os fluxos de comunicação. As indústrias da cultura e o seu desenvolvimento acelerado é nela que radicam e constituem hoje o elemento decisivo da estultificação, que já se não dá em condições de debate público e pluralidade, com tudo o que isso implicava de menor eficácia do controle do visível e do dizível, e,

por conseguinte, de menor censura do que escapava à lógica dominante. A concentração de produtores de entretenimento segundo uma lógica exclusivamente mercantil põe o desenvolvimento tecnológico ao serviço da ressuscitação de velharias e do mercado de emoções, dirigindo-se apenas a interesses que em nada se excedem e assim se satisfazem com a banalidade e o embrutecimento. Sob o culto da novidade, produz-se uma homogeneização que torna muito difícil a existência pública daquilo que não se integre nessa lógica.

Decorrendo da necessidade de fazer entrar tudo no regime da comunicação, as instituições oficiais seguem o caminho do mercado prosseguindo o acantonamento da arte como produto cultural, tanto em relação às obras do passado, constantemente sujeitas à integração em roteiros atrativos, como às criadas na atualidade, que podem ser não importa o quê, pois, a comunicação, a visibilização – exposição e circulação – é aquilo que conta, controla. O poder das indústrias da cultura sobrepõe-se ao poder da crítica, perdendo esta, as condições de existência de uma atividade pastoral, mas intensificando-se, no entanto, a sujeição da existência da arte ao determinismo, agora não o da Verdade, mas o do desenvolvimento tecnológico e dos imperativos institucionais e econômicos. “A crítica”, atenta às novas necessidades, é antes de mais construção e preenchimento do lugar permitido para a “subversão” artística, função que se torna evidente na importância que assume uma nova figura, a do crítico-comissário.

Já em 1972 Daniel Buren, no texto *Exposition d'une exposition*, apresentado na *Documenta 5 de Kassel*, observava que “cada vez mais uma exposição tende a deixar de ser exposição de obras de arte, para ser exposição da exposição como obra de arte”. De tal modo que, no caso em questão, as obras que compõem as várias salas “não aparecem senão colocando-se sob a proteção do organizador, aquele que reunifica a arte, tornando-a toda igual no écran-écran que lhe arranja”.

De então para cá, a sobreposição do crítico-curador à arte tem-se generalizado e instituído ligações entre o comércio da arte e as instituições estatais, assumindo os críticos nisso implicado o poder de ditar aquilo que se coaduna com os seus interesses – que tanto podem ser os de vinculação da arte a uma teoria, como a uma moda, como a uma bizzaria pessoal – os quais, por efeito dos dispositivos de *marketing* que regulam o chamado “mundo da arte”, se harmonizam automaticamente com os interesses da coligação entre instituições e capitalistas – os da promoção e organização da visibilidade de objetos artísticos em obediência à lei do maior lucro. Por esse mecanismo se constrói e reforça a *doxa*, orientada pela máxima de identificação do bem e da riqueza, que gera o culto das personalidades sob o nome pomposo de meritocracia.

Aquilo que se passa em relação às artes plásticas, associadas à circulação de grandes quantidades de capital, verifica-se em relação às

outras artes, por exemplo, em relação à literatura. Também no caso desta a propaganda parte da perspectiva de que tudo é possível em arte (não por considerar que ela não obedece a um determinismo, mas por pretender que tudo se equivale, na assunção de um cinismo para o qual tudo se resume a jogos de poder), pois o que determina o que importa são os agentes literários, as empresas de edição e venda e outras forças do mercado.

Enquanto único obstáculo à propaganda como técnica de ocupação de cérebros pela passagem de fluxos conformadores, o pensamento confronta-se hoje com uma máquina integradora que o destina à liquidação, quer lhe retirando espaço de manifestação pública, quer lhe impondo enquadramentos que o apresentam como produto cultural.

Atualmente, a *doxa* é produzida sobretudo pelas indústrias da cultura coadjuvadas pelos *media*, cuja concentração de poderes é também ela orientada para o maior lucro e para a manutenção das condições que o permitem, mostrando-se capazes de tudo admitir, incluindo a sua própria crítica, pois tudo o que promovem, o que fazem circular, mesmo que não seja nulo à partida é nulo nessa circulação destinada ao entretenimento. Isso não quer dizer que os *media* não exerçam uma seleção, uma censura. Pelo contrário, esta se executa quase automaticamente a partir de uma autorregulação econômica que determina, por ex.: que a linha de edição dos suplementos de cultura obedeça ao resultado do controle de audiências, que haja cada vez menos espaço dedicado a livros e teatro, que a contratação de colaboradores nas secções de cultura seja feita em função do desemprego no sector e conseqüente concorrência, etc.

A “crítica”, feita nos cadernos de cultura dos semanários e lugares afins, é destinada à produção e manutenção de uma diversidade de públicos para produtos culturais. O seu método é o da colocação daquilo que criticam no interior de um quadro de *success stories*, constituído pela celebridade dos autores (os que já têm nome e os nomes novos em que é preciso apostar para fazer rodar os *stocks*) e pelas histórias adjacentes (escândalos, provocações, premiações, nomeações, experiências de vida, etc.). Para isso há uma grelha de produção, que tem como máximo a grande fotografia do autor, os grandes títulos, as grandes entrevistas e como complemento final uma crítica. Como na formação do *star sistem*, é dado a cada tipo de público o direito ao seu “maior”, aos seus “pequenos e médios” e a hostilizar um pouco os outros. É uma situação que não corresponde a uma perda de poder, pois, pelo contrário, à semelhança do que se passa no domínio das artes plásticas onde os críticos são muitas vezes também os comissários e curadores, também na crítica jornalística ou ao serviço de instituições a arte (não importa o quê, é uma questão de eficiência do crítico para enquadrá-la no dispositivo) aparece naturalmente como um objeto a promover. Em consequência disso, assiste-se ao retomar, desde finais do século XX, da tendência, que nesse século tinha

sido por vezes abalada, para ditar quem são os maiores e como eles se ordenam em linhagens. Aquilo de que se fala é à partida suposto caber no dispositivo de promoção automática, em alguns casos reforçada por um discurso enfático e uma adjetivação superlativante, e por vezes mesmo coroada pelo valor seguro da atribuição de estrelinhas. Os críticos de serviço podem traficar a autoridade que lhes é dada pelos *media* a que pertencem e distribuir espontaneamente entre si os públicos-alvo. Para tal, os mais “teóricos” e eruditos podem dispor o seu jargão em função das circunstâncias, sem o mínimo problema de consistência do que dizem. A “crítica” (o simulacro da crítica) oscila assim entre uma afirmação de gostos pessoais, como se eles devessem ser o guia do gosto dos outros e a sugestão de articulação de referências e teorias, numa retórica da competência que se apresenta como demarcação de lugares iludindo o efetivo lugar de demarcação.

Pela sua própria condição, uma obra de arte não pode ser descrita, nem reconduzida a uma teoria como lugar apropriado para a sua compreensão, nem ser julgada em função de modelos, venham eles do exterior, ou sejam construídos a partir dela própria como autoprogramação. Ao descrever-se uma obra apenas se dá conta de uma organização formal de elementos reconhecíveis. Por sua vez, a integração teórica dela recondu-la a um quadro de pensamento em que a prescrição é alheia à singularidade, como se qualquer obra de arte pudesse ser identificada com ideias que completamente a transcendem. Quanto à pretensão de um julgamento que não se baseie apenas numa das operações anteriores, mas pretenda avaliar o grau de realização do programa que retira da própria obra, ela depara-se com a paradoxalidade constitutiva de uma obra de arte, tornada explícita desde o início do séc. XX através da afirmação do programa de não subordinação a nenhum programa, o que pôs em evidência aquilo que sempre foi condição da arte, o seu excesso, aquilo que nela é desconstrução de um sistema de oposições – imanente/transcendente, ativo/passivo, criador/receptor, programável/não programável. Tornou-se então explícita na arte uma afirmação incondicional de igualdade: a arte não resulta de uma competência previamente determinável, natural ou obtida, ela destina-se a todos, pode ser feita por todos, não só porquanto cada um possui e pode adquirir certas competências, mas sobretudo porque a inteligência é capacidade de exceder as competências. Essa afirmação de igualdade põe em causa os didatismos da arte e da crítica enquanto desígnios de formação-transformação do senso comum, que como tal se opõem à igualdade enquanto possibilidade de invenção, que é sempre invenção do impossível, do incalculável, em nome de uma lógica do maior número ou da construção de modelos identitários, negadores da inteligência.

Excesso implica interrupção de uma situação, de um estado de coisas, e invenção, criação, do novo, não como algo que se apresenta

na finitude de uma forma, mas como forma informe, inscrição do que apenas se dá no seu retirar-se, isto é, inscrição do irrepresentável: *désoeuvrement* enquanto construção de uma forma que eterniza a sua inexistência, a sua não identidade, como singularidade de espaço-tempo e ideias inapropriáveis.

Enquanto interrupção do conhecimento, dos hábitos, do mundo tal como ele se apresenta, a arte não pressupõe a negação do conhecimento, mas um desvio que, não o negando, o abisma no vazio do acontecimento – no haver acontecimento, transformação, sem história ou teoria que o autorize ou legitime. Daí que aquilo que constitui o mais “próprio” de uma obra de arte, o inapropriável, seja o apelo do pensamento ao pensamento – apelo, e não programação. Apelo que se dá pela surpresa, pela carga explosiva, como se lê numa das epígrafes deste texto. Ou ainda: pela ausência de um *telos*, de um destino, de uma garantia de verdade.

Em oposição ao processo de censura e exclusão da arte pela sua integração nas leis da economia, é preciso pensar como ser consequente na afirmação de que o pensamento existe contra a *doxa*, contra um “espaço público” entendido como livre expressão e circulação de opiniões, as quais não são senão a consonância do individualismo das competências com os possíveis de uma situação, aquilo que ela indica como previsível. Coloca-se então a exigência de evidenciar a crise da crítica da arte, não só no que ela releva das condições totalizadoras que afetam a crítica em geral, epistemológica e social – nomeadamente a tecnocratização e a espetacularização, processos que negam a possibilidade de livre exame de uma situação, sobrepondo à finalidade da crítica uma finalidade superior – mas sobretudo no que ela é crise constitutiva da afirmação de impoder, sem a qual não há leitura de uma obra de arte, não há pensamento, não há manifestação (pública) intelectual. Enquanto estranha a qualquer vontade pastoral, essa leitura é por condição um texto em crise, inexorável e indiscernivelmente dividido entre a promessa de leitura, que a desloca para fora do possível, ao encontro de um idioma estrangeiro, intraduzível, uma apresentação singular da singularidade, e a promessa enquanto endereço a um outro (qualquer outro), a qual coloca a exigência de tradução, a promessa de falar a língua do outro. Como manifestação iniludível da crise ou divisão do discurso, certos textos que fizeram parte do exercício da crítica da arte que a si própria se entendeu como impossível (por ex., a crítica literária em textos de Blanchot, ou certos textos de Beckett), foram importantes, nomeadamente ao tornarem exposta à complexidade das implicações sociais e políticas do pensamento e a ameaça que para este constitui a pretensão crítica assente na inequivocidade do discurso como pressuposto fundador. Mas o que desde sempre foi decisivo, nesses textos ou noutros, com o nome de crítica d’arte ou sob outro nome, foi a resposta sem garantia que neles terá havido e à qual só se pode responder. Essa é a resposta do pensamento que, fora de qualquer mediação obje-

tivante, mas exigindo a atenção e o estudo, retira do silêncio, do vazio, novas formas, nascidas de uma aquiescência impessoal ao que não existe, mas vem na indissociabilidade do contingente e das ideias. Também ela incerta, não determinada, a resposta, a leitura, tem a força da decisão, a do distanciar-se do domínio do possível, o da representação, como enclausuramento dos indivíduos nos lugares a que estão vinculados. Ruptura com uma atividade de crítica que se limita a situar uma obra de arte (numa época, em avanço sobre ela, ou simplesmente numa história das formas, ou dos gêneros artísticos) ou, pior que isso, a promovê-la (em função de gostos e interesses), uma leitura tem consequências imprevisíveis, que implicam não só a responsabilidade de quem lê, mas a daqueles (todos) a quem se dirige.

Processo singular e impessoal, uma resposta (a responsabilidade impossível) é sempre resposta ao que terá sido, afirmação de infinito na contingência, contra-assinatura tal como Derrida a pensa a partir de textos de Francis Ponge: desvio formado na conjugação indiscernível de um “sim” incondicional e da invenção que o relança. Sempre já contra-assinatura, nem imediata, nem mediadora, desvio e aproximação infinitos, uma assinatura é decisão, ela não vale pela referência a uma autoridade anterior, nem é assunção de qualquer subalternidade. Implica uma escolha que tem como condição o afastar-se do “vale tudo, não importa o quê”, que é o domínio das trocas e dos interesses, e a afirmação de que só o que é irreduzível a estes, só o singular, é apelo ao singular, o que é sempre já exigência de universalização enquanto exigência de tradução que não ignora que “o que permanece intraduzível é a única coisa a traduzir”. Por si só, pela insubstituibilidade que afirma, a contra-assinatura está em oposição à *doxa* e aos circuitos da comunicação e da institucionalização, para os quais tudo se reduz a uma medida comum determinada pela eficácia na obtenção da finalidade proposta. Trata-se então de afirmar que o pensamento do pensamento das obras de arte não é instituinte, e mesmo se produz efeitos institucionais não é isso que o caracteriza, mas sim a explosividade do encontro e a paciência do estudo, de onde nasce a convicção de não se estar condenado à eterna repetição e reorganização de uma enciclopédia.

É, pois, decisivo analisar o modo de existência da arte na atualidade, as estratégias que tendem a reduzi-la²⁸ a um conjunto de bens e serviços disponíveis para fins específicos (fruição, educação, poder simbólico, etc.) e a integrá-la numa gestão de instituições orientadas para a maximização da produção e do consumo. Escapar a esse duplo dispositivo implica para a arte o subtrair-se a qualquer hipótese de reduzir as “obras” de arte a algo que se coloca como idêntico a si. Nas

28 Sobre uma noção de arte não essencialista, que articula o singular de cada arte numa nomeação que nada nomeia para além dessa articulação, ver Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994.

atuais “democracias”, que tendem a limitar-se à promoção de um sistema econômico assente na competitividade, a arte – que desde sempre atesta o humano do homem, a sua capacidade de criar enquanto capacidade de ser singular e de viver em comum – é posta em perigo por um conjunto de mecanismos, os mesmos usados para forçar o consumo de qualquer tipo de mercadorias, nomeadamente, os da indiferenciação entre informação, propaganda e publicidade, sendo que estas últimas tendem a ser simples técnicas impositivas de comportamentos, criando elas próprias o ambiente propício para se tornarem cada vez mais poderosas. É assim que proliferam os chamados criativos e as “indústrias criativas”, que os nomes de artistas se convertem em marcas comerciais, ou que um grupo de produtores, “agentes artísticos”, “cria” os próprios artistas, como um bom agente de publicidade pode “criar” o produto a consumir.

O controle dos indivíduos por um Estado “democrático” através do qual o capital exerce o seu poder, não decorre de meios diretos de controle, mas da cumplicidade entre a gestão centralizada de certos recursos e serviços e o poder do *marketing* detido pelos *media*, que são o principal veículo do entretenimento (veja-se, por exemplo, a quantidade de publicidade dirigida às crianças em programas televisivos que lhes são dirigidos, publicidade que não deixa alternativa – “tu vais ter”, “tu vais ser”). O controle é permanente: a formação de “públicos”, contínua e vinda de todos os lados, abole o silêncio e o espanto pela saturação do quotidiano por músicas, imagens, “notícias” e jogos que não só produzem identificações automáticas como introduzem compulsões ao exercício de poder, correspondentes a um tudo-é-possível-e-tudo-se-equivale. Estão em perigo o sentir e o pensar, motivo pelo qual, a resposta singular que a arte convoca é rasurada pelas instituições que pretendem fazê-la render, moldá-la às circunstâncias, que se resumem ao lucro.

Consistindo a condição humana na irredutibilidade do homem ao econômico (trabalho e prazer) é aí que assentam tanto a arte como a política, sendo que aquilo que a primeira inaugura não é por tal instituído, enquanto a segunda só se afirma como instituir, respondendo à exigência de encontrar formas justas de viver-em-comum, não subordinadas a um fundamento e não reguladas por leis definitivas, as quais cerceariam as potencialidades do viver-em-comum constituindo-o como comunidade fechada. Daí que haja necessariamente relação entre a política e a arte, como entre a política e tudo o resto, mas essa relação, ao contrário do que se pretende quando se considera que tudo é, num certo grau, político, não só não é determinável como não pode servir de pretexto para limitar a arte, uma vez que limitá-la é anulá-la. Para poder haver arte não é indiferente a política (Rancière, 1998, p. 13)²⁹, ou a abdicção dela num

29 Jacques Rancière coloca essa relação, dando entre outros o exemplo, retirado de Platão, de imposição de um tipo de divisão do trabalho como condicionante do acesso à experiência política ou artística.

Estado-gestão. No entanto, nem à arte se podem pedir orientações para a política, nem à política orientações para a arte: a relação entre arte e política é disjuntiva: o “e” que as reúne corresponde a um corte-traço-de-ligação pelo qual o próprio de cada uma destas experiências se situa no movimento da sua separação, cuja responsabilidade a arte endereça à política, porquanto a arte se cumpre no fazer e no acolher enquanto experiências da singularidade. A arte não cuida de política, nem de moral, nem de conhecimento, mas abre para todas as atividades humanas, é um dos nomes humanos enquanto abertura, enquanto possibilidade de o subsistir se exceder no existir. É, portanto, sob condição de arte que a política se instala, ela nem se lhe subordina, nem a comanda: é preciso haver separação, singularização, para não naufragarmos no mesmo, para haver em comum a crença no mundo, na sua transformação.

Nada se deve pedir à arte, pois nenhuma condição se lhe pode colocar para que o seja: apenas o acolhimento que alguém dela faz a reconhece como *aristos*, momento extremo (perfeição) do que não tem fim, experiência do sentir-pensar enquanto (des) humanização do homem. Daí que só se possa reconhecer à arte um poder irreconhecível, sem fundamento ou projeto determináveis, que apenas se cumpre no encontro, por conseguinte sempre diferentemente. Quando se atribui à arte uma “aristocracia intelectual” o valor desta expressão precisa de ser esclarecido, excluindo-se qualquer pretensão de alusão a um regime político, a um governo dos melhores, que na atualidade encontra os seus ecos na defesa da meritocracia. Com efeito, como em Philippe Lacoue-Labarthe, o uso da expressão “aristocracia intelectual” pode referir um poder que não é poder político, no sentido em que não é específico do pensar e agir que visa diretamente o viver em-comum, mas é afirmação de que o poder decisivo do humano, aquele que permite a cada um viver partilhando com os outros a invenção do mundo, e os riscos dessa permanente invenção, supõe o poder da inteligência como o que lhe é mais próprio. Inteligência tem como etimologia *intelligere*, sendo que *legere*, como o fez notar Blanchot (1996, p. 15),

abre para o *logos* que, antes de significar linguagem (fala, marca) diz a reunião em si do que é disperso. Dispersão e reunião, tal seria a respiração do espírito, o duplo movimento que não se unifica, mas que a inteligência tende a estabilizar para evitar a vertigem de um aprofundamento incessante.

Tanto a arte, quanto a política fazem parte dos processos de individuação pelas quais seremos aquilo que somos, e que são também desindividuação, sem o que as identidades não seriam indetermináveis e em mudança, mas pré-determinadas e absolutamente constringedoras. Arte e política são ambas em parte invenções, partilham como tal a capa-

cidade de sentir e pensar; o que faz corte entre elas, que as separa e impede que as consideremos em termos de subsunção, analogia ou simetria é a instauração de tipos de relação diferentes entre invenção e finalidade. Como um fazer sem finalidade, a obra de arte suspende a intervenção direta nas negociações do mundo, afirmando em relação a elas um desvio infinito que a filosofia e a política devem preservar. É uma tarefa da filosofia pensar a condição da arte, mostrando como a ausência dela poria em causa o mundo, porquanto sem o espaço de experimentação em que a relação sensível-inteligível atinge um máximo de intensidade, os mecanismos de repetição atingiriam um grau muito redutor das potencialidades humanas.

Afirmando-se na irredutibilidade de um termo ao outro, a arte não tem autonomia e não se subordina a nenhum *nomos*, como mostrou Adorno, para quem a arte é interrupção, tensão entre aparência e combate da aparência. Na sua irreconciliabilidade, a arte é simultaneamente o seu devir-obra e o *désœuvrement* que a abisma, como o concebeu Blanchot, que apresenta a experiência artística enquanto “intimidade em luta de momentos irreconciliáveis e inseparáveis”, entre o começo que faz obra e a origem “onde reina o *désœuvrement*”. Pelo seu *désœuvrement* uma obra afirma-se desconstruindo-se infinitamente, e como tal expõe quem a faz e quem lhe responde à experiência do desprendimento absoluto de si, resposta ao absolutamente desconhecido.

Quanto à parte de invenção que há na política, ela não pode colocar-se fora da relação com uma finalidade – permitir a justiça – não podendo prescindir de prosseguir esse objetivo, que o seu próprio exercício vai esclarecendo, inventando hipóteses e mostrando a sua pertinência, sem nunca as colocar como pré-determináveis. Na separação da política e da arte, o impossível abandono pela primeira de objetivos que se vão modificando diz respeito a que ela se realiza na tensão entre direito e justiça. Não podendo esta ser apresentada ou definida, ela é, no entanto, uma exigência fundadora do humano, sendo essa exigência e esperança uma afirmação primeira, “indesconstrutível” (Jacques Derrida) sobre a qual se erguem indissociavelmente o humano e a política, imprevisíveis. A essa afirmação, a da exigência de justiça, só se pode responder singularmente. É dessa ordem a relação com a Lei, a qual, sendo singular, orienta a relação com os outros através do direito, infinitamente perfectível, embora sem fundamento ou modelo. Pela política, singularidade e universalidade convergem na tensão entre justiça e direito, o que, implicando passagens do indefinível à definição, deixa sempre em aberto a comunidade que institui, a qual não pode deixar de propor formas que vão respondendo à exigência de justiça, sem jamais encontrar a resposta absoluta. É a necessidade de resposta que constitui o indestrutível (Blanchot, 1969, pp. 180-200), fazendo com que o humano nunca seja vida nua, mas sempre um excesso que resiste à morte, – excesso pelo qual o homem, podendo ser destruído, é indestrutível.

Arte, filosofia e política relacionam-se indiretamente. Nenhuma destas experiências se pode afirmar como tutora das outras, porém a filosofia recebe de fora dela – da arte, da nossa experiência quotidiana, da ciência e da política – a força instabilizadora que a impede de ser a eterna repetição dos mesmos problemas e que faz dela uma aliada indispensável de todos os campos da existência. A relação da filosofia com a arte é por isso fundamental para impedir o fechamento das “comunidades” políticas, desenhando uma aparente comunicação indireta entre arte e política, que efetivamente o não é, pois, nunca o pensamento desenvolvido a partir da arte pode, em virtude do *désœuvrement* desta, apresentar-se como fundado naquilo que, no entanto, parece inspirá-lo. A filosofia não encontra qualquer legitimação do pensamento na arte, tendo por isso que afirmar a sua exclusiva responsabilidade, que não é a de se tornar instância legitimadora da arte, mas a de garantir a separação na proximidade. É essa separação pensada em Blanchot quando ele concebe o comentário como a hipótese de uma sobrevida: “O comentador - crítica, louvor - diz: é isso que tu és, que tu pensas; o pensamento da escrita, sempre dissuadido, esperado pelo desastre, eis que ele é tornado visível no nome, sobrenomeado, e como que salvo, no entanto, entregue ao louvor ou à crítica (é o mesmo), quer dizer, prometido a uma sobrevida”(Blanchot, 1980, p. 17). A responsabilidade de partir de uma obra de arte é a mesma que partir de uma escrita poética. É a de um outro começo na intimidade e na distância do sempre perdido. Ainda Blanchot: “angústia de ler: que todo o texto, por tão importante, tão agradável e tão interessante que seja (e quanto mais ele dá a impressão de sê-lo), é vazio – ele não existe no fundo; é preciso transpor, franquear um abismo, e *se não se salta, não se compreende*” (Blanchot, 1980, p. 23). Pelo salto do atual ao não contemporâneo, a crítica provoca uma relação indireta entre arte e política. Quando a crítica se torna autoritária, essa relação dissolve-se e prevalece a confiscação das obras que ela toma como objeto.

A existência de uma crítica que não seja prescritiva, judicativa, ou de qualquer outra forma unificadora pode considerar-se uma “aliada” imprescindível da “política *da arte*”, tal como esta se poderia entender a partir de Blanchot, combate pela não unidade que nos constitui:

a crítica é quase sempre importante. Mesmo que seja parcial, alteradora. Contudo, quando ela se torna guerreira é porque a impaciência política a faz sobrelevar a paciência própria ao “poético”. A escrita, em relação de irregularidade consigo própria, portanto, com o absolutamente outro, não sabe o que virá politicamente dela: é essa a sua intransitividade, essa necessidade de não estar senão em relação indireta com o político (Blanchot, 1980, p. 126).

A política *da* arte seria a da sua luta por existir, luta fora do poder, do agir programável, da presença a si. Pela intensidade da sua afirmação da disjunção do presente – do permanente dividir-se do tempo no instante que no seu vazio convoca simultaneamente o outro e instaura a possibilidade de fuga à vontade de identificar que dele pode vir – a relação com a arte é um tatear, uma hesitação que se não resolve, alimentando-se do contato com o abismo que retorna na exposição de um desajustamento sem fim. Como pergunta Derrida (1993, p.48): “a disjuntura não é a própria possibilidade do outro? Como distinguir entre dois desajustamentos, entre a disjuntura do injusto e aquela que abre a dissimetria da relação ao outro, quer dizer, o lugar para a justiça?”

Ao eternizar o “instante” da divisão, aquele que nunca se apresenta como um “agora”, a arte é ruptura com o círculo econômico, e assim possibilidade do dom e sua condição. Mas um dom nunca se apresenta, e como tal não se integra na continuidade lógica e cronológica que é a da representação. Daí decorre o enigma da arte, aquilo que se pode nomear como o seu esoterismo. Como dom (enigmaticidade, segredo), a arte vem interromper uma situação construída pela continuidade dada na representação, sendo essa interrupção que sobretudo a filosofia (mas também a política, a ciência e tudo o resto que constitui a nossa existência) recebe como uma injunção a nova experimentação, inseparável do esforço de compreensão do que não só não é diretamente compreensível, como não é mesmo compreensível. O esforço de compreensão, sem o qual a arte não existiria, dá-se pela nomeação e repetição nos termos do intelecto enquanto discurso que diferindo daquilo de que fala o torna diferente sem, todavia, lhe retirar a sua potência inicial de gerador de diferença. A obra de arte não existe, por conseguinte, senão diferindo de si-própria numa série de declinações sem começo nem fim. Daí que nunca se possa dizer como a arte se apresenta, que não se deva nunca pretender subordiná-la à descrição de técnicas e preceitos formais. Se isso vale para tudo aquilo a que se chama arte, levar-nos-á a dizer que quando falamos de “as grandes obras do passado” temos como referência aquilo que como tal se instituiu e a que se impôs um certo valor de uso e de troca, mas apenas enquanto nos aparece como tal, como arte, e por conseguinte quando delas vem uma sugestão de estranheza que não conseguimos arrumar e que experimentamos quando por ela nos sentimos estrangeiros a nós mesmos, atraídos para o jogo da interpretação, do comentário, da crítica, do elogio, que são em grande parte impulso para a criação de novas obras de arte e impulso para a colocação dos mais diversos problemas sobre o viver humano (o viver com os outros). Trata-se por conseguinte de estabelecer continuidades na interrupção de

que emerge o novo que coloca como condição o desfazer de leis e sujeitos prévios à relação com o outro, não podendo, no entanto, ser senão ele próprio impuro, situando-se sempre entre o retorno de concepções e teorias mais ou menos estabilizadas e a sua instabilização.

Qualquer obra de arte se apresenta como uma saudação dirigida ao outro, leitor, espectador, ouvinte, independentemente de qualquer relação particular, de qualquer interesse, sem imposição, súplica ou compaixão, mas também independentemente de qualquer proposta de entendimento ou permuta, apenas afirmando uma igualdade fora do poder. Sendo um “aqui estou” que coloca um “aí estás”, a arte enceta o desfazer do efeito viseira, aquele que, faria com que, como diz Derrida (1993, p.26), “nos sentíssemos vistos por um olhar que será sempre impossível cruzar”. Desfazer esse olhar que induz a vontade de imitação, de simetria identificatória, é decompô-lo expondo a não semelhança que o divide, a de ser ele próprio assemelhar-se ao que se assemelha num processo suportado pelo vazio, pela sombra das imagens. Expor-se à assombração do que vem é solicitar a parte de sombra, imprevisível, pela qual a identidade da percepção é perturbada.

Fora-da-lei ou fora dos gonzos, a arte não é transgressora: o que nela começa, nas suas imagens, nos seus dizeres, permanece fragmentário, partes sem um todo, exposição de elementos em queda. Entre as ruínas o espaço vazio da permanente recriação.

Antes de ser vinculação a obras que pretendem valer por si mesmas, autonomamente, a capacidade de invenção da “arte” diluía-se no mundo, fazia “naturalmente” parte dele, pelo que a sua “parte maldita” (o dom que a possibilitava) estava oculta sob as máscaras do culto religioso ou político. Quando, na época moderna, as obras de arte deixam de existir “naturalmente” como parte de um mundo fechado, e passam a ser expostas enquanto arte, destacáveis do mundo a que pertenciam, perdendo a sua força cultural, que lhes era conferida pela sua arregimentação sob ideias e ideais, ganham nesse mesmo movimento novos tipos de aura: a de agentes de uma natural reconciliação humana pelo alcançar da verdadeira natureza deste, ou a de serem a “parte maldita” pela qual se atinge uma comunicação absoluta, que se define pelo mal enquanto o que vai contra o que socialmente se pode apresentar. Constituíram-se a partir daí quer as prescrições que vincularam a arte ao jogo, quer aquelas que a identificaram com a transgressão de leis, assim a colocando em função delas e a encerrando num novo culto, o do maldito, do transgressor. Quer a concepção naturalista do humano como destinado à harmonia do seu conjunto de faculdades, quer a concepção, também ela naturalista, em que o homem está condenado por um passado de animal não humano a aí retornar compulsivamente, entendem a arte como o meio para atingir a

funcionalidade, isto é, para superar as tensões humanas. Daí que o repúdio do naturalismo seja um dos momentos essenciais do pensamento no século XX, o que passa pelo que Frédéric Neyrat (2002) escreveu sobre a relação entre homem e animal:

O animal é, no homem, não uma possibilidade negada, uma possibilidade de ser animal, mas uma possibilidade cuja realização é negada, e que vem assombrá-lo como tal: não é sobre o plano dos possíveis que o homem tem a ver com o animal, mas é do ponto do *acto* que o homem pode, num olhar *retrospectivo*, ver a possibilidade do *acto animal* negada.

A partir das suas vinculações ao jogo enquanto entretenimento ou à transgressão, a arte foi sendo engolida pelos fluxos do capitalismo, que visam o seu próprio desenvolvimento contínuo de acumulação. Enquanto o entretenimento promovido pelas “indústrias criativas” se busca a satisfação lúdica, que tende inevitavelmente para o mais pobre de inteligência, para a repetição degradada e degradante, a transgressão como norma, procede no campo da luta pelo poder e nessa medida é perfeitamente digerida nos circuitos econômicos, nos quais tem uma função de aceleração do progresso técnico. Face à alternativa constituída por esses dois tipos de prescrição, a saída não é uma instrumentalização da arte em função de objetivos historicamente definidos, mas sim a já referida afirmação de uma divisão, que coloca a messianidade que fala Derrida, a originalidade de uma promessa, como indissociável do trair dessa promessa, pois caso contrário o humano seria apenas desumano, um automatismo, e não o humano-desumano, ou seja, a possibilidade de invenção, de fuga à repetição do idêntico.

Dado que a relação com a figuração do humano circunscreve a arte a um ideal de perfeição e às categorias do belo ou do sublime, podemos ver na sua desfiguração um princípio de dilaceração, de inapaziguamento ou de ateísmo, no sentido em que Philippe Lacoue-Labarthe fala da emergência de um *ateísmo* moderno a partir da descoberta da “Arte negra”, e da imagem “sistematicamente deformada” que ela oferece do homem. Surgindo a partir daí a “reminiscência inocente, sem a menor vergonha ou a menor culpabilidade, de toda a arte – incluindo a ‘nossa’” (Lacoue-Labarthe, 2008, pp. 13-22).

Tal como a prescrição de transgressão, também a afirmação da divisão da arte, que a contrária, é de proveniência romântica, inerente à ideia de crítica que se tornou fundamental a partir daí: uma obra de arte não está encerrada em si, ela desdobra-se, refletindo sobre si própria e fá-lo infinitamente, de modo que a especularidade da reflexão se perde e o

que importa é o instante de divisão, a cesura. Como um processo de dom e contra dom sem começo nem fim, que não só implica não haver um dom original ao qual se segue o contra dom, mas que se começa sempre pelo meio, pela resposta. Se não há o dom original, é porque o dom, não derivando do sistema de trocas, também não lhe é exterior, é a sua interrupção enquanto corte-ligação: irreversibilidade, passado-futuro, eterno retorno do diferente. A crítica (desconstrução enquanto estudo, resposta, louvor) em que a arte se desdobra nem é um simples espelho dela nem um seu complemento ou intensificação, é principalmente um movimento que impede que o que nela é disseminação seja apresentado como doutrina. O duplo que da obra, ou a partir dela, nasce não a torna reconhecível. Pelo contrário, acentua o desacordo da sua forma como desacordo insuperável que sempre implica uma tensão entre a imagem de um hipotético todo e o movimento pelo qual diverge desse todo indivisível.

Ao expor a abertura de haver dom e contra dom sob as máscaras do culto, a crítica postula que a arte tem efeitos para além de qualquer finalidade, e que esses efeitos indetermináveis só podem ser os que derivam da afirmação da igualdade dos homens enquanto potência criadora, capacidade de pensar-sentir-criar. Só essa afirmação poderia ser chamada “política da arte”, dando a essa expressão o sentido de uma política antes da política, isto é, da afirmação da igualdade incomensurável dos homens, assente numa imperfeição originária – exposição ao mal, não no sentido naturalista de uma compulsão, mas no de exposição à errância – como condição de aperfeiçoamento e apelo ao instituir e às transformações do instituído, isto é, à política.

Enquanto consequência da declaração de anti-representacionalidade da arte, a crítica ou resposta discursiva a uma obra de arte, ou texto separa-se da pretensão a definir critérios e emitir juízos e entende-se como elemento da relação entre a arte e o mundo enquanto devir, isto é, como sendo também ela própria invenção e não produção. Duplica assim um princípio da arte, o de que não há um fora que seja fora-do-mundo, que não há nenhum ponto que seja a sua origem transcendente. Só enquanto o mundo é “sem anterior e sem modelo, sem princípio e sem fim dados”, se pode falar de “sentido do mundo” como o de um nascer das coisas no instante. É isso que traz consigo a possibilidade de fazer justiça à multiplicidade, por isso a declaração de anti-representacionalidade é para a crítica uma moção de invenção interior à responsabilidade assumida no mundo, responsabilidade menos indireta que a da arte, pois quanto a esta tratar-se-ia de uma responsabilidade que não se apresenta em situação, mas sim constitutivamente múltipla e dispersiva.

Trata-se de não abdicar de afirmar no princípio o heterogêneo, a forma mais radical de combate à rasura da disjunção do presente, que nos colocaria sem defesa “diante da lei”, através da qual conspiramos

para fazer do mundo um resultado – conjunto de seres limitados, sem tempo, permutáveis. O tempo de cada um, tempo impessoal de afecções e pensamentos discordantes, no qual toma forma aquilo a que chamamos arte, inscreve-se na história, contrapondo-se à universalidade abstrata e salvaguardando na universalização a heterogeneidade do viver de cada um enquanto princípio do viver em comum. Afecções e pensamentos que compõem uma obra de arte apenas existem no instante da sua repetição/declinação que situa a obra na história através do reconhecimento, mas que, ao mesmo tempo, a ela a subtrai. Essa repetição que é contra dom, a da crítica, institui um tipo particular de relação com as regras estabelecidas na arte e para a arte: não podendo deixar de reconhecê-las, não pode invocá-las para justificar o que quer que seja. Aliás, na arte nada é justificável porque ela não pertence a nenhum horizonte de expectativa, ela é, recorrendo a uma expressão de Jean-Luc Nancy (2009, p. 31) sobre o desenho, *forma formans*. Cada obra é insubstituível e necessariamente fuga ao prescritível, pela agramaticalidade, pela gaguez, pelo inimaginável, pelo vazio. Por muito que um fazer artístico desenvolva uma técnica, nunca é isso que determina a sua excepcionalidade. A exigência do trabalho, a perseverança, o cálculo, que faz parte do dar forma sem definitivo dar alguma coisa que se apresente fora do tempo é um combate, confronto com os limites do possível, não para deslocá-los, mas para abrir o fora deles, o que não se atinge nunca e que, sendo irreconhecível, é sempre o impulso de partir. É essa a condição do dom e do contra dom, da arte, do pensamento, de toda a existência, que não pode ser considerada privilégio de alguns, os mais cultos, por exemplo, ou os mais conhecedores da história da arte, ou qualquer outro grupo que possa ser designado como uma aristocracia pelas suas competências atestadas. A aristocracia intelectual, como se disse no início deste texto, não é específica de um grupo, pelo contrário, faz parte do nosso não sermos subsumíveis enquanto parte de um grupo, no limite universal, como pretendia o humanismo, que como se sabe construía com base nisso diversos sistemas de exclusão. O fato de cooperarmos e nos reunirmos só se torna possível a partir de uma tal impossibilidade de subsunção num grupo, mesmo definido como o dos melhores, pois o homem, humano-desumano, é incomparável.

Fazer de cada um uma parcela dirigível segundo as leis da economia tende a ser o programa daquilo a que hoje se chama democracia e passa pelas estratégias estatais de apropriação da arte através de mecanismos reguladores que procuram destiná-la ao que chamam recepção e que é o seu enquadramento aceitável, aquele que a retira a uma deriva improdutiva, e rasura o seu excesso através da indiferenciação do seu modo de existência e dos produtos das indústrias da cultura. Tendo as

grandes questões a respeito destas sido colocadas por Adorno, é hoje bem visível que aquilo que as instituições da cultura apresentam como tal, é o resultado de uma homogeneização sob a etiqueta da produção, que tende a apresentar o mundo como soma do inerte e acumulável, fazendo da cultura um horizonte mortífero. Lautréamont previu esta catástrofe da cultura que se fez mercadoria, contra a qual declarou “a poesia deve ser feita por todos”. Para o mundo continuar como permanente e invisível transformação é preciso que a poesia (a arte) seja “feita”, que os esquemas perceptivos não fixem a vida em definitivo. Mas a poesia só é feita se for feita por todos, se não for determinada por uma especialização pensada em termos técnicos e econômicos que levam ao extremo a divisão do trabalho: de um lado os ditos agentes artísticos ou culturais (criadores, comissários, críticos, professores, etc, etc., mas também e cada vez mais trabalhadores da indústria de entretenimento e um conjunto de trabalhadores dos média cuja função é já a do puro marketing) do outro lado as ditas “massas” consumidoras. Com o desenvolvimento da técnica esta designação corresponde a uma maioria preparada para interagir e repetir, não percebendo que está sendo comandada para isso e que a sua “participação” programada é uma forma de alienação.

Quando se pretende que a arte seja feita “por todos” não há aí nenhuma desvalorização da aprendizagem, pelo contrário, está aí implícito que a aprendizagem pode, deve, ser feita por todos, o que implica que seja preciso opor-se à desvalorização da universidade e do ensino das disciplinas de filosofia, de estudos artísticos e outras afins; que seja preciso opor-se à vaga economicista que pretende dissolver as universidades em aparelhos de produção mensuráveis em termos quantitativos, ou mais simplesmente rentáveis. Colocá-las ao serviço da produção de técnicos para as indústrias da cultura e assim em função de um tipo de produção que nada tem a ver com o pensamento e a arte, é o oposto de uma democratização que essa, sim, visaria à potencialidade de cada um no seu exceder-se improdutivo. Que a arte seja feita por todos, quer dizer que ela não pode ser remetida para um lugar específico, um lugar na economia, ela que é um nada de próprio, que implica o que somos de melhor, *aristos*, se dermos esse nome àquilo pelo qual cada um sai do seu lugar limitado e limitador no dirigir-se ao outro, na afirmação de que o que liga/separa é anterior ao poder e de que esse vazio é em si promessa de haver lei.

O sem-lugar do fazer da arte, implícito no desejo de que a arte seja feita por todos, supõe um espaço-tempo extraordinário, em que se dá a interrupção das escalas prévias de valores. Um momento em que a experiência gera o seu valor, o que o separa de uma ideia de elite baseada em aptidões particulares. O instante antiautoritário que a arte sempre afirma não é dela exclusivo. O desaparecimento dessa elite aconteceu, segundo Blanchot em maio de 68, onde a figura do intelectual destacado desapareceu por uns tempos.

Tanto a força do movimento anti-autoritário tornava quase fácil o esquecimento das particularidades e não permitia distinguir nem jovens, nem velhos, nem os conhecidos, nem os demasiado conhecidos, como se, apesar das diferenças e das controvérsias incessantes, cada um se reconhecesse nas palavras anônimas que se inscreviam nos muros e que finalmente, mesmo se fossem elaboradas em comum, nunca se anunciavam como palavras de autor, sendo de todos e para todos, nas suas formulações contraditórias (Blanchot, 1996, p. 60).

A política *da* arte, se essa expressão fizer sentido, será então ela ser arte e ser crítica, ser forma que se formando se desconstrói, se abala. Essa é a performatividade que se pode traduzir na expressão deleuziana “resistir é criar”. Por ela, a resistência da arte não é diretamente política: ela não resiste a nada diretamente, pois é saindo da conspiração identitária que se dá o seu resistir; é a força de afecções impessoais que nela desloca os esquemas perceptivos (sujeito-objeto), não para propor novos, mas para instaurar o novo na sua impresentabilidade, imperceptibilidade do devir.

Num texto intitulado “será que a arte resiste a alguma coisa?”, Jacques Rancière situa a associação de arte e resistência no domínio da opinião, no qual funciona como um dos mecanismos que ocultam as tensões do campo da arte e as da política, parecendo, no entanto, fazê-las convergir. Considera Rancière que, “no mundo da opinião se admite que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem num poder único”. Entende-se que a arte resiste à usura do tempo e à determinação do conceito e que “quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes”. Esse entendimento aparece associado à figura do artista livre e rebelde, na qual se confunde a passividade da resistência da matéria com a oposição ativa dos homens. Rancière assinala o que há de contraditório nesta figura da *doxa* - por um lado a exaltação do que resiste em si, por outro a do que se opõe à ordem das coisas – e chama a atenção para a sua inconsistência, claramente evidenciada pelos mecanismos institucionais da arte, e, por conseguinte, pela sua manipulação pelos poderes públicos e pelo mercado. Mas, se é certo que, como pretende Rancière, não há uma relação necessária entre a permanência no tempo, que é uma questão de instituições, e a resistência aos poderes que os artistas não são nem mais, nem menos rebeldes que as outras categorias da população, ainda assim, a questão da resistência da poesia parece-me dever colocar-se fora da *doxa* para a qual ele a remete inteiramente. Para tal precisamos admitir que a arte persiste no tempo, não por aquilo que ela é em si, mas pela sua capacidade de devir, precedendo-se: o que resiste, resiste porque não é nada em si (nada determinável, entenda-se), mas porque é “em si mesmo” fora. Não é enquanto conjunto de propriedades que uma obra de arte persiste, mas é a impropriedade constitutiva

que nela insiste que a subtrai à diluição em qualquer época histórica, à sua identificação com um contexto. Assim, resistir não é a consequência de uma propriedade que a vocaciona para tal, mas o próprio movimento de fazer-sentido enquanto movimento de abertura da forma, isto é, movimento instabilizador da totalização de uma forma. A resistência da arte, não sendo uma resistência política ou social, é sempre uma resistência ao totalitarismo, à possibilidade de ela ser pensada como emanção de um destino ou como parte de um organismo. Essa resistência da arte ao totalitarismo, podemos dizê-la na fórmula de Malraux, “a arte é um anti-destino”, o que permite colocar a simultânea separabilidade e inseparabilidade da poesia e das outras esferas da existência, e ver nesse particular modo de conexão a sua condição de possibilidade. Quer isto dizer que a arte só pode existir separada de qualquer finalidade: política, social, científica, pessoal, e que é nessa não finalização que ela participa da criação do mundo, justamente por se contrapor ao niilismo que o ameaça sob a forma do vale tudo porque tudo é idêntico, tudo caminha para a morte como máximo denominador comum. Então a arte, na qual persevera a capacidade de criar resistência ao idêntico, dissemina-se imperceptivelmente na existência, sendo aí a capacidade de resistir às formas encerradas em si, às totalidades, sendo aí um impulso para a justiça, mas sem os limites que a relação política-situação implica. Resistência e criação são duas faces de um movimento que persiste no seu permanente recomeçar fora do circuito econômico, fora também de qualquer reversibilidade passado-futuro.

Sendo essa a duplicidade da arte, ela volta-se necessariamente contra aquilo que a institui como força de ruptura com a opinião, pois esse instituir a anula, fixando-a à condição muda da genialidade ou da vocação profética, das quais emanaria uma verdade incontestável. Se a arte existe, não é por uma separação elitista do cotidiano, mas porque é o mergulho em que ele se dissipa, em que se dissipa o terror de tudo ser finito, representável, sem resto. Daí deriva um dos problemas dos estudos de arte, o da sua insuficiência diante do que nada é em si: o estudo de técnicas, a atenção à história e todo o “convívio” com as obras de arte nada seria sem a heterogeneidade do tempo em que elas são acolhidas, heterogeneidade inseparável daquilo a que chamamos o cotidiano, único lugar da fuga à linguagem única, da multiplicação de linguagens.

Conferir à arte uma relevância social, que a destaca como uma coisa que permanece imutável, seria esse um modo errado de entender a sua resistência ao tempo, que é uma resistência ao lógico e cronológico e não ao tempo fora dos gonzos, que implica o jogo interminável de intercepção da representação pelo vazio, que retira à arte todo o valor de uso e valor de troca. E se a arte não serve para nada, ela deve ser salvaguardada contra todas as suas rentabilizações, tais como a de dar visibilidade às pretensas identidades nacionais, ou a de figurar o que quer que seja,

sem que nesse distanciar-se do totalitário lhe seja atribuído um outro tipo de verdade, uma verdade oracular de tipo histórico ou messiânico, que caberia à filosofia, à teoria ou à crítica extrair do sem-sentido manifesto.

Do fato de uma obra de arte ser sempre feita a partir de outras não se conclui que as confirme ou que por elas seja antecipada. É nesse sentido que a arte é também sempre feita a partir de nada, nenhuma lei lhe impõe um tipo de movimento, um conjunto de conexões, em vez de outro. E o mesmo se passa no acolhimento, que é dado à arte, que só existe se for deslocação, desvio, diferenciação. O que importa são os pensamentos que se desencadeiam e que fazem parte da dimensão crítica enquanto ela não tem por propósito julgar, mas se propõe ligar-se ao que na arte é indireto, os seus signos (imagens, dizeres, composição) para, mantendo a afirmação decisiva de igualdade, especular sobre hipóteses que, sem garantia, coloca no espaço do diálogo entre saber, moral e política. A crítica é assim parte da filosofia que, no seu abandono da pretensão a um meta-conhecimento, se assume como conceptualização (e conseqüentemente criação de conceitos) para a qual a arte como ponto de partida assume uma grande importância enquanto o movimento anti-história por excelência.

Enquanto ausência de finalidade (didática, catártica, moralizadora, de fundação da verdade) a arte não se encerra em formas, embora se apresente numa forma. A sua abertura é abertura do mundo. Retirando-lhe qualquer garantia, deixa em aberto a possibilidade/responsabilidade de cada um na sua criação/transformação. Isso é que faz com que uma expressão como “arte de massas” seja uma expressão aberrante por implicar a redução da arte a uma das funções referidas (mesmo se a de educação em sentido lato), o que é solidário da consolidação de uma divisão política que coloca de um lado os que têm a capacidade para formar e do outro, os que só podem ser formados. O que não está longe de uma espécie de aristocracia cultural, a dos possuidores do saber: como se houvesse só um saber e todos devessem ser preenchidos pelo que deles falta. Contra essa concepção, de proveniência platônica, podem referir-se de Jacques Rancière *Le maitre ignorant* e *La Nuit des prolétaires*. Enquanto no primeiro destes livros se pensa a partir de uma experiência histórica de ensino como este pode ser crítica da ideia de aprendizagem como aquisição de um saber-que-falta, no último se mostra como a disponibilidade e a força para sair dos limites identitários fixados pela “arte de massas” se podem gerar por uma prática de aprendizagem em que uma espécie de “autodidatismo” se apresenta como saída dos limites de saber e pensar impostos por um grupo a outros grupos. Trata-se de não apagar “a heterogeneidade da lógica da emancipação em relação à lógica de desenvolvimento da ordem social”, de não apagar “o que é o coração da emancipação, a saber, o comunismo da inteligência, a afirmação da capacidade de não importa quem para ser aí onde *não pode* ser e fazer

o que *não pode fazer*” (Rancière, 2010, pp. 231-45). O desfazer da definição de identidades é o primeiro passo do viver em comum, pelo que qualquer ideia de uma arte com modelo de destinatário (como no caso da “arte de massas”), aquilo que na linguagem do marketing se diz “um público”, vai contra o que é condição dela. Não seria exato dizer que a instrumentaliza, pois o que de fato se passa quando parece que estamos perante uma tal instrumentalização é que se trata de uma pretensão de anulação dela através da rasura da sua força.

Por outro lado, é preciso entender que aquilo que faz com que se possa falar de “arte de massas” é da mesma ordem daquilo que faz com que se fale de cultura de massas: uma certa dicotomia vida/espírito que ficciona o humano antes da linguagem, a arte ou a cultura separadas da vida, considerada matéria moldável, e agindo sobre ela a partir dessa esfera autônoma tida como produção espiritual, que a atualidade foi convertendo em espetacularização. Não se põe em causa a plasticidade dos humanos (pelo contrário, ela é aquilo pelo qual são iguais), nem como ela supõe a aprendizagem enquanto fator decisivo. É também evidente que há grupos sociais que têm acesso privilegiado a meios de aprendizagem (escolas, livros, tempo disponível, estímulo do meio, etc.), mas a arte não pode substituir-se à política na missão de alterar a situação, é a política que tem que encontrar meios que impossibilitem a arte de massas pela substituição das situações que provocam a divisão que as constitui por situações mais justas. As obras de arte podem ser lugares de onde irradiem impulsos políticos, mas sempre na condição de serem apresentadas como podendo sê-lo pelo pensamento que desencadeiam e não como o sendo necessariamente. Daí, como diz Blanchot (1980, p.199), “que toda a literatura moralizante seja não só ineficaz (o que seria louvável), mas corruptora”.

Concluindo, o modo de existência da arte é independente da política, da moral, do conhecimento. O fato de estas não existirem senão em função de objetivos a diversos níveis, mais vagos ou menos precisos faz com que elas se situem num espaço de diálogo, garantido pela filosofia, que, não ditando regras ou procedimentos para nenhuma delas, coloca problemas que lhes dizem respeito. A arte não é indiferente à filosofia, à política, ao saber, mas não lhes responde nem espera resposta, retira-se na sua própria divisão.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. **L’Amitié**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **L’écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **Les intellectuels en question**. Ébauche d’une réflexion. Paris: Fourbis, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **L’indestructible**. L’Entretien Infini. Paris: Gallimard, 1969.

DERRIDA, Jacques. **“Popularités”**: Du droit à la philosophie. Paris: Galilée, 1990. (trad. do autor).

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**. Paris: Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Ulysse gramophone**. Deux mots pour Joyce. Paris: galilée, s/d. (trad. do autor).

KANT, Emmanuel. **Métaphysique des moeurs**. Paris: Vrin, 1979.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **La figure (humaine)**, La Figure dans l’art, AAVV. Musée Picasso, Antibes / William Blake & Co. Edit, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **Le Plaisir au dessin**. Paris: Galilée, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Les Muses**. Paris: Galilée, 1994.

NEYRAT, Frédéric. **Fantasma de la Communauté Absolue**. Lien et déliaison. Paris: L’Harmattan, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Maître ignorant**. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle, Paris: 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible. Esthétique et politique**. Paris: Fabrique, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Philosophe et ses pauvres**. Paris: Champs Flammarion, 2007. (trad. Minha).

RANCIÈRE, Jacques. Communistes sans communisme. in : BADIOU/ZIZEK. (orgs.) **L’Idée du communisme**. Lignes: 2010.

TARDE Gabriel. **Les lois de l’imitation** Les empêcheurs de penser en rond. Paris: 2001. (trad. do autor)

TARDE Gabriel. **L’opinion de la foule**. Paris: Éd. Félix Alcan, 1901. (Trad. do autor).

4. KANT COM MASOCH

François Zourabichvili³⁰

À primeira vista, na antologia *Crítica e clínica* (Deleuze, 1993), há um intruso: texto sobre Kant, filósofo e não escritor, criador de conceitos e não de perceptos e de afetos (a presença de um texto sobre Espinosa é menos surpreendente, porque se trata expressamente de questionar o seu estilo). Pode-se, evidentemente, invocar uma razão trivial: Deleuze não teria tido outro lugar para pô-lo, e teria apoiado particularmente a sua reedição. Não é suficiente: ele apoiou que tal aparecesse *aí*, numa antologia de estudos intitulada *Crítica e clínica* (Deleuze, 1993). Não por acaso, mas por quê?

Contudo, a razão trivial seria que Kant é resumido sob fórmulas literárias. Mas, faria falta perguntar-se o porquê. E aí, talvez, tocar-se-ia algo da ordem de um *delírio* kantiano, no sentido não pejorativo em que Deleuze fala do delírio. Haveria aí como uma clínica das três Críticas.

Possível, contudo, não suficiente. A razão mais profunda: como nos românticos pós-kantianos, com os quais há mais de uma afinidade reconhecida, ‘crítica’ não se entende no sentido literário ou artístico sem conservar um plano de fundo kantiano (Benjamin, 2001, p. 89)³¹. Porque se sabe que Deleuze sempre se situou na esteira do questionamento crítico, aberta por Kant, mesmo se fosse para superar a compreensão kantiana da questão: assim, no *Nietzsche*, no *Bergson*. No *Nietzsche*, por outra parte, a superação do ponto de vista kantiano faz-se transformando a crítica em sintomatologia, introduzindo o ponto de vista do sintoma. E se o procuramos onde Deleuze se serve mais do método bergsoniano da decomposição dos mistos concretos em linhas puras, método que situa explicitamente sob o signo do transcendental, antes de *Mille Plateaux* (Deleuze; Gattari, 1980), está *Presentation de Sacher-Masoch* (1967). *Crítica e clínica*: o agregado, o complemento deve entender-se como uma inflexão, uma radicalização, uma metamorfose da famosa questão *quid juris*, ou seja, das condições da experiência.

Porque o crítico, tal como o pensa Deleuze, não é em primeiro lugar um clínico? Sempre disse que se trata de passar das condições da experiência possível, condições absolutamente a priori, superando e englobando para sempre a experiência na sua generalidade, às condições

30 Collège international de philosophie, França, 1965-2006†)

31 Benjamin nota que é apenas com os românticos que a expressão «crítico de arte» substituiu finalmente a antiga expressão «juiz em matéria de arte». E, ao longo de todo o seu estudo, Benjamin insiste sobre o sentido positivo e criador de que se reveste a palavra «crítico» nos românticos alemães.

da experiência ‘real’. E passar da experiência possível à experiência real é investigar as categorias do atual, ou seja, de uma civilização. Não há categorias mais que de uma civilização. Filosofia crítica bem entendido = ‘médico da civilização’.

O crítico é um clínico, estabelecer o direito e desenredá-lo do fato é fazer bons agrupamentos de sintomas, saber fazer passar o fio da diferença na ordem do sintoma. E aí, falando ainda de Nietzsche, se Deleuze diz que a verdadeira crítica é sintomatologia (ou seja, clínica) é porque não se contenta já com a forma do fenômeno, senão que se pergunta que ‘vontade’ se investe no fenômeno. Toda a experiência é investimento de desejo, o transcendental é da ordem do desejo. É aí, como diz Deleuze, que se dá o ‘diferencial’; e para alcançar as verdadeiras condições, que não sejam mais amplas que o condicionado, faz falta que uma diferença se faça, o que não pode ser um condicionamento do fenômeno em geral. O transcendental é da ordem do desejo, e a questão crítica é de entrada uma questão clínica porque se coloca, inclusive no campo teórico, pela exigência de uma Saúde (daí o critério do importante em Deleuze: o que é que importa pensar?). Não é a razão que dirige a crítica, é o desejo. E no mais profundo do desejo está, como diz Deleuze, o tam-tam mortal do masoquismo e do sadismo, a instância terrível da repetição que precede ao princípio do prazer e que desde a origem faz divergir um do outro, o sadismo e o masoquismo. Esta instância da repetição, este ‘instinto de morte’, como dirá sempre Deleuze, chamar-se-á mais tarde ‘corpo sem órgãos’.

Há então um laço do direito e do desejo. O que se deve fazer é delinear bem o campo do desejo, traçando as linhas de fratura – e é possível que o campo se fracture de outra maneira, e que seja necessário refazer o traçado. A verdadeira crítica é então uma clínica, mas eis aqui que Deleuze diz, sempre em *Presentation de Sacher-Masoch* (1967, p. 114): a clínica é a parte artística da medicina. Então o crítico será clínico com a condição de ser um artista. Vê-se que não basta dizer: ‘crítica’ em Deleuze deve ser tomado no sentido da crítica literária, senão também da crítica filosófica inaugurada por Kant; porque a literatura e a arte estão também na ideia de ‘clínica’, bem entendido. O que importa é que, na ideia de clínica se encontram as duas dimensões do Direito e da Arte, e que não há desde então crítica digna deste nome que não se proponha enlaçar estranhamente Direito e Arte. Que a crítica seja uma clínica significa então, em primeiro lugar e essencialmente: núpcias do Direito e da Arte.

É justamente o programa de *Presentation de Sacher-Masoch* (1967), que começa como uma investigação literária para acabar na filo-

sofia transcendental, e que explica que o masoquismo tem dois elementos: estético e jurídico. Estético: é o procedimento romanesco da espera e do suspenso. Jurídico: é a forma do contrato, que determina uma certa relação com a lei. Deste modo, reintroduz-se duas vezes o desejo: tanto na estética como no direito. A filosofia crítica deleuziana organiza-se então em redor de uma tríade problemática: Arte-Desejo-Direito. Ou ainda: Arte-Medicina-Direito, porque a ‘medicina da civilização’ diz respeito mais que nada ao desejo, consiste em tratar os fenômenos culturais como sintomas, ou seja, como portadores de um certo investimento libidinal. E já no livro sobre Nietzsche, no capítulo intitulado ‘A crítica’, Deleuze explicava que o filósofo é ao mesmo tempo, médico, artista, legislador.

Em suma, vê-se que o masoquismo é para Deleuze bastante mais que uma ocasião de refletir sobre o laço crítico-clínico com o fim de poder reavaliar uma clínica mal feita: esta que desemboca na entidade sadomasoquista, enquanto Deleuze mostra que se trata de dois grupos de sintomas completamente distintos, dois mundos profundamente estranhos um ao outro. O fim não é só fazer justiça ao masoquismo. Ou, antes, se é particularmente indicado fazê-lo, é porque Deleuze encontra na obra de Masoch as fontes de uma renovação da questão crítica, ou de um encadeamento da crítica e da clínica. É em Masoch que se pode assistir ao encontro da Arte e do Direito, do qual a crítica clínica depende. Isto aparecerá mais tarde também em Kafka, outro grande clínico ou médico da civilização – e há mais de uma relação, indicada pelo próprio Deleuze, entre Masoch e Kafka (por exemplo, a maneira de converter a humilhação perante o pai em humilhação do pai).

A clínica é sempre uma arte da diferença, é uma maneira de renovar com o sentido do *distinguo*, que é tão velho como a filosofia: pensar é mais que nada recortar, é fazer a diferença, é triar, cortar, decidir – que é o sentido grego da palavra «crítica». E a clínica, como diz Deleuze nos *Dialogues*, é inclinar, deslizar, pensar a passagem – que é sempre descontínua de uma organização de signos a outra. É por isto que há dois usos da clínica em Deleuze: ora estática, ora dinâmica. Estática quando se trata de separar o masoquismo do sadismo, ou (em *Logique du sens*) de não confundir Artaud com Carroll. Dinâmica, quando se trata de mostrar, com ou sem Foucault, a diferença entre o que ainda somos e o que já devimos, entre o que deixamos de ser e o que não somos ainda (é assim que Foucault, outro grande ‘médico da civilização’ então, articula o arquivo e o diagnóstico; mas é também a distinção que o próprio Deleuze faz no fim da sua vida, entre ‘sociedades disciplinares’ e ‘sociedades de controlo’). Mas, estática ou dinâmica, sempre se trata de fazer a diferença, de atestar um ponto de acontecimento, ou seja, de descrever e de efetuar no pensamento o ‘deslizamento de uma organização clínica a

outra': o que devimos? = de onde e como fugimos? = onde está a nossa saúde? E sem dúvida não basta transformar-se para devir; aí está talvez, por outro lado, a diferença entre Deleuze e Foucault, a transformação implica somente que as condições do devir mudaram.

Duas observações. A primeira é que, no uso estático da clínica, se reconhece em filigrana a apropriação original por Deleuze do método bergsoniano tal como o expõe ele mesmo. Parte-se do misto confuso denominado 'sodomosoquismo', vagamente concreto ou empírico; separaram-se neste misto concreto impuro as linhas puras, em número de dois – separa-se o direito do fato. A partir desse momento, o concreto haverá de ser sempre misto, quando nos voltamos para o concreto percebemos que há dois tipos de mistos que se tem tendência para confundir: misto sádico e misto masoquista (nos dois casos a relação amo-escravo não é a mesma). Em lugar de uma pseudo-entidade clínica dupla, tem-se agora duas entidades clínicas bem fundadas.

Segunda observação, a propósito do uso dinâmico da clínica. Com Deleuze, as questões 'o que é que deixamos de ser?' / 'o que é que estamos já em vias de devir?' transformam-se em verdadeiras questões de direito, as verdadeiras questões de direito. É que o próprio direito não é jamais 'natural', não transcende o fato, salvo ao condicioná-lo muito exteriormente. Deleuze disse muitas vezes que o que lhe interessava no direito era a maneira em que evoluía, tal como se o vê através das mudanças de jurisprudência. O que faz Masoch, ou Deleuze mediante Masoch, é restabelecer o direito a partir do qual se descreve corretamente o fato (vs. extrapolar do fato ao direito, de calcar o direito sobre o fato); e, ao mesmo tempo, restabelecer o desejo no direito, ou seja, a libido é transcendental, a verdadeira Crítica não é uma teoria do Conhecimento puro etéreo onde o desejo está ausente, do mesmo modo que a estética crítica inicial pretende expulsar falsamente o desejo da arte e por consequência não escapa à empresa do modelo 'teórico' (contemplação) na compreensão da relação à obra. A dizer a verdade, não é surpreendente que uma radicalização da questão crítica passe pela estética, pelo deslocamento do seu centro de gravidade da teoria do conhecimento em direção à estética, e que haja uma espécie de destino comum à teoria do conhecimento e à estética nesta renovação: porque o que está em jogo em ambos é a rejeição da suposição mistificante de uma atitude puramente teórica, contemplativa, desinvestida de todo o desejo. Em suma, jamais como em *Presentation de Sacher-Masoch* se estabelece em Deleuze esta relação triangular consequente para quem reempree a fundação da Crítica: Arte-Desejo-Direito. Mas antes de repensar Kant com Sade, outorgando o privilégio à lei transcendente, à razão prática e ignorando a relação com a arte, Deleuze escolhe repensar Kant com Masoch, tratando Masoch como clínico ao mesmo tempo que,

como artista.

O que é esta introdução do artista na Crítica? Ponto de ruptura exato de Deleuze com a fenomenologia. Para a fenomenologia (nisto fiel a Kant), o filósofo faz o seu trabalho completamente só. E pode fazê-lo todo sozinho porque o dado é para todo o mundo, a experiência é a de todo o mundo, sendo essencialmente ordinária e quotidiana, universal. De tal maneira que se procuram, inclusive nos limites de uma «região» de fenômenos, as condições da experiência ‘possível’: condições dadas de entrada e para sempre, não implicando jamais o fato uma remodelação do direito.

É certamente muito curioso e paradoxal, à primeira vista, considerar uma alteração do direito pelo fato: dir-se-ia a negação de todo o direito. Uma primeira resposta seria: a história do direito é assombrada por este problema, por esta tensão entre o desejo de pensar o direito radicalmente separado do fato, como ‘natural’, e a atitude que consiste em estudar o direito efetivo, ‘positivo’, ou seja, a maneira na qual é produzido pelos costumes e pela sua evolução para ter uma ação paradoxalmente reguladora sobre estes. Segunda resposta: dizer que o fato responde sempre a um direito inalterável e subtraído à experiência, equivale simplesmente a sustentar que não há criação, que jamais há criação, que a criação é algo que não existe. Criação quer dizer: a história de repente interrompida, cortada em dois, dada a retomar de outro modo, a recomençar em outras condições, ao redor de um momento por consequência estranho a toda a história, puro ‘acontecimento’ ou ‘devenir’. Fundamentalmente, não há direito para Deleuze mais que sob a condição do acontecimento ou do devir. A verdadeira questão crítica, no fundo, é ‘o que passou?’. E é ao mesmo tempo, uma questão clínica, porque o que passou, se é que passou alguma coisa, é uma redistribuição dos nossos pontos sensíveis: a nossa saúde, a nossa morbidez já não estão aí onde estavam antes.

Passo então à experiência ‘real’ (= *fazer uma experiência*). Se é verdade que esta implica sempre um limite, e inclusive um duplo limite, limite dos nossos poderes ao mesmo tempo que limite entre dois exercícios destes mesmos poderes, então é inerente à experiência ser rara e excepcional. E, sobretudo, jamais o exercício ordinário das nossas faculdades (perceber, imaginar, conceber, etc.) não permitirá a descrição, posto que não se trata da forma homogênea de um vivido, que possuímos de entrada, a priori, como forma possível, como ‘horizonte de reconhecimento’ ou de ‘familiaridade’ inclusive minimal, como diz Husserl (não há fenômeno sem um horizonte semelhante). Como não é um vivido, nem exatamente um fenômeno, senão antes o fenômeno limite, levando em si o seu próprio limite, aparecer em luta com algo que não pode aparecer,

que se furta a toda manifestação, não pode simplesmente dar-se à consciência. A consciência jamais a recolherá numa presença plena e inteira. Por consequência, são necessários os signos, a experiência não pode ser recolhida mais que nos signos, os quais, posto que a experiência também põe o espírito em luta com o novo, não podem mais ser criados. Esta é a razão pela qual nada se dá antes do ato clínico, para Deleuze. Não há experiência em geral – ou então as categorias desta experiência em geral são sempre hábitos demasiado grandes para as nossas experiências reais, não as condicionam mais que desde muito longe e muito exteriormente. Não há dado mais que construído; ou seja, mais exatamente: não há mais que um *constructo*, porque o construído – seguindo o que explico – não se dá verdadeiramente, uma parte nele (chamada atual) dá-se, mas como em luta com um não-dado (chamado virtual)³².

Tudo isto tem consequências capitais. À primeira vista, e infelizmente é assim que muitos profissionais da filosofia o consideram, Deleuze tem pretensões enquanto filósofo da experiência, mas não invoca mais que conteúdos de experiência de segunda mão, por demais duvidosas – cenas de romances, pinturas, sequências de cinema. Não há acesso às coisas mesmas. Isto é completamente falso, e é capital compreendê-lo se não se quiser continuar a representar-se o trabalho do pensamento com um século e meio de atraso.

Quando e como vamos às coisas mesmas em Deleuze? A coisa é sempre um complexo atual-virtual (que não deve confundir-se com o misto, porque as linhas de direito a separar do misto, que se misturam no misto, são ambas virtuais: o atual é o misto mesmo). Não podemos apreender este complexo mais que num *crystal*. E o cristal não é nunca dado, é um assunto de criação de signos numa matéria que pode ser linguística, plástica, sonora, audiovisual, etc. Talvez também conceitual, o que apresenta aparentemente o inconveniente de estender a categoria de cristal a algo mais que à arte e por consequência de privá-la da sua especificidade estética, da sua capacidade para discernir a arte, mas tendo em conta a viragem estética da filosofia que não se pensa a si mesma, desde que pensa a arte, mais que em relação com a arte (problema do filósofo-artista antes que do sábio). Por outras palavras, o filósofo da experiência supõe o artista, exige o artista – e este é o sentido mais profundo do tema do ‘filósofo-artista’ (não há necessidade de que o filósofo seja ele próprio artista, isto ocorre – Schiller, Nietzsche, Sartre – mas não é a lei e não era o caso de Deleuze; o mesmo que Hobbes e Espinosa, que não eram em si mesmos sábios, não refletiam por isso menos o seu próprio trabalho

32 A não confundir com o potencial husserliano, que é simplesmente do atual em potência (desloquem-se um pouco e o que não podem ver mais que pressupõem rodear o que vêem se atualizará).

de filósofo na imagem do sábio, quando filosofavam supunham, exigiam ao sábio).

É então consequente que Deleuze não aborde a partir de si mesmo, ‘à selvagem’, os conteúdos de experiência. É consequente que não empreenda nenhuma redução fenomenológica a partir das suas próprias vivências de consciência. Não seria um filósofo sério, tendo em conta o problema da experiência tal como ele o coloca, se não pensasse a experiência a partir das obras de arte. Mais, dado que a maneira em que reformula o problema – a experiência é essencialmente rara, excepcional, improvável, invisível – a miragem que se apresenta é a que consistiria em dizer: então vou procurar em mim mesmo conteúdos excepcionais. O que precisamente Deleuze denuncia como falsa literatura, alarde narcisista onde as vivências, por enormes que sejam, não conservam a sua forma de vivido, quer dizer, não fazem mais que engrossar o eu até à apoplexia. Porque ainda uma vez mais o Eu não sou o dono das experiências, que implicam, ao contrário, o limite de todo o eu e cujo conteúdo não pode ser então recolhido na consciência, mesmo se é necessário criar os signos apropriados para poder pensá-lo. Deleuze não pode, então, dado o seu método, dada a sua refundação do questionamento crítico, proceder somente a partir do dado da sua consciência e da sua memória, ao estudo das vivências ordinárias ou inclusive excepcionais. Fazem falta Proust, Kafka, Artaud, Beckett, Bacon, Lawrence e tantos outros.

Num caso, um caso apenas salvo erro, Deleuze e Guattari dão-se a si mesmo o conteúdo de uma experiência: no caso do pequeno Hans. Então, é porque se tornam eles mesmos clínicos, desfazem o diagnóstico freudiano e o reformulam de outro modo, a partir de categorias clínicas completamente diferentes. É aí que se aproximam mais que nunca, por conta própria, do que é ser artista.

Não haverá então outros lugares? Certamente, e eu corrijo a seguir: isto não vale mais que para as experiências que se fazem numa vida. Porque para além está a experiência da civilização, a experiência que é a civilização, que cada um de nós faz na medida em que está atravessado por ela e não tem, por outro lado, experiência por si mesmo mais que a partir das categorias de ordem civilizacional do seu tempo. E aí eu diria: Deleuze foi muitas vezes artista, podem inclusive enumerar-se às vezes – exatamente cada vez que propôs um diagnóstico da época, criando (com ou sem Guattari) os signos apropriados. 1) *L’Anti-Oedipe* (Deleuze; Guattari, 1972) (a esquizofrenia como limite sempre conjurado do capitalismo, a diferença da axiomática e da sobrecodificação, por consequência a incapacidade da lógica estruturalista do significante para apreender o

presente, o seu arcaísmo profundo, e a necessidade de outro regime de signos); 2) *L'Image-temps* (Deleuze, 1985) (o universal aumento dos clichés, a ruptura do esquema sensorio-motor, os personagens que não se sentem já tocados pelo que lhes passa, o intolerável no mais quotidiano, etc., e o que passa em consequência à descrição, à narração); 3) «Les sociétés de contrôle». Mas também «Pour en finir avec le jugement»: duas concepções opostas da justiça, proceder por análise interminável ou ao contrário por séries de processos finitos, diferença Deleuze/Derrida. Em suma, por todas as partes é possível reparar, ora na descrição do deslizamento de uma organização semiótica a outra, ora no discernimento de duas organizações semióticas diferentes habitualmente confundidas.

Então, eu gostaria, para terminar, retomar esta questão da estética e da sua relação com o desejo, posto que esta também deva ser central em *Critique et Clinique* (Deleuze, 1993). Diz-se muitas vezes (Rancière) que não há uma estética deleuziana, que a arte não é em Deleuze mais que uma forma de vida, confunde-se com os momentos intensos da vida (o mesmo que a junção com a estética da existência em Foucault, etc.). Esta posição não deve ser desdenhada *para começar*. Porque uma leitura um pouco consequente e interrogante não pode mais que encontrá-la em certos momentos. ‘Devir-animal’: pequeno Hans (então não há obra), mas também Moby Dick (então há obra, com a ideia de que a escrita dá a viver o que precisamente não pode ser vivido – então de onde uma criança tiraria esta fonte do invisível?). Como teria o pequeno Hans um percepto e um afeto do cavalo que cai e é golpeado com o chicote, se percepto e afeto são, por outro lado, as categorias que servem para distinguir a arte como forma de pensamento distinta da filosofia e da ciência? Dito isto, alguns conceitos são exclusivamente estéticos: ‘cristal’ (no texto sobre as crianças surge justamente no ponto de encontro enigmático da infância e da arte – para perguntar-se se a infância não é uma aposta da relação com a arte, se na relação com a obra não se joga algo que é da ordem da relação a *uma* criança).

Suponhamos que o «masoquismo» seja o lugar onde se ligam desejo, arte e direito. O que é que isto permite dizer? Sobre o laço do desejo e do direito, Deleuze expressou-se por si mesmo. Mas sobre o laço entre desejo e direito por um lado, e arte por outro, não temos nenhuma declaração expressa, não temos senão a declaração liminar de Deleuze (Masoch é um artista, Masoch é um romancista) e a omnipresença da arte na *A Vénus das peles* (Sacher-Masoch, 2008), que está ausente, pelo contrário, no sadismo.

Evidentemente, está-se tentado a objectar que a distância estética

≠ amor de uma estátua, ao contrário, beleza exclui desejo. Contudo, faz falta ir um pouco mais longe, em função de duas coisas.

1) Em primeiro lugar, a conclusão que tira Deleuze do seu estudo do masoquismo:

“Sade expressa-se numa forma que reúne a obscenidade das descrições com o rigor apático das demonstrações; Masoch, numa forma que multiplica as negações para fazer nascer na frialdade um suspenso estético” (Deleuze, 1967, p. 114).

‘Suspenso estético’: há aqui muito mais que a ideia de fazer do suspenso um procedimento romanesco; porque se algo como um campo estético se instaura, desde Kant e Schiller, é antes um gesto de suspensão, suspensão de interesses e de paixões, que cria a distância necessária à contemplação das coisas na sua pura forma ou na sua pura aparência. Em Masoch é uma suspensão literal, que tem sempre por efeito transformar a cena num quadro pictórico, e que se apela a um pintor para vir efetua-lo.

2) A segunda coisa aparece se encontra no texto seguinte:

Não é nem a graça, nem a dignidade que nos fala no rosto soberbo de Junon Ludovisi [é uma escultura antiga, da que Goethe se faz fazer uma cópia de grande tamanho para o seu escritório]; não é nem uma, nem outra, porque é ambas ao mesmo tempo. A divindade nos traços de mulher reclama a nossa adoração, ainda que a mulher semelhante à divindade inflame o nosso amor. Mas enquanto que, extasiados, nos abandonamos ao seu encanto celeste, a sua suficiência celeste assusta-nos. Toda a sua pessoa se funda em si mesma e na sua permanência; ela é um mundo completamente fechado; como se ela fosse para além do espaço, não se abandona nem resiste; não há aí força em luta com outras forças nem defeito pelo qual o tempo pudesse fazer irrupção. Somos irresistivelmente envolvidos e atraídos pelo seu encanto, mantidos à distância pela sua suficiência. Encontramo-nos simultaneamente no estado de supremo repouso e no de suprema agitação; e resulta esta maravilhosa emoção pela qual o entendimento não tem conceito nem a língua nome (Schiller, 1990, § 15).

Este texto não é de Masoch senão de Schiller, nas célebres *Cartas sobre a educação estética do homem*. Fim da carta 15. Schiller passa aos olhos dos que não o leem verdadeiramente por um discípulo de Kant: este texto mostra que é muito mais complicado. Texto verdadeiramente pouco kantiano. Que nos diz?

1) Que a beleza nos atrai, ao mesmo tempo, irresistivelmente (e trata-se indiscutivelmente de amor sensual) e escapa-se de nós retirando-se numa autonomia onde é impenetrável. (À primeira vista é a histe-

ria, mas esperemos um pouco – e recordemos também que Masoch sabe muito bem o que é a histeria, há uma diatribe contra o tipo da mulher moderna histórica no princípio de *A Vénus das peles* (Sacher-Masoch, 2008, p. 147)). Ainda que nos entreguemos a ela, ela não se ocupa de nós.

2) Sobre que modo somos dados a ela? Um pouco antes, Schiller nos diz (num parágrafo onde evoca, por outro lado, a figura de Vénus): sobre o modo do jogo. “O homem com a beleza não deve brincar, e não brincar mais que com a beleza.” Resumindo, a beleza é o que, ao mesmo tempo, nos preenche e nos assusta, e estamos com ela numa relação de jogo.

Passo agora a uma página de *A Vénus das peles* (Sacher-Masoch, 2008, p. 147):

“ — Então, seja, disse Wanda esfregando energicamente as suas pequenas sobrancelhas arqueadas. (...) Foste imprudente em deixar-me a eleição. Eu escolho então: eu quero que sejas meu escravo, eu vou fazer de ti o meu juguete!

– Oh, faz isso, lamentava-me eu, meio aterrorizado, meio encantado”.

Não procuro provar que Masoch leu Schiller. A coisa parece-me evidente, mas em si mesma absolutamente desprovida de interesse. O que me interessa é, antes, que retroativamente o esquema masoquista se deixa decifrar literalmente num dos textos mais célebres da estética. Eu diria, então: no masoquismo, algo pertence intimamente à estética, tal como se desenvolve, ao mesmo tempo, na esteira de Kant e contra ele, a causa da aporia ou do dilema perante o qual Kant deixava os seus leitores invocando a ideia de um prazer desinteressado. Certamente, Schiller não diz palavra por palavra que a obra faz do seu contemplador um juguete. Mas não há necessidade de forçar muito o seu pensamento para chegar aí: ele diz que o contemplador é um jogador, e que joga sob a coação da obra. Inclusive se o jogo tem lugar nele, entre a sua sensibilidade e a sua inteligência, ao mesmo tempo que com a obra, é o caso de dizer que é jogado, que o centro do jogo – coisa que não viu Gadamer – se desloca completamente do sujeito (que desde então já não é exatamente um) até ao objeto (que, incluindo o objeto, não já não é um).

Como Schiller supera a estética do desinteresse, para reencontrar o interesse simplesmente suspenso, mobilizado, mas suspenso, no ato estético mesmo? Só Masoch nos pode dizer: castidade. E talvez na relação com a obra de arte passamos sempre tacitamente esta espécie de contrato retorcido. Ao menos é o que resulta, se junta Kant com Masoch, mediante Schiller. E, por outro lado, em *A Vénus das peles* (Sacher-Masoch, 2008), perante a relação contratual casta (casta não quer dizer sem desejo: ao contrário, o desejo funciona a todo o motor), e redobrando-o

constantemente, está o amor pela estátua de Vénus, em suma, um amor reconhecido como impossível, cultivado como barrado, pela obra. Não há mais que mulheres-obras, para Masoch, tanto como obras-mulheres. A castidade, então – castidade forçada evidentemente –, com as figuras de mármore, os pigmentos ou as figuras sonoras e romanescas seria a instauradora da famosa distância estética. Suspensão que não nega o desejo, mas que a investe tanto mais na medida em que acontece numa matéria inconsumável. Kant com Masoch não confunde já o desejo e o prazer, e o prazer desinteressado converte-se em desejo interessante, o próprio elemento do jogo estético.

Haveria mais de um paralelo por fazer entre Schiller – desconhecido, compreendido por Deleuze que o menciona sempre com Goethe como uma figura venerável da literatura maior – e Masoch. Por exemplo, uma declaração célebre de Schiller, anti-goethiano, o verdadeiro grito de Schiller: ser grego tornou-se impossível (só Goethe, milagre irônico, pode gabar-se de sê-lo, e a homenagem de Schiller está carregada de duplicidade), já não somos ingênuos, tornámo-nos sentimentais. É literalmente o que Deleuze faz dizer a Masoch (Deleuze, 1967, p. 48): Grécia tornou-se impossível a mulher tornou-se sentimental. Ele agrega: e severa. Mas vimos que Schiller já então concebia assim a beleza.

Eu teria então vontade de dizer: o desejo, assunto que permanece não regrado na estética posterior a Kant, reintroduz-se na estética sob as espécies do masoquismo, e Deleuze (que tinha lido Schiller ou não, pouco importa) viu-o profundamente, com a exatidão que o caracteriza pôs instintivamente o dedo aí onde fazia falta – ou seja, no ponto exato onde arte, desejo e direito se encontram, ponto tratado inocentemente por Masoch e que explica que Deleuze insista de tal maneira sobre a qualidade estética da sua obra; ponto, por fim, que Deleuze chama «ponto zero», «ponto neutro», ou ainda «ponto crítico», onde toda a Crítica pode reagenciar-se, metamorfosear-se, ao redor da questão da Clínica, e formular-se no discurso *literal* da filosofia.

Traduzido do francês por

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand.** trad. fr. Lang et Lacoue-Labarthe. Flammarion, 2001.

DELEUZE, G. **Cinéma-2: L'Image-temps.** Paris: Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, G. **Critique et clinique.** Paris: Editions de Minuit, 1993.

DELEUZE, G. **Présentation de Sacher-Masoch.** Paris: Éditions de Minuit, 1967.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie tome 1: l'Anti-Oedipe,** Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux,** Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, G.; PARNET. **Dialogues.** Paris: Flammarion, 1977.

SACHER-MASOCH. **A venus das peles.** trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

SCHILLER. **A educação estética do homem numa série de cartas.** trad. de Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1990.

5. MERLEAU-PONTY: A filosofia como estética

Mario Teodoro Ramirez³³

Se consideramos o termo ‘estética’ no seu sentido etimológico, como teoria geral da sensibilidade, toda a filosofia de Merleau-Ponty pode ser considerada uma Estética (Lefevre, 1976, p. 353). A sua obra se concentra na tarefa de interrogar e compreender a dimensão sensível do Ser, o reino estético, que é, estritamente, o reino da vida corporal, a percepção, o visível, a expressão... Ninguém se consagrou mais do que ele a pensar o ser singular da corporeidade, a originalidade ontológica do sensível, a expressão – o *logos* – na sua aparição primordial. Agora, esse *logos* primordial, esse *logos endiathetos* ou *logos aesthetikos*, é aquele que, antes que nada, a arte eleva à expressão e concretude (*logos proferikos*) (Rey, 1975, p. 361). Se o sensível é o ser originário, a arte é a expressão e a verdade do ser originário, e a estética é a ontologia fundamental, a filosofia primeira.

Entre a filosofia de Merleau-Ponty e a estética existem correspondências fundamentais ao nível das atitudes, os procedimentos e os conteúdos. Enquanto procedimento filosófico, a fenomenologia tem em sua concepção um parentesco essencial com a arte; e, por outro lado, os temas básicos de sua perspectiva filosófica – sua ontologia – possuem um significado estético de primeira ordem.

Deste modo, ao contrário de outros enfoques de suas ideias estéticas que se centram nos seus (poucos, mas importantes) textos sobre questões de arte, nós pretendemos destacar o significado estético das teses filosóficas básicas que expõe em suas obras principais (especialmente consideramos a *Fenomenologia da percepção*, *O visível e o invisível*, e o artigo «O filósofo e sua sombra», incluído em *Sinais*).

A fenomenologia e a arte

A corrente fenomenológica fundada pelo pensador alemão Edmund Husserl foi muito influente na estética contemporânea. Inspirou alguns dos grandes filósofos e teóricos da arte – Moritz Geiger, Roman Ingarden, Nicolaï Hartmann, Mikel Dufrenne – e as correntes estéticas mais importantes do século vinte (o formalismo, a semiologia, o estruturalismo). Ao contrário de outros teóricos da estética fenomenológica, Merleau-Ponty não concebe a fenomenologia simplesmente como método, como doutrina ou conjunto de princípios e diretrizes teóricas. Segundo Merleau-Ponty, enquanto a fenomenologia é uma *práxis* consequente

da reflexão, uma investigação rigorosa e filosófica que simplesmente haveria que aplicar. Em detrimento de certas fórmulas famosas, a fenomenologia não é uma Ciência; sua relação com a arte não pode ter a forma de uma aplicação; é, pelo contrário, de implicação, de explicação mútua. Isto é, entre a arte e a fenomenologia a relação é interior, intrínseca, e a sua convergência emerge do coração de suas respectivas funções e tarefas, pelo que não devemos tentar fazer uma fenomenologia da arte, mas procurar compreender a ‘fenomenologia’ que a arte realiza na sua própria operação.

Nas últimas páginas do prólogo a *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty afirma esse vínculo essencial entre a atitude fenomenológica e a atividade artística. Do mesmo modo que o artista, o fenomenólogo não reflete uma verdade prévia do mundo ou do Ser, mas a produz, a cria; como o fenomenólogo, o artista só quer se ater ao que se dá, colocando em suspenso (*epoje*) todo o pressuposto sobre o Ser. O fenomenólogo vê o mundo com olhar de artista e o artista pratica sem saber uma filosofia fenomenológica. Em geral, ambos coincidem na consideração do Ser como fenômeno *puro*, como pura aparência, não procurando outro *eidós* diferente do aquilo que ‘aparece’.

Uma vez que *não há nada detrás ou para além* do que vemos, a única tarefa que temos é a de *descrever* o que se dá tal como se dá. Segundo Merleau-Ponty, é precisamente o procedimento descritivo, não o explicativo ou o analítico, aquele que distingue radicalmente o pensamento fenomenológico da atitude científica e da filosofia reflexiva clássica. A primazia da descrição – dar conta das coisas mesmas, limitar-se estritamente aos fenômenos – significa que a fenomenologia se remete a uma experiência do mundo que é prévia aos conceitos teórico-explicativos da ciência e às construções reflexivas do idealismo (isto é, aquilo com o qual se pretende explicar a experiência). A fenomenologia descreve nossa experiência do mundo; não a explica, isto é, não remete essa experiência para algo exterior à experiência, como faz a ciência – como se esse ‘exterior’ pudesse ser apreendido como evidência superior através de outros procedimentos diferentes aos da própria experiência –, mas também não a analisa, isto é, não rompe a continuidade da experiência para postular e construir uma subjetividade purificada de sua referência ao mundo – como faz a tradição filosófica de Descartes a Hegel.

Para Merleau-Ponty, a tarefa própria da fenomenologia consiste em definir o mundo a partir dele mesmo, sem outros amparos que os de nossa própria experiência. Isso é, sem pressupor nada: nem uma transcendência teológica, nem uma ordem lógica *a priori*, nem uma metodologia cognitiva exata; nem sequer um universo de pensamento ou consciência pura. Submergir-se no mundo, captar *o sentido em es-*

tado nascente, tais são as palavras de ordem que definem as tarefas do pensamento fenomenológico. A renúncia à transcendência proposta por Husserl significa permanecer na imanência, mas não na imanência da pura consciência, mas imanência do *mundo*. A fenomenologia é, para Merleau-Ponty, o pensamento radical da imanência: do mundo, da experiência, da verdade, da razão. Não há mais; e a interrogação filosófica não se exerce com a intenção de encontrar outros fundamentos para além do próprio mundo, mas para compreender como o mundo se funda a si mesmo e devem razão e sentido. O único *logos* preexistente é o próprio mundo (Merleau-Ponty, 1977, p. 20; 1945, p.xv).

Porém, o mundo não se dissolve num fenomenalismo. Há uma racionalidade, um *logos* ou um sentido no ser, mas essa racionalidade não é um em si. “Há racionalidade, isto é, as perspectivas se recortam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas não há que a colocar aparte, transformada em Espírito Absoluto ou em mundo em sentido realista” (Merleau-Ponty, 1977, p. 19; 1945, p. xv). Segundo Merleau-Ponty, a racionalidade se identifica com o mundo no seu devir, e é, como ele, incompleta e inacabada; não está dada, nem nas coisas, nem na mente do pensador, deve ser feita e refeita continuamente. A racionalidade não é o mundo no qual somos salvos, mas o processo através do qual a nossa experiência e o mundo se articulam e consolidam.

Desse ponto de vista, as conquistas da racionalidade são sempre provisórias, e essa provisoriedade é o signo e a prova da sua verdade e eficácia. Segundo Merleau-Ponty, a racionalidade é só fenômeno, aparição. As concordâncias do mundo, a articulação das aparências, a concentração de nossos pensamentos errantes numa ideia, numa verdade, não são a realização ou exemplificação de uma razão preexistente à experiência, de um espírito absoluto já conquistado: é o próprio devir da razão. Logo, as diversas explicações que o pensamento clássico gostaria de proporcionar sobre o fenômeno da racionalidade nunca são mais claras que esse mesmo fenômeno. Por outro lado, se a razão é fenômeno, se a razão também 'aparece', então pode fazê-lo a qualquer nível da *práxis* onde um sentido é produzido, e não depende do discurso linguístico-teórico como uma forma de manifestação.

A fenomenologia não é um procedimento descritivo provisional que em algum momento levaria à explicação do descrito, dando conta da sua lógica, da sua razão, do seu fundamento para além dos fenômenos. Só há descrição, só podemos contar com a imotivada aparição do mundo, com a irracional emergência do que é. Agora, isso implica que não possuímos critérios extrínsecos para nossas descrições, não podemos distinguir entre descrições objetivas e não objetivas, entre descrições e

criações, entre o mundo e o que dizemos ou expressamos, ou dizemos do mundo. Toda a descrição é, ao mesmo tempo, uma criação, afirma Merleau-Ponty: “a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, como a arte, a realização de uma verdade” (Merleau-Ponty, 1977, p. 20; 1945, p. xv). Porém, toda a criação (toda a expressão artística) é uma descrição, nos ensina algo do mundo e possui um valor cognitivo. Isso implica que não há superioridade da análise conceitual sobre outras formas expressivas; a reflexão filosófica não está ‘acima’ da atividade artística.

A verdadeira filosofia consiste em apreender novamente a ver o mundo, e nesse sentido uma história relatada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ como um tratado de filosofia. Nós tomamos nosso destino nas nossas mãos, mas também através de uma decisão na qual colocamos nossa vida; e em ambos casos se trata de um ato violento que verificamos ao exercê-lo (Merleau-Ponty, 1977, p. 20; 1945, p. xvi).

O pensamento, como a arte, como a vida, é um ato violento no sentido de que nada há que o assegure, nada que o determine e o conduza, nenhuma resposta prévia à pergunta sobre sua possibilidade. Mas também não há nada que diga que seja impossível. A verdade não existe antes, mas isso não significa que não possa construir-se, alcançar-se, lograr-se. Pela sua vez, o ato violento também não é total, não é uma ruptura radical com o qual está dado: se nada nos determina positivamente, também nada nos opõe obstáculos em si. Essa ideia da verdade e da razão como autoconquista, do encontro da fenomenologia com a *práxis* criadora, especialmente com a arte, é um imperativo: Merleau-Ponty explica:

a fenomenologia é laboriosa como a obra de Balzac, como a de Valéry ou a de Cézanne: com o mesmo gênero de atenção e de assombro, com a mesma exigência de consciência, com a mesma vontade de captar o sentido do mundo ou da história em estado nascente. De esse ponto de vista, a fenomenologia se confunde com o esforço do pensamento moderno (Merleau-Ponty, 1977, p. 21; 1945, p. xvi).

Entre o fenomenólogo e o artista há, portanto, uma coincidência essencial. Mais do que o científico natural, o psicólogo ou o filósofo empirista (Hume), o verdadeiro precursor da fenomenologia é o artista: é ele o primeiro que assume – todavia, compreende, realiza e desenvolve – o carácter primigênio e insuperável do ser fenomênico. O artista é o primeiro fenomenólogo, o filósofo do mundo concreto e vivente – e cada uma das artes é uma eidética, uma ontologia regional.

Cabe perguntar se uma interpretação estética da fenomenologia, especialmente, da fenomenologia de Merleau-Ponty, é uma opção, entre outras. Apoiados no exposto, temos razões para responder negativamente. A interpretação estética da fenomenologia implica uma crítica do que seria uma fenomenologia pura, ou uma interpretação só filosófica, ontológica e epistemológica da mesma. O risco de uma fenomenologia pura é que a sua insistência em demarcar uma zona de indeterminação subjetiva, vivencial ou eidética, conduz a uma espécie de abstracionismo. Essa zona fica sempre fora de alcance, isento de determinações objetivas ou científico-conceituais, e, nessa medida, mesmo procurando ser concreto, o pensamento fenomenológico é reconduzido à abstração, ao vazio, à indefinição. Que é, onde está o mundo da vida, a consciência transcendental, o ser-no-mundo, a carne? As objetivações reflexivas, científicas, técnicas ou sociais, sempre se encontram, de um ponto de vista fenomenológico radical, desviadas, alienadas a respeito da fonte da qual proveem; como se o transcendental só pudesse ser teorizado a costa de traicionar-se. E o fenomenólogo é um pensador sempre insatisfeito, e a filosofia uma saudade permanente de origens perdidas. Pelo contrário, para uma fenomenologia esteticamente orientada, o mundo da vida – o originário, a potência criadora – já não é uma possibilidade abstrata, um reino anelado, uma verdade que um dia se realizará finalmente. Esse extrato transcendental já está dado, elaborado, jogado na vida e na história através das diversas manifestações artísticas e das múltiplas experiências estéticas. A estética é a superação-realização da fenomenologia. A verdade do pensamento fenomenológico se encontra nas artes.

Ontologia estética

Mas fenomenologia e estética não coincidem só do ponto de vista do procedimento, pela forma em que tratam o mundo; existe também uma coincidência no conteúdo, na forma como o mundo é concebido e compreendido. A ontologia de Merleau-Ponty é uma estética ou tem significado estético: o Ser é sensação e expressão, obra de arte. Podemos esclarecer essa tese – a ideia de uma ontologia estética – analisando quatro dos temas básicos que ocuparam a reflexão ontológica de Merleau-Ponty; a saber: o conceito de ser sensível, o problema do outro ou da intersubjetividade, a questão da ideia sensível ou do espírito bruto, e a pergunta pelo sentido.

a) O Ser sensível

Nas suas últimas obras, Merleau-Ponty propõe uma filosofia geral do Sensível, que não só implica uma superação da fenomenologia husserliana, mas também se apresenta como fundamento de uma estética

filosófica (e de uma filosofia estética). Todavia, Merleau-Ponty não encontra um meio melhor para dar conta da sua ontologia do ser sensível que a perspectiva e o exemplo das artes.

O projeto filosófico de Merleau-Ponty consiste, segundo suas próprias palavras, na “reabilitação ontológica do sensível” (Merleau-Ponty, 1964, p. 204; 1960, p. 271). Frente à tradição racionalista da modernidade, coloca assim em questão a desvalorização das aparências e do mundo concreto, porque a dúvida cartesiana, a *epoje* puramente racionalista, pressupunha que todo o percebido fosse um ser ilusório ou, em última instância, um ser menor ou secundário, em nome de uma experiência sub-reptícia da verdade – em nome de uma experiência sensível, de uma percepção. Como poderia, de outro modo, dizer que algo é ilusório? Como poderia perguntar-me se tal ou qual percepção ou crença é falsa?

Porque se falamos de ilusão é que já reconhecemos certas ilusões, coisa que só podemos fazer em nome de alguma percepção que, no mesmo instante, afirmamos como verdadeira; desse modo, a dúvida, ou o temor de errar, afirma ao mesmo tempo, nossa capacidade de descobrir o erro e não pode, portanto, desarraigá-nos da verdade (Merleau-Ponty, 1977, p.16; 1945, p. x).

A reflexão não é absoluta. O mundo da experiência sensível, o ato originário da percepção, só pode ser superado em virtude da sua falsificação. A problematização filosófica do Sensível é legítima e necessária.

Para Merleau-Ponty o sensível é um modo de Ser. Não ao modo de uma realidade físico-objetiva, mas também não ao modo de uma realidade meramente psíquica. O sensível não é matéria, coisa, mas também não é consciência, espírito. É uma realidade intermediária, ambígua e relativa. Só podemos captar sua originalidade ontológica se nos colocarmos para além do naturalismo e do idealismo, do materialismo e do espiritualismo: “Incontestavelmente, há algo entre a Natureza transcendente, o ser em si do naturalismo, e a imanência do espírito, dos seus atos e seus noemas” (Merleau-Ponty, 1964, p. 202; 1960, p. 270). E é nesse *entre-deux* [entre-dois], que é necessário pensar.

O entre-dois é, em princípio, o âmbito da vida corporal, o ser e o mundo da corporalidade. Meu corpo possui um ser ambíguo, uma realidade complexa: “é uma coisa, mas uma coisa na qual eu resido” (Merleau-Ponty, 1964, p. 203; 1960, p. 270). Porém, essa residência do eu não converto a corporalidade num objeto do espírito, num entre-extramundano; o corpo continua sendo parte do mundo: “existe do ponto

de vista do sujeito, mas tem também uma relação com a localidade das coisas” (Merleau-Ponty, 1964, p. 203; 1960, p. 270). É um sujeito-objeto, ou um objeto sujeito; um vidente-visível e um visível-vidente. Possui uma potência de reflexividade – uma capacidade de ver-se, tocar-se, sentir-se a si mesmo – que o converte num veículo pelo qual o eu e o mundo se relacionam, e faz dele o fundamento pelo qual há um mundo e uma vida da subjetividade.

Nosso corpo nos revela, diz Merleau-Ponty, o caráter irreduzível, universal e autônomo do ser sensível:

Há aí um gênero de ser, um universo com seu sujeito e seu objeto sem iguais, a articulação de um sobre o outro e a definição definitiva do caráter *irrelativo* de todas as relatividades da experiência sensível, que é o fundamento de direito de todas as construções do conhecimento. Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vive por esse acontecimento inaugural que eu experimentei, com essa cor, ou com qualquer que seja o sensível em questão, uma existência singular que detém o meu olhar e, contudo, promete uma série de experiências indefinidas, concreção de possíveis a partir de agora reais nos lados ocultos das coisas, lapso de duração que é dado de uma vez (Merleau-Ponty, 1964, p. 204; 1960, p. 272).

O sensível constitui um mundo próprio, original e originário, inconfundível com um ser material ou um ser espiritual; pelo contrário, o sensível é o fundamento, o ‘princípio bárbaro’ de todo o Ser e todo o pensamento, a modalidade primigênia de toda a existência; é nossa arqueologia, nossa “infraestrutura, secreto dos secretos” (Merleau-Ponty, 1964, p. 201; 1960, p. 268). A capa do Ser que não foi pensada pela tradição filosófica ocidental; aquilo que permaneceu mais oculto e obscuro, quando, paradoxalmente, é o que está à vista. Coisa estranha, uma vez que é a partir dessa dimensão ontológica que vários problemas clássicos da filosofia podem ser entendidos melhor: o problema do surgimento do espírito, da gênese do sentido, por exemplo; ou o problema da vida intersubjetiva, da existência do Outro.

b) A comunidade estética

Segundo Merleau-Ponty, o Outro é impensável do ponto de vista da filosofia da consciência e o espírito, mas não do ponto de vista de uma filosofia da vida sensível e carnal. Deste último ponto de vista, o pensamento possui uma realidade primigênia irredutível, porque o mundo sensível, enquanto não é objeto para mim, enquanto é uma realidade que necessariamente me transcende, é em si mesmo aberto e exige

outros olhares, outras subjetividades. O Outro já está presente em mim desde a sua possibilidade mais arcaica. “As coisas que percebo não seriam verdadeiramente o ser se eu não soubesse que são vistas por outros, que são presumivelmente visíveis para todo espetador que mereça esse nome. O ser em si não aparecerá senão depois da constituição do outro” (Merleau-Ponty, 1964, p. 205; 1960, p. 273). A ontologia – o Ser – não é primeira para Merleau-Ponty, mas a relação com o Outro. Mas essa relação não é ética, não é uma relação de consciências, é estética, é uma relação de sensibilidades, de corpos que se sentem, que se vem e toucam entre si. “O que eu percebo em primeiro lugar é outra ‘sensibilidade’ (*Empfindbarkeit*), e, a partir disso, outro homem e outro pensamento” (Merleau-Ponty, 1964, pp. 205-206; 1960, pp. 274-275). Todavia, não há Outro senão na dimensão do sensível; estritamente, o pensamento do outro é impensável, inapreensível;

pelo contrário, eu sei que esse outro homem vê, que meu mundo sensível é também seu, porque sou testemunha de sua visão, porque a sua visão se vê na atenção que manifestam seus olhos no espetáculo, e quando digo: vejo que vê, não é o mesmo que quando digo: penso que pensa, porque então não existe acoplamento de dois proposições uma dentro da outra; visão primordial e visão subordinada se descentram uma à outra (Merleau-Ponty, 1964, pp. 206-207; 1960, p. 276).

Ver o outro é uma experiência original e originária; não é constituí-lo, referi-lo ao puro ‘Eu’; pelo contrário, há uma relação, um encontro, o outro não permanece inacessível. O outro é para mim como eu sou para ele. Eu o vejo e ele me vê, e nossos olhares se encontram no mundo que partilhamos: somos co-presentes ao mundo e o mundo é apreendido intersubjetivamente.

Desta perspectiva, podemos afirmar que a comunidade humana é, antes de mais, uma comunidade estética, isto é, uma comunidade de *animalia*, de seres vivos e animados, sensíveis um para o outro. A intersubjetividade é, por princípio, *intercorporeidade*: pertença originária de todos à Carne do ser. Merleau-Ponty diz que a relação entre sujeitos não é de projeção nem de introjeção, porque essas modalidades supõem uma comunicação, uma comunhão prévia, sem a qual seria apenas uma espécie de mecanismos artificiais, de atos violentos. Do mesmo modo, egoísmo e altruísmo não são senão duas possibilidades as quais dá lugar nosso encontro carnal primitivo.

A redução à ‘egologia’ ou à ‘esfera da pertença’, como qualquer outra redução, não é senão uma prova das ligações primordiais, uma forma de segui-las até suas últimas consequências (Merleau-Ponty, 1964, p. 213; 1960, p. 285).

Não deveríamos escolher entre um e outro, nem nos considerarmos todos como instrumentos de um todo que atuaria sem nós, mas como membros de um *Uno primordial* que tem sua autenticidade; como elementos de “uma generalidade primordial na qual estamos confundidos” (Merleau-Ponty, 1964, p. 212; 1960, p. 284), que não atua por si mesma, mas a qual estamos todos ligados. Esse é, precisamente, nosso ser carnal primigênio, o que o outro e eu temos em comum, por princípio e para sempre. É nossa humanidade: eu não sou Deus, mas o Outro também não é. Os outros aparecem já aí no mundo e não como espíritos ou entes psíquicos,

mas como os confrontamos na cólera ou no amor, rostos, gestos, palavras as quais, sem pensamento que se interponha, respondem os nossos – até o ponto no qual devolvemos-lhes suas palavras antes de que nos tenham alcançado, com tanta segurança ou com mais segurança que se as tivéssemos compreendido –, engendrando outros cada um deles, confirmados por eles em seu corpo (Merleau-Ponty, 1964, p. 219; 1960, pp. 294-295).

Agora, se a comunidade humana é primordialmente uma comunidade sensível, corpórea (estética), se o Outro é para mim um ser sensível, um gesto, uma fisionomia, um ingrediente intensivo do meu mundo antes que uma consciência ou uma vontade, não será a arte, enquanto produtividade do sensível, o fundamento para a constituição de uma comunidade propriamente humana, isto é, de uma comunidade que se conhece e se quer como tal?

c) Ideia sensível e ideia estética. Merleau-Ponty e Proust

Em todo o caso, cabe perguntar se não há na proposta de Merleau-Ponty uma tese reducionista, se não existem no mundo outras coisas que as sensíveis. Ele próprio aborda a questão. Essa pergunta é pertinente na medida em que “usamos uma noção mutilada do sensível e da Natureza” (Merleau-Ponty, 1964, p. 209; 1960, p. 280). Pelo contrário, segundo Merleau-Ponty, no sensível não há que incluir só as coisas, “mas também todo o que nelas se desenha, mesmo em negativo, todo o que nelas deixa seu rasto, todo o que figura nelas mesmo a título de separação, enquanto ausência” (Merleau-Ponty, 1964, p. 209; 1960, p. 280). No sensível há que incluir, portanto, os horizontes e as relações, as distâncias e as diferenças *entre* as coisas. Os modos em que se configuram e formam espetáculos, paisagens, configurações, mundos, isto é, totalidades concretas e variáveis que são os verdadeiros dados da nossa experiência.

O sensível possui em si um alcance universal, é um ser completo e geral no qual pelos menos se anuncia todo aquilo que ele não é; aquilo que possui, em certo modo, “o secreto do mundo, dos outros e do verdadeiro” (Merleau-Ponty, 1964, p. 208; 1960, p. 278). É tudo questão de não entender o sensível como matéria, como corpúsculo, isto é, de superar toda a visão substancialista e atomista, coisista do real, de abandonar todas as definições clássicas – empiristas, psicologistas, racionalistas, intelectualistas – do Ser. Para Merleau-Ponty, o sensível é, primeiramente, dimensionalidade, *Gestalt*, articulação... É estrutura, forma e relação, e não coisa, matéria ou objeto. Os seres sensíveis, as cores, as coisas visuais nada seriam sem “o tecido que os envolve, os sustenta e os alimenta, e não é coisa, mas possibilidade, latência e carne das coisas” (Merleau-Ponty, 1970, p. 166; 1968, p. 175).

Agora, Merleau-Ponty insiste em que esse tecido, essa figura do ser, também não é uma construção da mente, uma mera projeção da consciência. Há um sentido, uma ideia, uma estrutura no sensível, mas esse sentido é autóctone, essa ideia é imanente, essa estrutura é visível (ou quase-visível). Não são entidades que subsistam aparte, ordens trans-empíricos (transcendentais), mecanismos legais línguas abstratos ou esquemas conceituais que só seriam objetos de um intelecto pensante puro. Certamente, o sentido do sensível não é um ser sensível, mas ele não está noutro lado, mas *no* próprio ser sensível – em seu movimento, em sua tensão, em sua configuração. Tudo é questão de ver de outro modo ou, simplesmente, de *ver* de verdade.

Tocamos aqui o ponto mais difícil para a reflexão filosófica: o do laço entre a carne e a ideia, da relação entre “o visível e a armação interior que descobre e oculta” (Merleau-Ponty, 1970, p. 184; 1968, p. 195). É o laço entre o ser sensível e o pensamento, o problema do *logos* primordial. E esse é o ponto mais difícil porque se relaciona com a singularidade dessa relação e com a originalidade da reflexão de Merleau-Ponty. Esse laço é o que quase nenhuma filosofia pensou, porque fazê-lo coloca o problema da emergência primordial do pensamento, e ignorar essa emergência, essa gênese, foi a condição para que a filosofia se estabelecesse. Nessa medida, Merleau-Ponty não se apoia para expor esse laço nem em Descartes, nem em Kant, nem em Husserl ou Bergson, mas num artista, num escritor: Marcel Proust.

Ninguém como o autor de *Em busca do tempo perdido* foi tão longe “na fixação das relações entre o visível e o invisível” (Merleau-Ponty, 1970, pp. 184-185; 1968, p. 195); ninguém como ele mostrou a interligação das coisas e seu sentido, da realidade sensível da ideia e a idealidade própria da obra de arte. Comentando expressões de Proust, Merleau-Ponty escreve:

A literatura, a música, as paixões, e também a experiência do mundo sensível são, tanto como a ciência de Lavoisier e de Ampère, exploração de uma realidade invisível e, como ela, revelação de um mundo de ideias. O que acontece é que essa realidade invisível, essas ideias não podem desprender-se das aparências sensíveis e erigir-se em positividade de segundo grau (Merleau-Ponty, 1970, p. 185; 1968, p. 197).

Há ideias sensíveis e elas possuem rasgos originais, incomparáveis. As ideias sensíveis – cujo exemplar são as ideias estéticas, as ideias pictóricas ou musicais, mas que aparecem em toda a experiência sensível do mundo – estão aí; sua originalidade radica em que elas são inseparáveis de aquilo através do qual se manifestam, de aquilo onde moram – cores, linhas, volumes, palavras. Essas *ideias* não podem ser apreendidas diretamente, não podem converter-se em objetos de pensamento. Sua tradução em ideias da inteligência não só as desvirtua, mas as dilui (quando mais próximos estamos de capturar com o puro pensamento a ideia precisa e clara de uma sonata ou de uma pintura, mais nos afastamos dessa ideia). Para pensá-las verdadeiramente se necessita outro tipo de pensamento, um pensamento que opere estreitamente ligado à experiência sensível. Porque, em verdade, se carecemos dessa experiência, de uma corporalidade, as ideias sensíveis “nos são completamente inacessíveis” (Merleau-Ponty, 1970, p. 185; 1968, p. 196). Porém, também não podemos dizer que a ideia sensível exista ao modo de uma coisa; é, antes, “um sulco que vai sendo traçado magicamente perante nossos olhos, sem que seja traçado por ninguém, uma dobra, uma interioridade, uma ausência” (Merleau-Ponty, 1970, p. 186; 1968, p. 198), uma negatividade que é algo, porque está limitada por um ser – sons, luzes – que a institui. A ideia estética é um movimento, um jogo figural, uma tensão: não é um ser interior à mente, não é uma ‘representação’ (Merleau-Ponty, 1970, p. 186; 1968, p. 198).

O que nos revelam a música, a arte e toda a experiência sensível, é a aparição de um ser invisível, de um ser ideal completamente original. Não é um invisível de realidade nem de possibilidade, algo que está para além do sensível nem algo que em algum momento poderíamos chegar a desentranhar como a ciência desentranha a regularidade invisível dos fenômenos. A ideia musical, por exemplo, é um ser invisível de direito – insuperável, insubstituível – e, ao mesmo tempo, relativo – inseparável da realidade concreta e a dinâmica viva dos sons, dos movimentos dos instrumentistas e até das características materiais do instrumento. A ideia musical é uma ideia sonora, que há que *ouvir* para pensar, que só pode ser pensada com o ouvido (igualmente a ideia pictórica ou a ideia literária: há que vê-la, lê-la, etc.).

Agora, “precisamente porque as ideias musicais ou sensíveis são negativas, ou ausência circunscrita, não as possuímos, elas nos possuem” (Merleau-Ponty, 1970, p. 187; 1968, p. 199). Não são objetos que estão frente a nós, que poderíamos captar e dominar mentalmente. Nos envolvem, parecem surgir por si próprias. Vemos ou ouvimos a ideia sensível antes que pensá-la, somos possuídos por ela antes de possuí-la, antes de produzi-la. Como é possível? Obviamente, Merleau-Ponty não é um idealista objetivo. Não acredita que as ideias possuam uma existência objetiva, que sejam coisas, algum tipo de entidade. Porém, também não acha que essas ideias sejam a simples posição de uma consciência reflexiva, dona de tudo o que existe sob o céu (idealismo subjetivo). Para Merleau-Ponty, as ideias sensíveis são a manifestação de nosso ser encarnado. Em verdade, elas não surgem por si mesmas, mas em função de uma subjetividade, de uma consciência, de uma consciência que não se possui a si mesma, de uma que é capacidade de percepção, de configuração, antes de ser capacidade de reflexão e apreensão interior; que é, portanto, carne, vida sensitiva, reflexividade sensorial, antes de ser pensamento, compreensão ou saber.

A ideia sensível se apresenta primeiramente como *Gestalt*, isto é, como estrutura, como ‘constelação’. O sensível do qual tenho experiência é um ser de relações, distâncias, intervalos, horizontes exteriores e horizontes interiores, comunicações. Um color – o vermelho, por exemplo – não é um átomo da realidade, uma qualidade muda e absoluta, mas uma dimensão do Ser, certo valor, uma forma de ser que faz jogo com outras e ressonam entre elas. Nenhum desses rasgos – ideais ou proto-ideais – seria possível sem a presença ativa do sujeito corporal; mas suas elaborações não são meras construções ou interpretações que poderíamos retirar das coisas como se tira um véu para ver detrás. Se tirássemos esses rasgos não encontraríamos nada detrás, porque se trata de determinações que só surgem porque o sujeito é um ser corporal, e nesse sentido pode se dizer que advêm ao Ser sensível a partir de si mesmo.

As ideias sensíveis nos expressam, expressam nossa vida comprometida com o mundo a partir do fundo, por isso, sempre expressam mais do que podemos reconhecer conscientemente nelas e atribuir isso à nossa visão. Nesse sentido, as compreendemos tanto como somos compreendidos por elas, que as conhecemos como elas nos conhecem; por isso, o artista pode, sem metafísica, interrogar o mundo e interpretar o que as coisas querem dizer por si mesmas... É assim também que a ideia estética encarnada numa obra de arte possuirá sempre um sentido suplementário, um excesso de sentido difícil de esgotar.

Agora, para Merleau-Ponty, todas as ideias são, de algum modo, sensíveis, estéticas. As que chamamos propriamente ideias, as da inteligência ou da linguagem, não são muito diferentes das primeiras. Elas não estão isentas – ou pelo menos não totalmente – de uma dimensão sensível; possuem também sua própria vida carnal e concreta, sua própria figurabilidade: a da palavra, a dos gestos expressivos, a dos signos. Antes de ser objetos mentais, as ideias do pensamento são também, como as ideias sensíveis, certa estrutura ou articulação de signos; elas são, em primeiro lugar, certo movimento do discurso, uma intenção que se encontra inscrita nas palavras, que não se identifica com elas tomadas *partes extra partes*, mas também não subsiste sem elas. E o mesmo pode ser dito da ideia ou do sentido de um comportamento social, uma ação econômica ou um acontecimento histórico. Merleau-Ponty não quer dizer com isso que tudo o mundo da cultura e a ordem geral das significações se reduza à vida corporal, que não seja outra coisa que sua prolongação num sentido restritivo. Tão importante como a reabilitação do ser sensível é para Merleau-Ponty a crítica profunda de toda a concepção naturalista, materialista e mecanicista (que ele realiza a partir do seu primeiro livro: *A estrutura do comportamento*). O que ele afirma é que um elemento corpóreo-sensível nunca deixa de estar presente (quase ou virtualmente presente) mesmo nas formas mais abstratas e elevadas da atividade humana.

Por fim, a concepção de Merleau-Ponty é ininteligível enquanto permanecemos no esquema ontológico do pensamento clássico-moderno, onde não há lugar para outra coisa que não seja realidade objetiva ou realidade subjetiva (coisas ou mentes). Devemos compreender que o espiritual possui um lado sensível porque o sensível possui um lado espiritual. Porém, esses lados não se identificam. A filosofia de Merleau-Ponty não é um pensamento do absoluto. Ele diz: o espírito possui uma dimensão sensível, meu pensamento não é senão o reverso do meu tempo, do meu ser passivo e sensível. Isso não significa que o espírito domine o sensível, que o pensamento possua a verdade do ser. O aspecto sensível do espírito é um ponto cego para ele, só se vê de fora, num contexto intersubjetivo determinado e num certo horizonte histórico. O sentido do sensível não pode ser possuído, domado, porque é inseparável do ser no qual aparece. Em geral, o sensível é algo que somos e sentimos (e nisso se diferencia do objeto físico e da matéria); noutras palavras, quando o pensamos, já não é sensibilidade, mas pensamento.

O Ser é, para Merleau-Ponty, sensibilidade, Carne; não matéria, não espírito, mas mistura primordial; matéria bruta e espírito selvagem; realidade prévia e geral que não conhece separações nem distinções; sensação intensiva que já não se identifica com um fato físico, mas também

não se reduz a uma realidade mental. A Carne é, precisamente, o elemento estético: o objeto, o fundamento e a realidade da arte; a obra de arte primordial da que qualquer obra particular é concreção e determinação, forma superior.

A ontologia de Merleau-Ponty é uma estética. Encontra-se inspirada, fundada e confirmada na vida da arte, na forma em que os artistas descrevem o Ser do Sensível e o mundo da experiência. Ao mesmo tempo, ela nos permite voltar à arte, repensá-la e compreendê-la, e compreender a partir dela todo o demais. Não é por acaso que Merleau-Ponty recorre à arte para dar conta de sua concepção do ser sensível, para explicar sua filosofia da Carne. É que a obra de arte não é só um meio através do qual podemos compreender melhor o ser sensível, é o meio privilegiado e paradigmático em que o sensível se realiza e atinge suas máximas possibilidades. A arte é a produtividade da vida sensível, e Proust não é apenas alguém que descreve melhor que ninguém a união do invisível e o visível no mundo da experiência, é alguém que cria um objeto – uma obra literária – onde essa união é desenvolvida, explicada e expressada em todo o seu alcance. A obra de arte é corpo vivo que expressa a corporalidade vivente do mundo. Carne sublima na qual se recolhe e intensifica a carne do Ser.

d) Contingencia e criação do sentido

Para Merleau-Ponty, há sentido no sensível – um logos ou uma ideia no mundo – porque há um sujeito, uma intencionalidade subjetiva. Agora, esse sentido é imanente ao mundo e não é um objeto ideal ou um ente da imaginação, um ser de consciência, porque o sujeito que o revela é, pela sua vez, parte do mundo, porque, enquanto existência corporal e intencionalidade operante, ele pertence ao Ser. Certamente, o sujeito corporal, o vidente, não é uma coisa entre outras, um visível igual a todos, mas também não é uma coisa aparte, uma mente ou um ser puramente invisível. O invisível se inscreve no visível; a revelação do sentido é uma autorrevelação e nunca está a salvo da contingência.

Em geral, para Merleau-Ponty, todo o sentido é imanente ao mundo, carnal, vivente; não é uma coisa aparte. O sentido da história, da vida intersubjetiva ou da ação cultural do ser humano, não está predeterminado, não é uma razão transcendente, supranatural; não preexiste ao movimento aleatório da vida concreta. Ao contrário das apressadas posições céticas, o imanentismo radical de Merleau-Ponty não se contenta com negar o sentido (el *logos*, la *ratio*: o que faz é colocá-lo no processo contingente e aleatório do mundo, eliminando sua aura metafísica. Isto é, renuncia a acreditar que o sentido é uma espécie de ente que existe de

alguma forma, sobrevoando as coisas ou preso nas mentes dos sujeitos. Para uma posição imanentista radical como a sua, o sentido não é, advém, é conquistado, se cria – e se cria no mundo, não para além ou detrás dele. Isso significa que há criação, inovação, que não existe um determinismo total, mas também que o ato criador já não pode ser pensado da forma psicologista e espiritualista tradicional, como um ato subjetivo e mental, como operação de uma vontade pura. A criação deve ser pensada agora como um processo mundano, contingente e aleatório; e como uma ação coletiva, aberta a uma tarefa histórica e intersubjetiva. O sentido se cria no processo da existência corporal, pessoal e social, não está meramente dado nem é simplesmente uma construção subjetiva; logo, nunca é um dado unívoco e definitivo, um fato. Nunca o podemos conhecer – domar, definir – porque sempre faz jogar uma dimensão de latência, uma zona de indeterminação, uma margem de sem-sentido, de sem-razão.

A filosofia de Merleau-Ponty é uma espécie de metafísica da contingência, um projeto que quer compreender a contingência e compreender a partir da contingência. Não é uma renúncia derrotista ao sentido e à verdade, à maneira do neopragmatismo de Richard Rorty, mas também não é uma tentativa de domar a contingência – como é o caso de Sartre, a partir da afirmação absolutista da consciência antropológica, ou de Apel e Habermas, a partir da postulação puramente antropológica e sociológica da racionalidade. A alternativa que Merleau-Ponty nos apresenta é bastante original. Não diz que não há sentido no mundo, também não diz que só é uma projeção – heroica ou metodológica – da consciência. Diz que o sentido é contingente, que a racionalidade está atravessada pela facticidade e a finitude, e seria incompreensível para nós sem esses caracteres. Noutras palavras, não é apesar, mas em virtude de que somos finitos e fáticos que há sentido, que há *logos*. Para um ser infinito, para um *kosmotheoros*, não há ponto de vista, não há perspectiva; nenhuma sequência é possível, nenhuma orientação é privilegiada: todo é, ao mesmo tempo, e em todo o lugar. Da mesma forma que na hermenêutica de Gadamer, na obra de Merleau-Ponty a finitude ontológica do existente humana aparece como condição de possibilidade e de realidade do sentido, mas ao contrário de Gadamer, Merleau-Ponty não pensa a finitude só em termos histórico-antropológicos, nem concebe o sentido só a partir da linguagem; pensa a finitude a partir da esfera da nossa experiência sensível do mundo e o sentido na manifestação muda e originária das coisas perante o nosso olhar. Também há em Merleau-Ponty, como em Gadamer ou Ricoeur, um reconhecimento da transcendência do sentido a respeito da imanência da consciência, mas essa transcendência – como todas as transcendências: o ser percebido, os outros, a história, a política, a divindade – apenas nos é alheia da mesma forma em que nos é alheia a amplitude e o alcance da nossa vida corporal, as operações espontâneas,

inconscientes e primitivas do nosso ser carnal e sensível. Merleau-Ponty não diz “a transcendência”, mas *as transcendências*. O plural significa que o transcendente não é absoluto, que se encontra trabalhado pelo ser humano a partir do seu interior. Por fim, para Merleau-Ponty, o sentido não remete só à linguagem nem só ao tempo – ao passado enquanto norma essencial de toda a interpretação, como em Gadamer –; remete à nossa carnalidade e ao presente. Todavia, da sua perspectiva, não podemos deixar de notar que a Natureza e a ciência da natureza continuam sendo parte da nossa instituição e da nossa verdade.

O que Merleau-Ponty quer captar é o emergir contingente do sentido. Ao contrário do antinaturalíssimo e o anti-empirismo do pensamento contemporâneo, que insistem na forma em que nossa relação com o mundo é mediada por uma pré-compreensão linguística, por nossos saberes e significados, Merleau-Ponty afirma que nossos saberes, significados e atos de compreensão estão mediados pela nossa experiência, pela nossa relação vivida com o mundo e as coisas. Essa diferença com o naturalismo e o empirismos tradicionais conduz à necessidade de uma reformulação filosófica do naturalismo; reformulação permanece indeterminada e até obscura enquanto não a pensamos no horizonte da experiência estética. Porque só a arte, enquanto vida sensível ativa, nos permite falar – sem ingenuidade empirista – de uma experiência imediata do mundo, e reafirmar – para além de um naturalismo simples – a dimensão natural da consciência.

Por fim, mas do que uma teoria da linguagem, uma antropologia ou uma moral, o que define o pensamento de Merleau-Ponty é uma Estética. Se a experiência do sentido pode e deve ser sempre interpretada esteticamente, então: 1) o problema último do sentido é o da sua criação, o sentido é criado e a criação é criação de sentido; 2) enquanto artística, a criação de sentido é necessariamente um processo da vida sensível e da práxis corporal; 3) o ser humano é criador, e só pode ser criador, não para além da dimensão concreta da sua existência, mas entregando-se a ela, vivendo a criação seriamente e em profundidade. E não só pode ser criador; tem que sê-lo. Porque só criando pode ter um ser para si e pode compreender o Ser, dado que “o Ser é o que exige de nós criação para que tenhamos experiência dele” (Merleau-Ponty, 1970, p. 242; 1968, p. 251).

A filosofia de Merleau-Ponty é na sua essência e, em geral, uma filosofia do estético: do ser sensível, da expressão e da criação; é uma filosofia da arte, uma ontologia artística. O Ser é fenômeno, *Gestalt*, estilo, e o pensamento (e toda práxis humana) é um processo de criação e recriação contínuas. Uma filosofia estética é aquela que sabe pensar o

sensível (a experiência, o dado) do ponto de vista da criação e, ao mesmo tempo, a atividade criadora (o não dado, o novo) do ponto de vista da experiência. É uma filosofia que pensa aquém da positividade pura e para além da negatividade, para além do ser e do não-ser, na dimensão concreta e *carnal*, relativa e dinâmica *do que há*.

Traduzido do espanhol por

Referências bibliográficas

LEFEUVRE, Michel. **Merleau-Ponty au delà de la phénoménologie**. Paris: Klincksieck, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**, tr. Jem Cabanes. Barcelona: Península; 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Lo visible y lo invisible**. tr. José Escudé. Barcelona: Seix-Barral, 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**, tr. Caridad Martínez y Gabriel Oliver. Barcelona: Seix-Barral, 1964.

REY, Dominique. “L’expérience esthétique et l’ontologie de Maurice Merleau-Ponty”, **Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie** 3, 22: 357-366, 1975.

6. A “EXALTANTE ALIANÇA DOS CONTRÁRIOS”: Heidegger e o combate entre mundo e terra na obra de arte.

Rodrigo Ribeiro Alves Neto³⁴

O propósito desta reflexão consiste em elaborar uma abordagem interpretativa de alguns aspectos fundamentais da conferência *A Origem da Obra de Arte* de Martin Heidegger (1990). Antes de tudo, é importante considerar que a pergunta de Heidegger pela origem (*Ursprung*) da obra de arte não se dirige ao surgimento historiográfico da arte em suas obras, isto é, não se trata de uma interrogação sobre *onde e quando* começou a arte na história da cultura ocidental. Não se trata de perguntar pelo período paleolítico, neolítico ou qualquer outro período histórico da arte em suas obras. Heidegger afirma que perguntar pela origem significa perguntar pelo que faz algo ser, o que é e como é. A palavra usada por Heidegger é “*Ursprung*” (formada por *Ur* que diz original, primeiro ou primordial e *springen* que diz saltar, pular, mas que significava primeiramente surgir, elevar-se e aplicava-se a nascentes ou fontes de água); esse termo significa literalmente “salto originário”, mas possui um conteúdo significativo que denomina aquilo de onde alguma coisa jorra, ergue-se, eleva-se e se manifesta. Indagar-se pela origem significa, então, indagar-se pelo vigor de criação, manifestação e instauração a partir do qual algo vem a ser e se mantém sendo o que é. Assim, não devemos entender a palavra “origem” como um princípio antecedente que determina um efeito consequente, pois ela significa muito mais um lugar ou uma região de onde algo provém, emerge, chega a ser e se mantém sendo o que é.

O *que* um ente é reside em sua *quididade* que denominamos com a palavra “essência”. Heidegger nos diz que perguntar pela origem da obra de arte significa indagar pela proveniência de sua essência (*Wesen*). A palavra “*wesen*”, por sua vez, significa correntemente “substância”, “entidade” ou “essência”. Perguntar pela “essência” significa indagar pelo ente em função da sua entidade. Tradicionalmente, interrogar o que está sendo sob o ponto de vista da sua entidade significa trazer à linguagem a essência do ente, pois somente assim se consegue determiná-lo universalmente, obtendo dele o seu conceito. Porém, não é, certamente, a essa “essência” metafísica a qual Heidegger se refere aqui, pois ele recupera o sentido verbal de “*wesen*” (ser, ficar, durar, acontecer) do alemão arcaico e utiliza também o substantivo “*Wesung*” que se costuma traduzir como “essencialização”. A essencialização de algo consiste, assim, em um “durar”, “vigorar”, “emergir na presença”, um “vir ou chegar à

34 Doutor em Filosofia pela PUC-Rio e Professor Departamento de Filosofia da UNIRIO.

presença”, isto é, congrega um sentido verbal marcante. Entendida como verbo, *wesen* significa “vigorar”, “presentificar”, ou seja, levar à presença ou retirar da ausência. Essencializar significa, assim, desabrochar, emergir, chegar à vigência. Deste modo, perguntar pela origem ou pela essencialização da obra de arte significa perguntar pela dinâmica na qual a obra de arte desenvolve a força da sua vigência. A origem ou a essencialização da arte se define, portanto, como o vigor de instauração da obra de arte naquilo que ela é e como é. A investigação acerca da *Origem da Obra de Arte* pretende investigar as forças de constituição requisitadas (*aitía*) e respondem pela vigência da obra de arte. A arte é o modo de instauração e constituição de quê? O que faz vigorar algo como uma obra de arte? O que instaura o vigor e constitui a vigência de uma obra de arte? Como se constitui o vigor da obra de arte? O que uma obra de arte requisita para ser o *que é e como é*? Como a arte vem à presença, vigora ou chega à plenitude de seu ser na obra? A pergunta pela “origem da obra de arte” é, portanto, a pergunta pela região de onde provém o poder de instauração da arte em suas obras ou a dinâmica na qual se institui a vigência ou o acontecimento da arte em suas obras.

Estariamos mais próximos do conteúdo significativo que Heidegger confere à palavra “origem” se evocarmos a compreensão grega de *aitía* (causa). Esse termo grego possui uma ligação direta com o verbo *aiteo* que diz literalmente “requerer”, “exigir para si”, “pedir”. A *aitía* torna explícita uma determinada requisição que ganha força no interior do próprio acontecimento da realidade. Assim sendo, no momento mesmo em que a obra de arte se abre, ela requer para si a sua origem, isto é, a dinâmica de constituição através da qual ela vigora como algo que é e como é. Aristóteles ensina que uma causa (*aitía*) se define como aquilo que requisita (*aitéo*) o ser de algo, ou seja, aquilo que reclama sua presença e promove seu ser, respondendo pela sua permanência no seio do real. Portanto, devemos sempre pensar aqui a origem não como o primeiro impulso de uma realização, mas como o através-de-que (*tò dià ti*) algo chega à presença e permanece sendo o *que e como é*.

Por isso a *origem* não se define como o primeiro impulso de um movimento sucessivo-linear que em se dando é logo abandonado e superado em nome de um desenvolvimento progressivo, mas como uma região, um âmbito, um elemento ou um lugar a partir do qual uma realização se realiza plenamente, isto é, instaura e desenvolve a plenitude do seu ser. Por isso Heidegger cita os versos de Hölderlin: “Dificilmente o que habita perto da origem abandona o lugar”. É que “perto da origem” as realizações jamais se deixam desdobrar à medida que abandonam sempre mais a sua proveniência e se aproxima do seu fim, inversamente, “perto da origem” uma realização nunca está acabada em uma configuração determi-

nada, visto que ela somente se realiza ou ela somente atinge e desenvolve plenamente o seu vigor através da dinâmica circular de uma conquista que exige um eterno retorno à proveniência de sua própria essência, que exige um retorno sem fim para esse mesmo lugar, região ou elemento que nunca está dado de antemão. A origem é aquilo que, sempre e a cada vez, é preciso ser conquistado, pois está sempre em constituição numa dinâmica de conquista e nunca se tem dela uma posse tranquila e definitiva. É nesse sentido que Antonio Gaudí dizia que “para ser original, há que se voltar às origens”. Só o que é originário vem a ser e permanece sendo original, pois a originalidade de uma realização não se concretiza pela substituição frenética de um conteúdo já dado por outro já determinado, mas na recondução, como diz João Cabral de Melo Neto (1975, 16-9), do “enredado e prolixo do mundo³⁵” para a experiência da origem.

“O que a palavra origem aqui significa é pensado a partir da essência da verdade”, diz Heidegger (1990, p. 66). Isto é, a região na qual a obra de arte se essencializa ou instaura o seu vigor é a verdade. O poder de arte de uma obra é erigir em obra o fenômeno originário da verdade. Mas o que faz da obra de arte o acontecimento da verdade? E, afinal, o que é a própria verdade para poder acontecer na e pela arte? Para responder tal indagação, Heidegger começa por considerar que, se, na arte, o fenômeno originário da verdade está em obra, esse acontecer precisa estar também, de fato, *na* obra. Logo, pressupõe-se a obra real como o suporte deste acontecer. Imediatamente surge a pergunta pelo caráter coisal da obra. Assim sendo, segundo Heidegger, para encontrarmos a essencialização da arte como o pôr-se em obra da verdade, temos que começar a procurar esse acontecer *na* obra, perguntando o que ela é e como é. Trata-se de ir ao encontro da realidade imediata da obra de arte enquanto uma *coisa*. Para isso, será preciso examinar previamente o que é uma coisa. Não posso apresentar aqui as caracterizações das interpretações tradicionais sobre o caráter coisal das coisas. É suficiente considerar que o exame da realidade imediata da obra em busca do seu caráter de obra promoveu uma distinção entre a mera coisa e o utensílio. O utensílio se revelou “meio coisa” à medida que é determinado pela coisidade e, contudo, mais que “mera coisa”, pois, ao mesmo tempo, é “meio obra”, à medida que é fabricado pelas mãos do homem. Todavia, o utensílio é menos que “obra”, pois não possui a autossuficiência da obra de arte que, nesse aspecto, assemelha-se mais à “mera coisa”. Assim sendo, Heidegger acredita que o exame dessa posição intermediária do utensílio entre a mera coisa e a obra pode esclarecer tanto o caráter coisal da mera coisa

35 “Quando a alma já se dói/do muito corpo a corpo/com o em volta confuso/
sempre demais, amorfo,/Quando a alma se dispersa/em todas as mil coisas/do enredado
prolixo/do mundo à sua volta,/só essa pintura pode,/com sua explosão fria,/incitar a alma
murcha/de indiferença e acídia,/e lançar ao fazer/a alma de mãos caídas,/e ao fazer-se,
fazendo/coisas que a desafiam”.

quanto o caráter de obra da obra de arte. Trata-se, então, de interrogar-se pelo caráter instrumental dos utensílios. O que o utensílio, na verdade, é? Esgota-se o seu ser na pura serventia? Para responder tal indagação, Heidegger recorre a uma “representação pictórica”, ou seja, ao quadro de Van Gogh, no qual se encontra pintado um par de sapatos que Heidegger julga pertencer à camponesa na sua lida com o campo. Nesse quadro, e somente através dele, encontramos o caráter instrumental do utensílio na plenitude do seu ser essencial, denominada por Heidegger como a *confiabilidade*. O quadro manifesta a confiabilidade como aquilo que o utensílio, na verdade, é. Na confiabilidade, a camponesa se insere na abertura do seu mundo que a reivindica continuamente. Pela confiabilidade, a camponesa se encontra na *abertura do ente na totalidade*. Na confiabilidade o mundo se torna mundo, isto é, não um aglomerado de objetos passíveis de contemplação, mas algo tão simples e originário que sempre já se antecipou às coisas tomadas individualmente ou isoladas na produção de toda e qualquer objetividade. Na confiabilidade que o quadro deixa e faz ver, a camponesa e o seu mundo estão para além de toda dicotomia exterior-interior. Na confiabilidade a camponesa está na abertura (*Da*) do ser (*sein*) e, sendo reivindicada para essa abertura pelo próprio ser, descobre a si mesma sempre já lançada como *ser-no-mundo*. Segundo Heidegger, o quadro de Van Gogh não reproduz um ente singular, um utensílio, pois, à medida que manifesta o ser essencial do utensílio, essa obra expõe e faz ver esse estar aberto do mundo, isto é, expõe e deixa ver que, servindo-se do utensílio, a camponesa está, de modo não temático, entregue ao seu mundo, está imersa na abertura da totalidade. A confiabilidade se estrutura numa apreensão atemática de uma totalidade coesa que articula, para a camponesa, os caminhos e as decisões, conferindo para as ocupações um norteamento. Esse contínuo estar aberto para o ente na totalidade se põe em obra na obra de arte. Este “estar aberto para”, Heidegger denomina desde “*Ser e Tempo*” com o termo “compreensão do ser”.

A compreensão do ser pertence ao modo de ser de um ente que Heidegger denomina com o termo *Dasein*. Trata-se do nome para o ente que, continuamente e a cada vez, nós somos. Somos a estância em si mesma aberta de que o Ser carece para a sua abertura. Somos de um tal modo “exemplar” que, em sendo, em nós se realiza e se abre uma compreensão do ser, isto é, dentre todas as coisas que são, somos os únicos para os quais as coisas *são*. Heidegger não utiliza o termo *verstehen* (compreender) como o exercício dos poderes autônomos do “entendimento”. Heidegger escreve algumas vezes *ver-stehen* (*stehen* diz “ficar de pé, manter-se em”) para enfatizar que compreender o ser significa aqui estar exposto ao ser, estar presente ao ser ou manter-se na abertura do ser. A compreensão do ser pertence ao modo de ser de um ente que, em sendo, encontra-se imerso e inserido na abertura do ser. Por mais

curiosa e estranha que possa ser a sua situação, o Dasein não consegue se desprender dessa abertura do ser. Nas palavras de Heidegger (1987a, p. 111): “Se o homem está na existência, é uma condição necessária que ele possa estar presente ao Ser (Da-sein), isto é, que ele compreenda o Ser”. O termo Dasein pretende nomear justamente a dinâmica de realização na qual vigora continuamente a abertura do ser ou na qual se realiza a compreensão do ser. O ente que continuamente nós mesmos somos é de tal modo que, em *sendo*, não ocorre simplesmente dentre os demais, pois se trata do ente que *existe*, ou seja, que *insiste* na dinâmica de desocultação do ser ou que insiste em estar presente aos entes como o aí (*Da*) do Ser (*Sein*). Essa insistência revela que compreender o ser não é o ato de uma consciência presente e subsistente, pois até mesmo a possibilidade de nos autodeterminarmos como um “eu” está fundada na abertura prévia de uma totalidade conjuntural desvelada na compreensão do ser. O Dasein está referido e lançado sem intermediação em um mundo pré-desvelado na compreensão do ser e descobre a si mesmo somente através da facticidade de tal referência, isto é, como ser-no-mundo. O termo “mundo³⁶” não designa um estado de coisas no interior do qual nos descobrimos inseridos como um ser simplesmente dado, mas o horizonte transcendental a partir do qual o ser conquista o seu desvelamento ou o seu “aí”. Essa compreensão ou abertura do ser é tão simples e originária que sempre já se antecipou às coisas tomadas individualmente ou isoladas na produção de toda e qualquer objetividade. Sendo no mundo, o

36 Na obra de Martin Heidegger encontramos uma reflexão que analisa com profundidade o quanto nossa tradição filosófica empreendeu, de diferentes modos, uma rebelião contra os laços que vinculam existencialmente o homem ao mundo como horizonte de constituição da sua finitude. A investigação do conceito de mundo na obra de Heidegger deve levar em consideração as diferentes abordagens desse problema nos distintos textos do pensador. Em um primeiro momento, Heidegger elabora o conceito de “mundanidade” em “Ser e Tempo” (1927) a partir da semântica fática do ser-aí (Dasein) na lida ocupada. Em seguida, nos textos “Da Essência do Fundamento” e “Introdução à Filosofia” (ambos de 1928), Heidegger não somente apresenta uma detalhada história do conceito tradicional de mundo, ressaltando a relevância de Kant para sua possível redefinição, mas também define o mundo como aquilo em direção ao qual o Dasein *transcende*. Além da análise da transcendência como “ser-no-mundo”, existe ainda a tentativa de elucidação do homem como “formador de mundo” em contraposição à animalidade como “pobre de mundo”, realizada em “Os Conceitos Fundamentais da Metafísica – Mundo, Finitude, Solidão” (1929-30). Nessa preleção, Heidegger enfatiza as tonalidades afetivas não somente como estruturas ontológicas de acesso ao mundo, mas como uma experiência enraizada na própria historicidade do projeto de mundo, visto que se trata de refletir sobre o tédio como a afinação fundamental do nosso ser-aí atual. Já nas análises presentes nos textos “A origem da obra de arte”, “A coisa” e “Do acontecimento-apropriativo (Ereignis): contribuições à filosofia”, a concepção heideggeriana do fenômeno do mundo recebe novas formulações a partir de uma significação mais histórico-ontológica, com a introdução dos conceitos de “terra”, “céu”, “deuses”, “imortais” e “mortais”. A partir dessas elucidações, são relevantes os textos “A época da imagem do mundo”, “A questão da técnica”, “O que é uma coisa?” e “Nietzsche I e II”, nos quais Heidegger examina a racionalidade científica moderna, a “metafísica da subjetividade”, “a metafísica da técnica” enquanto manifestações da moderna *desmundanização*.

Dasein está para além de toda dicotomia exterior-interior. Ec-sistir significa não ser nada antes nem depois de estar sempre já referido ao ente enquanto *ser-no-mundo*. Nenhum outro ente possui esse estranho modo de ser que consiste em ser somente na medida em que põe em jogo o seu próprio ser. O homem se situa enquanto homem na abertura (*Da*) do ser (*sein*) e, sendo reivindicado para essa abertura pelo próprio ser, descobre a si mesmo sempre já lançado como *ser-no-mundo*. É que os entes vêm ao nosso encontro não como coisas isoladas, mas sempre dentro de um mundo específico e sempre apropriados numa ocupação atemática. Uma coisa não vem a ser o que é a partir de um agregado de sensações desconexas e sim como um ente à mão em uma totalidade instrumental. Esse todo referencial precede os entes tomados individualmente e os insere em um encadeamento prévio de remissões que, por sua vez, não resulta do somatório dos entes simplesmente dados, pois emerge na e pela dinâmica apropriadora da ocupação. Na ocupação o ente à mão é apropriado, isto é, ganha o seu lugar próprio. Apropriar significa deixar que o ente seja aquilo que ele pode ser na conjuntura.

Isso porque a elaboração da análise da unidade entre *mundo* e *coisa* ou da *mundaneidade do mundo* sempre já pré-desvelado na compreensão do ser pretende, justamente, elucidar essa proximidade radical na qual o Dasein está originariamente familiarizado com a facticidade do contexto de remissões em que ele compreende continuamente o ser. A compreensão do ser é algo que nos toca de perto *constantemente* e em *qualquer* situação porque compreender o ser não é algo que possamos empreender algumas vezes sim e outras não. Sem a facticidade dessa abertura do ser na dinâmica de realização da existência ou sem essa compreensão, mesmo que vaga e mediana, do ser, nem poderíamos dizer “não” à existência, pois até mesmo para que a existência nos pareça indiferente é preciso compreender o ser. A compreensão do ser nos domina constantemente e em qualquer situação porque o ente que nós continuamente somos não se realiza encapsulado em si mesmo, no isolamento de uma ambiência velada, na “paz da escuridão animal”, mas como ser-no-mundo. O Dasein se realiza como tal sempre na abertura para a totalidade conjuntural de um mundo, isto é, por um lado, sempre na abertura de uma apropriação atemática dos entes à mão em um contexto de remissões e, por outro, sempre na abertura de uma apropriação de si mesmo a partir das interpretações públicas medianas que circulam no desencargo omisso da impessoalidade. Assim, o termo *Da-sein* não comparece aqui como uma resposta à questão metafísica “o que é o homem?”. *Da-sein* não substitui aqui, de modo algum, o termo homem, consciência, razão, sujeito, alma, pensamento, etc. Ao contrário, um tal termo nomeia muito mais a possibilidade interna dessas definições pelas quais o homem se autodeterminou na história do pensamento

ocidental. É que a relação do ser com o homem ou a referência do homem a esse âmbito essencial em que vigora a abertura do ser, não depende de alguma deliberação do homem enquanto tal, pois depende somente do ser e pertence ao próprio ser.

O nome *Da-sein* denomina a contínua e mais que súbita referência do homem ao desocultamento do ente, ao âmbito de realização que nos reivindica continuamente, que nos faz um permanente apelo. Dito de outro modo, por mais inusitada que possa ser a sua situação, o homem não pode se desconectar dessa livre dimensão do aberto, desse demorar-se na presença ou dessa vinda ao desvelamento que o reivindica. Com o termo *Da-sein*, Heidegger procurou denominar o âmbito essencial em que vigora a abertura do ser e o modo como se estabelece a referência do homem ao ser. Enquanto ec-siste, o homem é reivindicado pela abertura do ser, mas enquanto *ser-no-mundo*, ou seja, esse “fora” (*Da*) em que o homem insiste não se define como um “mundo externo” ou uma objetividade contraposta a um sujeito autossuficiente. Ao contrário, esse “fora” é anterior a separação entre sujeito e objeto e se afasta também de toda imanência ou intencionalidade da consciência. Esse “fora” em que o homem insiste enquanto é deve ser pensado como o espaço de abertura (*Da*) do próprio ser (*sein*). Como diz Heidegger (1987a, p. 185):

É o próprio Ser que lança o homem na rota desse rasgo (Fortriss), que o constringe a lançar-se para além de si mesmo, alongando-se até o Ser, com o fim de o pôr em obra e, desse modo, manter aberto e manifesto o ente em sua totalidade.

Ec-sistindo, o homem insiste no desocultamento do ser, isto é, insiste e suporta a abertura do ser.

Todavia, Heidegger considera que o quadro não põe em obra somente o aberto do *mundo* no qual habitamos, mas, simultaneamente, a instalação da *terra*. Ao mesmo tempo que a obra fez advir a verdade do utensílio na abertura do *mundo* da camponesa, ela manifesta a “infatigável” *terra* como aquilo que, em sua tensão com o mundo, fecha-se em si mesma. A terra não nomeia aqui o solo sobre o qual andamos ou o planeta que habitamos, mas sim a vigência de uma retração no interior do mundo. Esta vigência repercute em si uma recusa constitutiva em todo desvelamento. A terra manifesta que o estar presente ao mundo não significa estar presente à mera disponibilidade dos entes em sua aparição, mas em uma dinâmica de expansão e retração que ultrapassa o simples presente e abarca o que está em perpétua instância de *ausência*. O que Heidegger se esforça por nos fazer compreender é que, enquanto *demorar-se no desvelamento*, o aberto do mundo não pode jamais abandonar ou isolar de si a terra enquanto aquilo que se fecha. Assim, a camponesa

está inserida num desvelamento que abrange o que permanece sempre no modo de um velamento. O mundo, enquanto demora-se no desvelamento, não se deixa esgotar na presentidade constante, pois assume uma ligação constitutiva com o velamento impenetrável da terra. O mundo só se faz presente numa relação recíproca, circular e unitária com o indissociável retiro da terra. Esse retiro não afasta a terra, o ato de se retirar, enquanto ato de ocultação, pertence ao que é próprio da terra. A ocultação é a maneira como a terra vige como tal no mundo, é o modo como ela se concede, nunca forçada a nada em seu apelo calado. Na obra, a *terra* não é explorada e retirada do seu velamento, ao contrário, o poder de arte de uma obra é permitir a terra ser terra. A estátua não desgasta e utiliza o mármore, mas o glorifica; a música glorifica o som, a pintura glorifica a cor, o poema glorifica a palavra. Pela obra, o mundo se planta no solo da terra enquanto terra. Essa tensão recíproca e inesgotável entre mundo e terra é o que se põe em obra na obra de arte. A obra é, como diz René Char, essa “exaltante aliança dos contrários”.

Por esta via, vemos que as tradicionais interpretações do caráter coisal da mera coisa e do caráter instrumental do utensílio foram insuficientes para a caracterização do ser-obra da obra de arte, pois foi a própria obra que nos manifestou o que o utensílio, na verdade, é. O caminho correto não é o que nos levou até a obra através da coisa, mas até a coisa através da obra. Portanto, não podemos conceber o ser-obra da obra de arte através do seu caráter coisal ou instrumental nem através de nada prévio ao seu “estar em si mesma”. Em si mesma, a obra se define como um acontecimento da verdade enquanto dinâmica de expansão do mundo e retração da terra. Mas o que é a verdade, enfim, para, de tempos em tempos, aconteça como arte? O que significa “estar em si mesma”? Será a obra acessível para além de toda relação? Embora seja esse o intento do artista, as obras estão hoje sempre inseridas no “mundo da arte”. As obras são protegidas, expostas, conservadas e comercializadas, mas, assim, são retiradas do seu “espaço essencial”. A transferência das obras para coleções as retira do seu mundo. Mesmo o mundo do templo grego ruiu à medida que ele se tornou centro de visitação turística. Só restam das obras o seu ser-objeto e o “espírito de confeitaria” ou “salão de chá” em que se veem enredadas nas discussões estéticas. Para dizer com Heidegger: “As obras não são mais o acontecimento do combate entre mundo e terra. O seu ‘estar em si’ esvaneceu-se”. Como, então, ter acesso ao estar em si da obra se ela está sempre inserida em um contexto de remissões no qual revela somente o seu derivado ser-objeto?

Segundo Heidegger, não é possível esse acesso, mas é necessário que nós pensemos no tipo de relação que o ser-obra da obra de arte

assume com as coisas em geral. Esse é justamente o traço marcante da abordagem de Heidegger. Desde Platão, isto é, desde a radicalização da pergunta metafísica pela coisalidade das coisas, pela entidade dos entes ou pela realidade do real, a obra de arte ou as relações entre obra e coisa, arte e realidade, arte e verdade têm se apresentado como um problema filosófico. A posição de Heidegger é a de que a obra de arte pertence sempre ao âmbito de relações aberto por ela mesma. Como vimos, o ser-obra da obra de arte reside nessa abertura. Embora para nós tudo se passe de outro modo, o ser-obra da obra não se deixa compreender jamais como alguma coisa que ocorre dentre outras coisas dadas. Na obra está em obra a instauração da abertura de relações, onde os entes manifestam o seu ser e chegam a ser o que são. Para recuperar este ser-obra da obra como acontecimento da verdade (tensão entre desvelamento do mundo e velamento da terra), Heidegger recorre ao templo grego.

Em “Introdução à Metafísica”, Heidegger (1987a) interpreta o primeiro coro da *Antígona* de Sófocles, no qual encontramos o insigne verso: “Muitas são as coisas temíveis (*deinon*), nada, porém, há de mais temível (*deinon*) que o homem”. Nele, a existência humana é caracterizada como o que há de mais temível ou extraordinário, pois a presença do homem no seio da Terra só se instaura por meio de atividades que “violentam” os processos naturais, conturbando o que, na ausência dos homens, seria a mera quietude do ser-para-sempre que descansa ou oscila dentro de si mesma. O coro descreve o modo como as atividades humanas são “violentas” não nos sentidos correntes de arbitrariedade, agressividade e crueldade, como simples violação e perturbação de algo, mas porque a instauração da vigência do ente na totalidade ou do *mundo* precisa romper o repouso cíclico de crescimento, nutrição, declínio e geração da “mais excelsa das divindades”, a “Infatigável”, a *terra*. Sófocles exprime em seu coro o modo como ano após ano, o homem revolve e sulca o solo com seus arados, domina e caça os animais das águas, dos céus e das montanhas, abandona a terra firme e se lança ao mar. No “império indestrutível da terra”, os seres vivos se movem e se renovam em formas sempre distintas, mas permanecendo numa trilha única e repetidora do ciclo vital das espécies, “sem esforço ou fadiga”.

Para Heidegger, é no âmbito desse vigor imperante da terra, forçado a nada, que irrompe o homem como extraordinário ou temível, pois ele mesmo instaura a vigência do ente na totalidade por meio da linguagem, da compreensão e das atividades *poiéticas*. É nessa instauração de vigor pela qual o homem buscar conformar e direcionar a terra que irrompe o mundo. Mas nesse combate com a terra, em que ela é trazida para dentro do mundo, a infatigabilidade da sua força subjugante nunca é perdida. Como diz Heidegger (1987a, p. 179): “é esse irromper

e arrotear, esse aprisionar e domar que constituem em si mesmos a abertura e o espaço livre que revela o ente *como mar, como terra, como animal*". Seria um erro perceber nesse coro da Antígona a descrição da evolução do homem, desde o caçador selvagem e habitante de árvores até o construtor de cidades e culturas. Esse coro manifesta aquilo que no homem consiste no "projeto poético do seu ser, edificado segundo suas possibilidades e seus limites supremos" (1987a, p. 177). Está em jogo nesse coro, segundo Heidegger, a "definição *grega* do homem" e a formulação do "princípio do acontecer histórico".

Sem a irrupção do homem no seio da natureza haveria somente os ciclos repetidores da vida, ou seja, um movimento homogêneo e automático, desprovido de sentido e finalidade, encerrado em si mesmo na eterna quietude indiferente de uma presença assegurada desde sempre e para sempre. Por isso dizia Heidegger (1987a, p. 111):

Rigorosamente não podemos dizer que houve um tempo em que o homem não *era*. Em todo tempo o homem era, é e será, porque o tempo só se temporaliza (*zeitigt*) enquanto o homem é. Não houve tempo algum em que o homem não fosse, não porque o homem seja desde toda a eternidade, mas porque tempo não é eternidade, porque tempo só se temporaliza num tempo, entendido como existência histórica do homem.

Seria no âmbito do vigor imperante da natureza, que Heidegger nomeia com o termo "terra", sempre forçada a nada, que irrompe a temível abertura do mundo, que irrompe a vigência do ente na totalidade por meio da linguagem, da compreensão e das atividades produtivas. É nessa instauração do vigor pelo qual o homem buscar conformar e direcionar a *terra* que irrompe o *mundo*. Nas palavras de Heidegger (1987a, p. 179):

Esse vigor de instauração do dizer poético, do projeto do pensador, das estruturas de construção, da criação política não é uma atividade ou atuação de faculdades que o homem possui, mas um sujeitar e dispor das forças do vigor em virtude das quais o ente se abre e se manifesta como tal, ao inserir-se e instaurar-se nele o homem. Essa abertura e manifestação do ente constitui o vigor que o homem tem de disciplinar para, instaurando o vigor, ser então ele mesmo no meio do ente, isto é, para ser Histórico.

O vigor de arte das obras não pretende substituir a terra pelo mundo, nem os imortais pelos mortais, pois abriga, exerce e cumpre o destino trágico da condição humana, o contínuo combate entre mundo e terra, *sob* o céu e *diante* dos deuses. Nesse combate, a obra de arte resguarda a presença do homem em um mundo instaurado e mantido sobre e em contraste com a natureza, situado *sob* o céu e sempre *diante* dos deuses, como mundo de seres *mortais*. O que Heidegger se esforça por nos

fazer compreender é que o aberto do mundo não pode jamais abandonar ou isolar de si a terra enquanto aquilo que se fecha. O caráter temível do mundo se transforma em perigo quando a técnica moderna se torna instauração de um mundo sem terra. O combate instaurado pela obra de arte contrasta e separa mundo e terra, mortais e imortais, mas simultaneamente os reunindo e os integrando, sem jamais pretender modificar ou se esquivar da condição humana, como na sanha moderna que pôs o homem na posição de “senhor e possuidor da natureza”, a fim de explorá-la e esgotá-la. O mundo como abrigo dos mortais não se converte em objeto disponível para um sujeito autônomo, pois assume uma ligação constitutiva com o velamento impenetrável e infatigável da terra. Nesse combate com a terra, em que ela é trazida pela arte para dentro do mundo, a infatigabilidade da sua força subjugante nunca é perdida. Mantendo a terra no aberto do mundo, o poder da arte em suas obras cria o espaço de jogo e luta no qual o contraste entre a natureza, os homens e os deuses advêm uns contra os outros e, ao mesmo tempo, uns a favor dos outros. O que está posto em obra na obra de arte é a reunião de mundo, terra, deuses e mortais, fazendo o mundo fundar-se na terra e a terra surgir no interior do mundo, sempre diante dos deuses. Assim, é somente na obra como obra que irrompe os mortais como os mortais e advém a própria terra como terra e os deuses como deuses.

Por esta via, o combate entre mundo e terra, no vigor da linguagem, no dizer poético, na arte em suas obras, na compreensão, na formação e edificação, abre caminhos no ente circundante, instaurando o descerramento do ente na totalidade. A irrupção do homem no seio da terra é projetante ou formadora de mundo. Enquanto existe, o ser-aí no homem instaura e mantém aberto o ente enquanto tal na totalidade. Porém, isso não ocorre ocasionalmente sob a forma de uma descoberta de que há aí coisas simplesmente dadas na totalidade. Como diz Heidegger (2003, p. 327):

As coisas não se dão de tal modo que os homens existem e lhes ocorre, entre outras coisas, formar um mundo. Ao contrário, a formação de mundo acontece, e, somente por sobre o fundamento deste acontecimento, um homem pode existir. O homem *qua* homem é formador de mundo; e isto não significa: o homem tal como ele perambula pela rua, mas o *ser-aí* (Dasein) *no* homem é formador de mundo.

O ser-aí já sempre formou mundo, retirando o ente na totalidade do velamento. Na medida em que o ser-aí existe, acontece o “mundo”, ou seja, o ente na totalidade já sempre vem ao seu encontro. A formação do mundo acontece só e enquanto o homem existe. Mas isso não quer dizer que o mundo é uma projeção subjetiva do homem. Com a existência do homem acontece a irrupção do mundo, de modo que o ente se encontra e

se mantém aberto na totalidade. O homem traz o âmbito do “aí” consigo e, enquanto ele existe, insiste no interior dele. O mundo só é possível com base nessa abertura do ente na totalidade, e o homem é a estância aberta que o ente enquanto tal carece para sua abertura. Ser-aí significa, então, deixar e fazer ver o ente em seu estar aberto. Neste sentido, Heidegger se esforça por revelar de modo o fenômeno originário do mundo pertence à constituição ontológica do homem (*Dasein*), pois descobrir o ente em seu desvelamento é constitutivo de sua abertura fatural em um mundo histórico específico no qual ele está lançado. Por isso, a verdade manifestativa do ente na totalidade não é uma verdade teórica, mas ontológica-existencial. Descobrir o ente não significa conceber o ser, pois o desvelamento do ente não consiste no ser-apreendido do ente. Toda apreensão está fundada no desvelamento prévio que subsiste sem apreensão temática. O ser se manifesta para o ser-aí descerrado, sem que ele esteja expressamente em posição de apreensão ou tematização do ser. O homem se relaciona com o ente compreendendo previamente o ser e apenas essa compreensão não-temática ilumina e dirige todo comportamento em relação ao ente. Embora a compreensão do ser pertença à constituição ontológica do ser-aí não se trata de nenhuma concepção sobre a verdade teórico-conceitual do ser e sim de uma dimensão pré-ontológica.

Heidegger considera que o pensamento grego denominou com a palavra *téchne* não a habilidade técnica e instrumental, mas justamente essa ação instauradora do vigor do mundo que acontece no e pelo ser-aí. Como diz o filósofo:

Os gregos chamavam de modo especial *techne* a arte em sentido próprio e a obra de arte, porque a arte que, de modo mais imediato, erige e esculpe o Ser em algo que está presente (a obra), isto é, o aparecer que se apresenta em si mesmo. A obra de arte não é, em primeiro lugar, obra, porquanto é confeccionada, é feita, mas porque opera ou desvela Ser em um ente. Operar significa pôr em obra, na qual, como no que aparece, chega a brilhar a *physis*, o brotar imperante que vigora. Pela obra de arte, como o Ser que é, tudo, que aparece e pode ser encontrado, é confirmado, torna-se inteligível, acessível e compreensível como ente ou não-ente (Heidegger, 1987a, p. 182).

Portanto, a origem da obra de arte reside em erigir e fazer aparecer a verdade. A arte é o pôr-se em obra de verdade ou o operar a abertura do ente como tal na totalidade. No combate entre mundo e terra que acontece na obra, a arte se abre à verdade com o fim de pô-la em obra e, assim, manter aberto e manifesto o ente como tal na totalidade. “É pela obra que o vigor que predomina, o Ser, se afirma e confirma como acontecer histórico”, diz Heidegger (1987a, p. 185). A verdade como desvelamento do ente na totalidade só se processa na e pela obra, pela obra da palavra na poesia, pela obra da pedra no templo e na estátua, pela obra da palavra no pensamento, pela obra do som na música, pela obra da cor

na pintura, pela obra da pólis com lugar que funda e protege a história. Por isso devemos entender o termo “obra” no sentido grego de “*ergon*”: o presente posto em estado de desvelamento. Esse manifestar-se da verdade na obra se processa e ocorre como um constante combate contra aquilo que se fecha, contra o velamento da terra e contra a decadência ou a dissimulação do ente, sem, contudo, suplantá-los.

Mas em que medida a verdade acontece no combate entre mundo e terra instaurado na e pela obra de arte? O que é a verdade e como a verdade pode acontecer como mundo e terra? Para responder tais indagações, a tentativa de questionar a essencialização originária da obra de arte se converte, assim, na tentativa de caracterização da essencialização da verdade. Heidegger começa por considerar que o conceito tradicional de verdade só tem olhos para a verdade da essência e nunca para essência da verdade. Quando pensamos na palavra “verdade”, pensamos imediatamente na forma derivada da verdade do conhecimento e da enunciação. Heidegger, porém, pensa a verdade como desvelamento que, por sua vez, é algo mais originário que a verdade no sentido da *veritas*. *Alêtheia* é a palavra grega pronunciada na origem do pensamento ocidental e que, para Heidegger, dá o aceno ainda não experimentado para a essência impensada da verdade.

Sabemos que o esforço por demonstrar numa linguagem lógico-categorial o ente *naquilo que ele é* inseriu a Filosofia no empenho histórico pelo conhecimento e pela enunciação da verdade (*veritas*). Trata-se do esforço por instituir uma linguagem criteriosa que determine conceitualmente o modo de ser a-temporal e definitivo da entidade do ente, isto é, do que é anterior e possibilitador de qualquer apropriação em que o ente possa se fazer presente. A verdade enquanto *veritas* se inscreve no empenho por presentificar no pensar e no dizer aquilo que o ente é tal como é. Trata-se de garantir a adequação (*adaequatio*) entre o pensar e o ente tal como é. Porém, essa concepção corrente de verdade como “verdade predicativa” assume sempre uma perspectiva derivada, pois para que o ente possa se revelar na proposição tal como ele é, é preciso, em primeiro lugar, que ele tenha se manifestado naquilo que é em si mesmo e antes de qualquer determinação proposicional. Noutros termos, para que o ente seja presentificado na representação proposicional é necessário que, antes, ele se tenha feito presente, na verdade, manifestativa que ele faz de si mesmo e que a ele pertence. Neste sentido, a *verdade predicativa*, ou seja, a representação proposicional do ente *tal como* é assume sempre um caráter derivado em relação à *verdade manifestativa*, isto é, a manifestação ou desocultação do ente que já sempre é como tal. É somente porque o ente já sempre se abriu como presente na livre dimensão do aberto que ele se presta à determinação predicativa. Só na dimensão prévia desse aberto em que o ente se faz presente *como tal que é possível instaurar uma referência com ele, tal como é*.

Portanto, Heidegger pensa a verdade não como adequação, mas em seu nexos originário com a abertura do ente. Ser-verdadeiro significa

descobrir o ente em si mesmo, isto é, reside no estar descoberto do ente. A verdade não possui, assim, a estrutura de uma concordância entre juízo e objeto, como se a adequação entre ser e pensar fosse o dar-se em conjunto de dois seres simplesmente dados. O fenômeno originário da verdade só é possível com base na abertura do ser. Ser verdadeiro é deixar e fazer ver o ente em seu estar aberto, retirando-o do velamento. Assim, a verdade só é possível com base no ser-no-mundo, pois o homem é a estância que o ser carece para sua abertura. Por esta via, Heidegger pretende tornar manifesto que a verdade é originariamente um destino da finitude do homem e não tem nada a ver com a sobriedade e a indiferença de proposições demonstradas. O fenômeno originário da verdade só é possível com base na abertura (*Da*) do ser (*sein*) na qual o homem descobre a si mesmo sempre já lançado como ser-no-mundo. Assim, a verdade só é possível com base na abertura do ser, e o homem é a estância que o ser carece para sua abertura. O fenômeno originário da verdade pertence à constituição ontológica do homem (*Dasein*), pois descobrir o ente em seu desvelamento é constitutivo de sua abertura fatural em um mundo específico no qual ele está lançado. Nesse descobrimento do ente em seu desvelamento reside existencialmente o modo de ser do ser-aí enquanto poder-ser-no-mundo. Se a verdade não reside na proposição, pois o ente é “verdadeiro” na medida em que sempre já se faz presente no aberto, é preciso ser meditada agora a essência da verdade, isto é, a própria dinâmica de abertura desse aberto.

Heidegger dirá que o que é mais próprio à abertura do ente é, enfim, o fato dela se fazer presente a partir de um desvelamento cuja essência consiste em ser regido por um constante velamento. Essa dinâmica de desvelamento e velamento foi nomeada pelos gregos na palavra *Alétheia*, que Heidegger traduz como a clareira do ser. Enquanto existe, o homem habita essa clareira. Existir significa suportar e assumir a clareira do ser. Como diz Heidegger (1995b, p. 43): “chamo ec-sistência do homem o estar na clareira do ser. (...) O homem se essencializa de tal sorte que ele é o lugar (*Da*), isto é, a clareira do Ser (*Sein*)”. A clareira diz, portanto, o fenômeno originário no qual o ente se demora no desvelamento e reivindica o homem. Contudo, a clareira não diz aqui somente a claridade absoluta do que se apresenta no desvelamento, posto que a própria luz pressupõe uma abertura prévia onde a sua iluminação poderá incidir e ser difundida, ou seja, a claridade depende de uma região livre que precisa, no entanto, retraindo-se em favor da luz que a inunda trazendo o desvelamento. Portanto, a clareira diz não apenas a claridade desvelada da presença, mas, simultaneamente, o seu oposto, isto é, a ocultação, o que se vela na ausência e em favor do próprio desvelamento. É que a *Alétheia* se manifesta na clareira que “não será a pura clareira da presença, mas clareira da presença que se vela, clareira da proteção que se vela” (Heidegger, 1996, p. 96). Nessa medida, o que é mais próprio ao fenômeno originário do desvelamento é, enfim, o fato dele se desvelar

a partir de um constante velamento. A *Alétheia* é, portanto, a clareira que se oculta, o desvelamento que se vela. Enquanto habita a clareira do ser, o homem nunca se define como um ente presente-subsistente, pois se insere em uma dinâmica de ter que vir a ser, a cada vez, o poder-ser que ele é. Imerso e inserido nessa clareira que se oculta, o homem está sempre em débito com ele mesmo, precisando sempre e a cada vez liberar as suas próprias possibilidades. A mobilidade deste desvelamento não se confunde com o movimento de um ente simplesmente dado, pois o homem não é nada antes nem depois da contínua conquista do seu poder-ser que retorna eternamente como possibilidade sem nunca se esgotar em planejamentos. O homem está jogado sem intermediação na clareira que se oculta e não tem como determinar a si mesmo senão em meio à própria dinâmica do existir. A clareira do ser, jamais se esgota na permanência e subsistência da presença constante ou, como diz Heidegger (1995b, p. 43): “ela nunca é o lugar aberto no seio do ente, ..., nunca é o palco rígido, com o pano sempre levantado e sobre o qual o jogo do ente se representa”.

Todavia, Heidegger esclarece que essa clareira que se oculta possui um outro gênero de ocultação que desde “*Ser e Tempo*” denominou-se “decadência” e “dissimulação”. Uma tal dissimulação não é contingente e, muito menos, imputável ao mero engano. É que sempre já jogado na clareira que se oculta, o homem já sempre está inserido na tensão entre a verdade e a não-verdade. Irremediavelmente jogado no mundo, o homem é imediatamente tomado pelas compreensões impessoais já instaladas no interior da tradição vigente. Nesse contexto, como diz Heidegger em “*Ser e Tempo*” (1995a): “o que se descobre e se abre (clareira) instala-se nos modos do falatório, da curiosidade e da ambiguidade. O ser para os entes não desaparece, desarraiga-se. O ente se deturpa; ele se mostra - mas segundo o modo da aparência. Ao mesmo tempo, o que já se tinha descoberto volta a afundar na deturpação e no velamento”. Assim sendo, a clareira que se oculta ou a abertura incessantemente retomada da totalidade que se fecha em si mesma, dissimula-se lá onde “nos sentimos em casa” e nos instalamos na vida corrente. A dissimulação da clareira que se oculta se esconde a si mesma justamente na ocupação diária do homem com este ou aquele ente em seu caráter revelado. O clarear que se oculta se dissimula no esquecimento, “leva o homem historial a permanecer na vida corrente e distraído com suas criações. Assim abandonada, a humanidade completa seu mundo a partir de suas necessidades e de suas intenções mais recentes e o enche de seus projetos e cálculos”. Na dissimulação da não-verdade, o ente na totalidade não desaparece, mas é descoberto como algo disponível e simplesmente dado. O homem põe e dispõe do disponível. O ente se converte em objeto, seja para a contemplação, seja para a ação produtora e exploratória. O homem transforma o ente segundo as finalidades e os interesses. O ente natural se converte

em recinto do real oposto à planificação técnica. O olhar se converte em exame. Na não-verdade, sem dúvida o ente continua sendo. Sua aglomeração é, inclusive, maior e mais larga. Mas o embate originário entre clareira e ocultação se retirou dele. Como diz Heidegger: “no âmbito mais próximo do ente nos sentimos em casa. O ente é familiar, seguro, tranquilizante. Com efeito, perpassa através da clareira uma eclosão perpétua na dupla forma da recusa e da dissimulação. O tranquilizante é, no fundo, não tranquilizante; é um abismo de inquietação”.

Ora, mas e a arte? Na preleção “Introdução à Metafísica”, Heidegger (1987a, pp. 156-7) diz:

Para os gregos, ‘beleza’ é disciplina (Baendigung). Reunião do que mais tende a opor-se, é o *pólemos*, o embate, entendido no sentido explicado do processo de pôr-se um fora do outro (Auseinander-setzung). Para nós modernos, o belo é, ao contrário, o que alivia tensões, descansa e tranquiliza e por isso algo destinado ao prazer e gozo. Assim, a arte é algo do domínio das confeitarias. Na essencialização não faz nenhuma diferença se o gozo artístico serve para satisfazer o sentido apurado do especialista e esteta, ou para a elevação moral do espírito. Para os gregos *on* e *kalon*, dizem a mesma coisa (vigor a presença (Anwesen) é puro aparecer). A estética pensa de outra maneira. Ela é tão antiga como a lógica. Para ela a arte é a expressão do belo, entendido como aquilo que agrada e dá prazer. De fato, porém, a arte é a abertura do Ser do ente. Devemos dar um novo conteúdo à palavra ‘arte’ e àquilo que ela significa. Um novo conteúdo a partir de uma posição fundamental para com o Ser, readquirida originariamente.

Por esta via, a obra de arte é o processar-se de um acontecimento essencial no e pelo qual a verdade enquanto clareira que se oculta advém e se torna, assim, histórica.

O poder de arte de uma obra é reconduzir o “enredado e prolixo do mundo” para o combate entre mundo e terra. Para dizer com Heidegger (1987a, p. 185): “É pela obra que o vigor que predomina, o Ser, se afirma e confirma como acontecer histórico”. Na arte se põe em obra o salto originário da existência que deixa e faz ver o ente em seu desvelamento, retirando-o do encobrimento dissimulador. Esse salto congrega “a plenitude inexplorada do abismo intranquilizante, isto é, do combate com o familiar” (Heidegger, 1996b, p.61). Instalar um mundo, fazer vir a terra: esses são os dois traços fundamentais do ser, obra da obra de arte. Para além desse combate originário entre mundo e terra resta a aglomeração entediante de entes “onde já não se instaura nenhum mundo” (Heidegger, 1996b, p. 91). Mantendo a terra no aberto do mundo, a obra é o espaço de jogo no qual clareira e ocultação podem advir uma contra

a outra e, simultaneamente, uma a favor da outra. A poder de arte de uma obra é reunir em um combate o mundo e a terra, isto é, fazer o mundo fundar-se na terra e a terra surgir no interior do mundo. O poder de arte de uma obra é sempre o de convocar o homem para recuperar esse combate, ou seja, recuperar a sua presença no mundo como um desafio de libertação para que a reivindicação que a verdade faz a ele enquanto ele existe, seja sempre a dinâmica de uma conquista, um empenho que nunca deixe de provocá-lo e surpreendê-lo.

É sempre tornando a desocultação do ente na totalidade digna de ser pensada ou digna de tornar-se obra de arte que a verdade se torna histórica. A arte é apenas um modo da verdade se tornar histórica. Tonando-se histórica, a verdade do ser lança o pensamento no caminho de um desvelamento que põe o homem sempre em marcha (*der Ausrückender*) numa errância historial de épocas. Pelo poder de arte de uma obra o homem recupera o caráter extraordinário de sua “morada constante”, isto é, recupera o espaço de abertura (*Da*) do próprio ser (*sein*) no qual existe à medida que é sempre já posto para “fora”, na abertura do ser que traz em si uma recusa essencial. Essa “morada constante” que, sempre e a cada vez, reivindica o homem, consiste em uma morada extraordinária porque, como diz um famoso verso de René Char, trata-se de uma “morada que habitamos senão quando a abandonamos”. O poder de arte de uma obra é erigir em obra o vigor dessa reivindicação que o Ser faz ao homem enquanto ele existe. Não só a arte, mas também o pensamento filosófico configura o agravamento dessa reivindicação. O poder de arte de uma obra e o vigor do questionamento filosófico restituem ao ente na totalidade o seu peso ou a sua gravidade. Por isso diz Heidegger (1987a, pp. 54-5):

o poeta fala sempre como se o ente se exprimisse e fosse interpelado pela vez primeira. No poetar do poeta, como no pensar do filósofo, de tal sorte se instaura um mundo que qualquer coisa, seja uma árvore, uma montanha, uma casa, o gorjear de um pássaro, perde toda monotonia e vulgaridade.

Bibliografia

Haar, M. **Heidegger e a Essência do Homem**. Lisboa: Instituto Piaget, trad. Ana Alves, 1990.

Haar, M. **Le Chant de la Terre**: Heidegger et les assises de l'histoire de l'être. Paris: L'Herne, 1983.

Haar, M. **A Obra de Arte – Ensaio sobre a Ontologia das Obras**. tradução de Maria Helena Kühner, Coleção Enfoques – Filosofia. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

Heidegger, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, trad. Maria Costa, 1990.

Heidegger, M. **Caminhos de Bosque (Holzwege)**. Madri: Alianza Editorial, trad. de Helena Cortés e Arturo Leyte, 1998.

Heidegger, M. **“Conferências e Escritos Filosóficos”**. São Paulo: Nova Cultural, col. *Os Pensadores*, traduções e notas de Ernildo Stein, 1996 (a).

Heidegger, M. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Heidegger, M. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, trad. de Carneiro Leão, 1987(a).

Heidegger, M. **Introducción a la Filosofía**. Madri: Ed. Cátedra, trad. de Manuel Jiménez Redondo, 1999.

Heidegger, M. **La doctrine de Platon sur la vérité**. Paris: Gallimard, “Questions II”, 1988.

Heidegger, M. **Nietzsche: Metafísica e Niilismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, trad. Marco Casanova, 2000.

Heidegger, M. **O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento**, 1996 (b).

Heidegger, M. **Qu'appelle-t-on penser?** Paris: PUF, 1990.

Heidegger, M. **Que é uma coisa?** Lisboa: Edições 70, trad. Carlos Morujão, 1987(b).

Heidegger, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, parte I e II, trad. de Marcia Sá C. Schuback, 1995 (a).

Heidegger, M. **Sobre o Humanismo**. Petrópolis: Vozes, trad. Emmanuel Carneiro Leão, 1995 (b).

LACOUÉ-LABARTHE, P. **Heidegger: art and politics**. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990.

NETO, João Cabral de Melo. Enredado e prolixo do mundo. In: **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Nunes, Benedito. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1992.

QUINTÁS, A. L. – Três exemplos de realidade relacional: um quadro de Van Gogh, um templo, um jarro – Análise de Textos Heideggerianos. in: **Estética**.

Petrópolis: Vozes, 1993. (Coleção Introduções Conceitos).

Zarader, Marlene. **Heidegger e as palavras da origem**. Lisboa: Instituto Piaget, trad. João Duarte, 1990.

7. AS PALAVRAS E AS IMAGENS: uma arqueologia da pintura em Foucault³⁷

Rodrigo Castro Orellana³⁸

(...) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.

Michel Foucault. “As palavras e as coisas.”

Em 2004, no vigésimo aniversário de morte de Michel Foucault, a *Editions du Seuil* publicou *La Peinture de Manet*, uma conferência feita pelo filósofo francês em Túnis, durante o ano de 1971. Este texto se inscreve em uma série de intervenções públicas realizadas por Foucault (aulas, seminários, conferências) que foram editadas postumamente, especialmente na última década. No entanto, esta breve conferência sobre Manet possui um interesse específico com respeito a outros escritos inéditos, uma singularidade que, talvez, não tenha sido devidamente observada e que, em nosso juízo, teria relação com a paixão de Foucault pela pintura. Este interesse não se limitaria a análises sobre certos artistas (El Bosco, Velázquez, Manet, Magritte, etc.) que Foucault efetivamente realizou, senão que seria preciso pô-lo em conexão com uma forma de entender o pensamento.

Como em tantas outras oportunidades, é atribuído a Deleuze o mérito de ter vislumbrado de um modo profundo o sentido da escritura foucaultiana e, neste aspecto, estabelecer um vínculo entre o exercício do cartógrafo – como aquele que traça o mapa do campo social – e a tarefa artesanal do pintor em seu fascinante trabalho com as imagens. Segundo Deleuze: “Foucault sempre soube pintar quadros maravilhosos

37 Tradução de Ester Maria Dreher Heuser (UNIOESTE/Filosofia); revisão da tradução de Moacir Lopes de Camargos (UNIPAMPA/Letras-Espanhol).

38 Universidade Complutense de Madrid – Espanha.

como fundo de suas análises” (Deleuze, 1987, pp. 49-50)³⁹. A partir de tal perspectiva, caberia perguntar-se sobre o lugar e o sentido que a pintura tem no pensamento do filósofo francês. Não só como objeto de um estudo erudito que problematiza a relação entre a figura e o texto, ou o que converte a pintura no rastro de um *regime epistêmico*, mas, sobretudo, como uma experiência do visual que serve de modelo para o pensamento crítico.

Nas páginas seguintes percorreremos por essa experiência visual de Foucault, em algumas ocasiões atravessada pela fascinação e, em outras, assaltada pelo horror da tirania do olho. Nesse caminho discutiremos a articulação da pintura como foco temático de diversos momentos de seu pensamento. Também tentaremos descobrir algumas chaves que nos permitam estabelecer umnexo entre a paixão foucaultiana pela imagem e sua própria arte das palavras. Para realizar tal tarefa, selecionamos quatro pinturas que cativaram Foucault e que, de um ou outro modo, torna manifesta a importância e o complexo significado da pintura em sua filosofia. Trata-se de uma arqueologia de quatro imagens situadas em uma dispersão histórica, que tenta esclarecer alguns de seus princípios operativos, o regime de funcionamento que as caracteriza e suas eventuais discontinuidades entre si.

A Nau dos Loucos (Hieronymus Bosch, 1503-1504)



Fig. 1] Disponível em: <<http://baudaloucura.blogspot.com/2010/07/nau-dos-loucos-de-hieronimus-bosch.html>> Acesso em: 20 nov. 2020.

É a figura mais simples e mais simbólica da experiência da loucura durante o renascimento: uma embarcação que navega à deriva, como se realizasse uma viagem que é, ao mesmo tempo, uma condenação. O célebre quadro de El Bosco [Fig. 1] pertence a este motivo imaginário, que Foucault também identifica nos relatos novelescos ou satíricos de Van Destvoren (1414), Brant (1497) ou Bade (1498) (Foucault, 1967, p. 21)⁴⁰. A imagem e o texto se entrelaçam aqui com uma prática real – a qual se acredita ser um acontecimento histórico – que consistiu em embarcar os insensatos dentro do que se poderia denominar um “exílio ritual” (Foucault, 1967, p. 25).⁴¹ Nesse sentido, essa relação entre as palavras, as imagens e as coisas manifestam a história de uma expulsão da loucura em direção ao horizonte no qual o discurso das semelhanças se converte em silêncio. A *Nau dos loucos* emergiria, então, como o murmúrio inassimilável de uma loucura que, em seu excesso, sempre é algo mais que o jogo dos signos, algo que não se deixa inscrever na alteridade da razão ou algo que excede qualquer consideração como objeto de um olhar psiquiátrico.

No caso da pintura de El Bosco, a loucura parece estar capturada em um universo aquático. Esse mundo é governado pelo paradoxal princípio de uma reclusão no exterior, ou seja, opera lançando o louco a uma errância na qual será prisioneiro. Por esse motivo, a nau que observamos na pintura estaria irremediavelmente condenada a uma viagem cíclica, a uma travessia que não se dirige a destino algum, posto que se encontra atravessada pela confusão e pela cegueira de seus tripulantes embriagados. Estes enchem a pequena embarcação situando-se na cena como se desenhassem uma dança circular, cujo elemento principal é, precisamente, a água. Observemos detidamente a parte inferior da obra: dois loucos, depois de caírem na água, tentam voltar ao barco. Um deles levanta entre suas mãos – como se se tratasse de uma oferenda – um pote com água. Podemos supor que se trate do mesmo líquido que reaparece mais tarde (e mais acima) no copo depositado sobre a mesa, em torno da qual se realiza o festejo. As bocas dos personagens centrais se abrem como enormes buracos que bebem e convertem a água em vinho. Finalmente, essa transformação do elemento vital terminaria na cena da direita, na qual o louco que vomita em direção ao mar assinala, de algum modo, o desenlace de todo este círculo de fluidos.

Foucault afirma, com clareza, na *História da loucura na idade clássica* que “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu” (Foucault, 1967, p. 26).⁴² Não obstante, essa

40 [Tradução brasileira: *História da loucura na idade clássica*; tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1998, 4ª edição, p.9 (NT)]

41 [Tradução brasileira, Idem, p.11(NT)].

42 [Tradução brasileira, idem. p.12 (NT)].

união se encontra marcada por uma ambivalência que também aparece na *Nau dos loucos*. De um lado, o reino da água conecta-se com o limite do real, a fronteira em que os signos já não permitem ler o texto cósmico escrito pelo Deus criador. Ali a ordem se esvai e o saber se dissolve na fluidez incontida do nada. Deste modo, a loucura repousa como uma exterioridade selvagem inominável. No entanto, por outro lado, a embarcação dos insensatos também representaria uma ameaça frente a seu mudo espectador: o perigo da surda invasão da loucura que anuncia a iminente catástrofe final do mundo. Neste último sentido, a água adquiriria a conotação de uma força purificadora que poderia transfigurar a multidão infame que navega neste barco delirante.

Os personagens, então, já não são monstros antediluvianos que habitam os confins longínquos da Terra, mas rostos especialmente familiares e próximos que nos ensinam. Agora as bocas abertas são a marca da gula; a freira e o alaúde nos indicam a luxúria e; o baú – rigorosamente fechado em um canto da nau – simboliza a avareza. Todos são buracos e recipientes pelos quais nada fluem, orifícios que se abrem somente como espaços através dos quais se enuncia um discurso moral.

Há um desdobramento manifesto, portanto, na pintura de *El Bosco*. Trata-se da tensão entre uma loucura obscura e trágica e uma loucura humana e portadora de verdades. No primeiro nível encontraríamos a dimensão fascinante e fantástica do enigmático segredo da natureza, que se anuncia nos gestos do insensato, como um saber inacessível para o homem comum e como a expressão de: “significantes (que) dão a ver o real (...), porém, sem significação” (De Certeau, 2006, p. 67).⁴³ No segundo nível, este saber obscuro se converte no “castigo de uma ciência desregrada e inútil” (Foucault, 1967, p. 43),⁴⁴ que arrasta o homem, do interior do seu próprio ser, para o erro. A loucura, a partir dessa última perspectiva, se apresenta como uma forma do humano, um efeito das debilidades e ilusões enganosas que nos atravessam. Neste ponto, segundo Foucault, se encontraria o registro de Erasmo que é quem observa criticamente a loucura para, a partir dela, indicar ao homem uma verdade moral e as regras de sua natureza (Foucault, 1967, pp. 44ss).⁴⁵

Como é sabido, a tese de Foucault passa por afirmar que essas duas experiências da loucura no renascimento – o elemento trágico e o elemento crítico – estiveram sujeitas a mudanças incessantes e a uma oposição cada vez mais crescente. A história da loucura, em tal sentido,

43 Essa é uma das chaves da interpretação que De Certeau realiza de outra célebre pintura de *El Bosco*: *El Jardín de las Delicias*.

44 [Tradução brasileira, idem, p.24 (NT)].

45 [Tradução brasileira, p.28 (NT)]. *Cfr.*: Erasmo de Rotterdam. *Elogio de la Locura*. Madrid: Alianza, 2006.

poderia resumir-se como o processo mediante o qual se abriu uma brecha na unidade profunda da loucura, entre o cósmico e o moral. Uma ruptura que não cessou de se aprofundar até o ponto em que a experiência trágica chegaria a desaparecer (ainda que não morra como o demonstrariam as obras de Van Gogh, Nietzsche ou Artaud) e a experiência crítica “triumfaria” mediante sua apropriação discursiva da noção de doença mental.

Porém, seria possível imaginar ou relatar essa unidade arcaica da loucura que fora perdida? Neste ponto a *arqueologia do silêncio*⁴⁶ foucaultiana pareceu ser a única resposta que seria possível vislumbrar, posto que, precisamente, a cisão da loucura equivaleria a um divórcio entre as imagens e as palavras. Dito de outro modo: tudo o que agora poderíamos imaginar ou dizer acerca da loucura constituiria inevitavelmente em uma fragmentação, uma necessária renúncia a seu ser mais íntimo e misterioso.

A partir deste ponto de vista, *A Nau dos Loucos* pode ser catalogada como um dos rastros mais primitivos que nos aproximam da perigosa fronteira em que se vislumbra o inexpugnável território da loucura. El Bosco jogaria em um limite, ou em uma instável zona fronteira, onde as palavras e as imagens ainda mantêm uma relação combinatória e problemática. Esta é a oscilação que coloca a pintura em movimento frente ao espectador e é também o segredo de seu encanto. A embarcação extraviada oferece os meios para perder-se na sedução de imagens que tenta solapar todos os esforços de inteligibilidade. Aqui a razão não reina: somente a morte convertida em uma caveira escondida na folhagem da “árvore-mastro” pode governar o caos da nau. Não há império do conhecimento neste mundo sem lei que pertence à pátria da lua minguante. Porém, também *A Nau dos Loucos* encarna o discurso simbólico do artista que denuncia o homem pecador. Nessa última dobra retórica da obra, a caveira se converte em uma coruja imóvel que representa o errático saber dos loucos. Os personagens falam da gula, da luxúria, da avareza e da heresia (esta é a outra cara da lua minguante, agora convertida em bandeira e emblema). Desse modo, *A Nau dos Loucos* circularia entre a sátira e os poderes inquietantes da noite dos tempos.

46 A ideia da história da loucura como uma “arqueologia do silêncio” aparece no prefácio da primeira edição de *História da loucura na idade clássica*, no ano de 1961. Esse prefácio desaparecerá nas edições posteriores da obra.

Las Meninas (Diego De Velázquez, 1656)



[Fig. 2]Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/meninas.jpg.html>> Acesso em: 20 nov. 2020

A obra contém um labirinto enigmático que conduz finalmente em direção ao limite instável em que uma forma de pensamento – nesse caso a ordem epistêmica da *época clássica* – tenta representar suas próprias condições de possibilidade (Foucault, 1995, p. 13).⁴⁷ Nesse sentido, Michel Foucault converteu o paradoxal empreendimento dessa obra de Velázquez, em um signo que manifesta as regras que estruturam o que se diz, se sabe e se faz em determinada época. No caso específico de *Las Meninas* [Fig. 2] se trataria de uma marca do modo de olhar o mundo que impera no século XVII. Porém, constituiria um rastro estranho, que dificulta toda pesquisa, posto que seu jogo consiste, precisamente, em ocultar seu sentido.

47 [Tradução brasileira: *As palavras e as coisas*; tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.13(NT)].

Podemos, então, perguntarmo-nos: o que exatamente Velázquez pintou neste quadro? Os sucessivos títulos com os quais tem sido batizada a pintura nos inventários dos séculos XVII, XVIII e XIX evidenciam uma dificuldade histórica para identificar o motivo principal da tela. Seu primeiro título *El Cuadro de la Familia* e outro mais tardio como *La Familia de Felipe IV* destacam sentidos da obra que não correspondem com a presença em primeiro plano da infanta Margarita, uma figura que parece dominar toda a cena da sala. O título posterior de *Las Meninas*, com o qual, finalmente, se reconheceu a obra, tampouco remete com precisão à imagem, uma vez que assinala somente duas das personagens: as damas de honra da infanta Dona Isabel de Velasco e Dona María Agustina Sarmiento de Sotomayor. Existe, portanto, desde o princípio da história dessa pintura, algo inominado nela, quer dizer, parece que o elemento estruturador, ao explicar a cena, retira a ação interpretativa do espectador que tenta capturá-lo.

Em um primeiro olhar, a sedução da obra está no fato de nos fazer mergulhar no espaço (a sala) que se abre e volta a se fechar em um mesmo movimento fugaz. Com efeito, a sala na qual o pintor empreende sua tarefa (o ateliê de Velázquez) nos surpreende introduzindo o vazio de um objeto que se oculta aos nossos olhos e que, no entanto, parece atrair o olhar de vários dos personagens da cena. Por um instante, a obra nos desestabiliza como espectadores ao nos ocultar seu centro, efêmero momento de desordem e incerteza que o autor resolve com a instalação de um espelho ao fundo da sala. O reflexo luminoso que ali se observa, dissipa todas as dúvidas ao nos apresentar a figura dos Reis como o elemento soberano que, definitivamente, rege e ordena a obra. A partir desse momento, se torna possível para o espectador construir um relato que dissipa a confusão inicial: a infanta veio, acompanhada de sua corte, visitar seus pais enquanto estão sendo retratados. Essa solução se produz graças ao gesto fantástico de um espelho que, abrindo o quadro, quer dizer, introduzindo na cena a superfície do que não se vê, alcança o objetivo de fechar-se mais sobre si mesmo. De algum modo, o espelho atravessa a tela para completar a obra com o que existe ali em frente. O quadro se envolve em si mesmo transformando a sala em um universo sem fissuras, suprimindo a eventual exterioridade de um sujeito observador.

Essa expulsão do espectador que se produziria em *Las Meninas* corresponde a um olhar que opera como “um ponto transcendente de visão que se desfez do corpo físico e existe somente como um *punctum incorpóreo*” (Bryson, 1991, p. 117). Impõe-se um olho absoluto, sem corpo nem história, um olho universal que observa a realidade de fora, uma observação que não pode observar-se a si mesma. Como assinala Foucault em *As palavras e as coisas*, a *episteme clássica* não pode articular um sujeito que seja capaz de aparecer como sujeito e objeto da representação.

O olho absoluto, portanto, contém uma impotência que é sua própria invisibilidade, uma opacidade que ordena o campo do saber. Trata-se da mesma invisibilidade ordenadora que caracteriza o *panóptico* de Bentham; esse olho supremo e desencarnado que em sua própria subtração impõe um regime de domínio absoluto? Certamente, no *panóptico* há um centro político que governa o espaço do múltiplo a partir da invisibilidade, de uma forma equivalente ao ordenamento que o classicismo faz do representado e do representável. Não obstante, as duas economias do olhar não são assimiláveis, posto que tanto o sujeito como o objeto das formas de visibilidade se distribuem de modos diferenciados.

Neste sentido, deve-se advertir que o fechamento totalizante da representação se manifesta em *Las Meninas* mediante um jogo que o pintor estabelece com o espectador. Este é o segredo do olhar que Velázquez nos dirige na pintura: um convite a participar da solução do enigma, o desafio de compor as peças de um *puzzle* cujo desenlace implica paradoxalmente o exílio do jogador. “Descobriu a chave dessas imagens oscilantes? Atrás de mim há um espelho que não reflete teu rosto, mas te converte em silêncio”.

Las Meninas contém a exigência de uma reciprocidade entre pintor e espectador, um cara-a-cara efêmero, porém, determinante do efeito que a obra persegue. Ao contrário, a lógica do *panóptico* envolveria a unilateralidade da vigilância, uma disposição que captura o espectador em um ponto fixo e estável, sem o levar a nenhuma exterioridade. O *panóptico* constitui uma máquina de incorporar individualidades; por isso, precisa dessa invenção estranha que é o homem, quer dizer, exige a presença de corpos-objetos e não de virtualidades desistorizadas ou desencarnadas. No dispositivo carcerário, o olho absoluto torna-se, forçosamente, um *sistema olho-corpo* ou, o que é o mesmo, como o “fora” inapreensível para a representação clássica que aqui é capturado.

Com efeito, para Foucault, a chave de interpretação dessa pintura de Velázquez reside na impossibilidade de a representação captar sua própria atividade ou, dito de outro modo, na incapacidade de a *episteme clássica* dar conta do fundamento da representação. Isto significa: dar conta do homem como sujeito unificado e unificante das significações. Dessa maneira se explicaria que “aquilo que não se pode ver” se converte em um dos eixos da obra: a luz que se encontra fora da sala e que, ainda assim, possibilita que vejamos a cena, o gesto do pintor que sai de sua tela por um minuto e, cujo traço, logo desaparecerá atrás da mesma, ou os pálidos modelos que apenas se vislumbram no artifício do espelho. Encerrada em si mesma, a representação clássica permaneceria “condenada” ao espaço do “não ver”.

No entanto, a exclusão se entrelaça com a imagem para nos oferecer a experiência fascinante de uma arte que enfrenta o limite e a

condição irredutível do “fora”, não só como suas próprias e particulares fronteiras, mas também como o horizonte em que se complete o olhar que uma época tem acerca do mundo e de si mesma. O pensamento se aproxima de pensar o impensado nessa pintura, deixando entrever, por um instante fugaz, as sombras e os fantasmas que Velázquez também desenhou.

Um Bar do Folies-Bergère (Édouard Manet, 1882)



[Fig. 3] Disponível em: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet_bar/manet_bar.htm> Acesso em: 20 nov. 2020.

Manet, para Foucault, é o nome de uma ruptura e de uma condição de possibilidade. Não só representa uma figura artística que transformou as técnicas pictóricas, inaugurando o movimento impressionista, senão que, de alguma forma, se constitui como o precursor decisivo da arte do século XX (Foucault, 2005, pp. 10-11). Em sua obra, pela primeira vez, o artista se permitiria jogar no interior do quadro com as propriedades materiais do espaço, depreciando qualquer esforço por dissimular o fato de que a pintura esteja inserida ou enquadrada em um lugar específico (Foucault, 2005, pp. 11-2). Manet inventaria o que poderia se denominar como o *quadro-objeto*, isto é: “o quadro como materialidade, o quadro como objeto pintado que reflete uma luz exterior, e frente ou em torno da qual o espectador se move” (Foucault, 2005, p. 14).

Essa produção do *quadro-objeto* – que supõe uma modificação dos valores fundamentais da pintura ocidental – se faz evidente em três procedimentos que Manet utiliza: no uso das características espaciais da tela, no modo em que aborda o problema da iluminação e, finalmente, no tratamento que dá à posição do espectador em relação com o quadro (Foucault, 2005, p. 15). No primeiro caso, as pinturas de Manet já não se regeriam pelo imperativo da representação exata e minuciosa do real, senão que constroem um espaço alternativo próprio do universo pictórico, no qual as distâncias, as profundidades, as proporções e os personagens se definem exclusivamente no interior do quadro. A pintura, em certo sentido, se mostra estranha ao mundo, na medida em que já não pretende reproduzi-lo. Sua intenção consiste mais em recorrer a uma linguagem diferente daquela de duplicação para dar conta do mundo.

Por tal razão, os quadros de Manet se servem da anomalia do fragmento e se interrompem no invisível. Os olhares dos personagens contemplam paisagens que não podemos olhar porque o quadro, intencionalmente, guarda silêncio a respeito, como se, dessa forma, nos confessasse que a época da representação transparente do mundo chegou ao seu fim. Indicar-se-ia o invisível através dos olhares contrapostos: o da mulher, que se dirige ao mudo espectador da cena; e a do homem que, enquanto fuma, contempla absorto uma bailarina que não conseguimos ver (*Camarera con Jarras*, 1878) (Foucault, 2005, pp. 31ss), ou a da menina que contempla um trem oculto para nós por uma gigantesca nuvem de vapor (*El Ferrocarril*, 1872) (Foucault, 2005, pp. 34ss). Todas essas imagens assinalam que há algo a olhar, porém, algo que é necessariamente invisível (Foucault, 2005, p. 36). Tratar-se-ia de uma invisibilidade que já não pode ser encerrada e resolvida no espaço totalizante da obra, como acontecia em *Las Meninas* de Velázquez. O invisível permanece em uma exterioridade inexoravelmente selvagem e indômita.

Por outra parte, o problema da iluminação poria em evidência aspectos similares aos mencionados a propósito do espaço e da invisibilidade. Manet subverte a lógica da iluminação característica da pintura clássica, quer dizer: a identificação precisa de uma fonte de luz que se distribui pela cena da tela, utilizando uma luz exterior e frontal que converte o quadro em uma superfície plana, a qual intensifica sua condição de objeto para a contemplação (Foucault, 2005, pp. 37ss). Essa luminosidade, própria do universo pictórico de Manet, confirma também a divisão entre o visível e o invisível. Dito de outra maneira, a luz se deslocaria no interior da pintura para nos indicar o invisível, mas não com o propósito de ordenar a cena conforme as propriedades da luz do dia e da noite próprios do mundo real.

Todos esses elementos, somados ao singular tratamento que se faz do espectador, podem ser identificados em *Um bar do Folies-Bergère* [Fig. 3]; um quadro que tem na distorção do olhar uma de

suas motivações principais (Foucault, 2005, pp. 53ss). Quem olha essa mulher com ar indiferente do outro lado do balcão? Como ocorria com *Las Meninas*, aqui também a instabilidade assalta o espectador, que se percebe inicialmente como objeto do olhar da garçonete do bar. Porém, nessa oportunidade, o espelho não irrompe na cena como um ardil que vem solucionar o conflito ou a perplexidade, mas, ao contrário, ele mesmo vai se colocar no núcleo do problema.

Se na obra de Velázquez, o espelho aparecia para refletir a presença dos Reis e, com isso, permitir a compreensão do que observamos, em *Um bar do Folies-Bergère* o espelho mostra precisamente aquilo que não deveria refletir (Foucault, 2005, p. 55). A imagem do homem de chapéu que olha fixamente a garçonete não pode ser o reflexo da figura à qual ela dirige seus olhos. Se, por exemplo, o espectador ocupar o lugar frontal da obra, de frente para a jovem, o homem de chapéu teria que estar situado à esquerda do espectador. Essa ideia se vê reafirmada se consideramos a inclinação da cabeça da mulher. A diferença de altura com relação ao homem de chapéu e o leve deslocamento do rosto para a direita do sujeito – tudo isso refletido no espelho – indicariam a presença de um terceiro personagem. Esse terceiro personagem equivale ao ponto de vista do artista ou ao lugar silencioso do espectador? Trata-se de outro dândi de bigode e chapéu que pretende seduzir a mulher?

Não podemos saber, pois, de uma forma enigmática, esse personagem não se reflete no espelho, como necessariamente teria que ocorrer. Porém, tampouco a garçonete é refletida no espelho conforme a perspectiva de um espectador que a observa de frente. Portanto, estamos diante de uma dupla negação do espectador convertido em algo ausente e, talvez, ilusório.

Assim, pois, os dois estranhos personagens refletidos no espelho nos fazem pensar que esta pintura foi criada para ser observada de lado, do ângulo esquerdo. A partir desse ponto de vista anômalo, a perspectiva central se mantém como um vazio, e o homem de chapéu poderia converter-se em um prolongamento de nós mesmos dentro da cena. No entanto, aceitar este deslocamento significaria anular a primeira cena. Os reflexos das costas da mulher e do rosto do homem, então, nos falariam de outra pintura que se oculta em relação à imagem frontal da mulher no balcão do bar (imagem que se apresenta sem nenhum reflexo no espelho do homem que ela olha). Poderíamos aceitar o fato da existência de duas pinturas em uma, se não fosse porque a própria obra converte a impossibilidade em seu tema decisivo excluindo como solução, por exemplo, a alternativa de que o espelho esteja situado obliquamente. O que confirma isso é o fato de que a moldura do espelho corre paralela com o balcão de mármore. De tal modo que não é uma ou outra, senão que são ambas as cenas que se excluem entre si, expressando-se simultaneamente. Como assinala Foucault: “o pintor ocupa – e, com ele,

convida o espectador a ocupar – dois lugares sucessivamente, ou melhor, simultaneamente incompatíveis: aqui e lá” (Foucault, 2005, p. 56).

Há um jogo da invisibilidade que transgredir qualquer pretensão do quadro de representar o real. Não se vê o que se deveria ver se isto fosse um espelho e se as leis da ótica tivessem algum poder no reino desta imagem. Assim mesmo, não só os personagens principais da pintura propõem este jogo, mas também as imagens do fundo: a luminosidade estranha das lâmpadas, a fumaça que envolve e esconde os outros personagens e o detalhe mais curioso: as botas verdes de um artista de trapézio que apenas se mostram na parte superior esquerda da obra. Este jogo de invisibilidade, como já dissemos, exclui o espectador de um lugar estável e definido onde situar-se e interpretar a pintura (Foucault, 2005, p. 59), e o obriga a girar em torno dela, em um exílio que em nenhum caso se identificaria com a expulsão do espectador que articulava *Las Meninas*. Aqui, efetivamente não se atribui ao observador um lugar exato e imóvel, porém, isso não acontece pela específica e própria normatividade da ordem epistêmica que determina a obra (impossibilidade de representar o sujeito da representação no caso de *Las Meninas*), mas pela abertura de *Um bar do Folies-Bergère* a um jogo interminável que supõe a participação do espectador e que nasce das regras que o pintor inventou.

Nesse último sentido, *Um bar do Folies-Bergère* constituiria uma espécie de inversão de *Las Meninas* de Velázquez, uma vez que põe em deslocamento o *sujeito-observador*, lançando-o de um lado a outro das múltiplas interpretações da obra. Dito de outra forma: Manet exclui o espectador de seu papel passivo para incorporá-lo ao movimento infinito das imagens, inventa o homem como *sujeito observador e objeto observado* no universo pictórico. Não obstante, como mostrou Foucault em *As palavras e as coisas*, o nascimento do homem como protagonista do sentido da imagem não pode realizar-se sem introduzir a finitude nessa nova soberania da arte (Foucault, 1995, pp. 303ss)⁴⁸.

Não se trata somente da duplicação do *homem espectador*: o *sujeito-observador* que aparece no olhar da garçonete e o *objeto-observado* que não se reflete no espelho. A finitude atravessa o gesto de Manet no desdobramento do espectador, mas também, no fundo sombrio que subjaz na experiência de sua pintura. O *homem duplicado* não só se

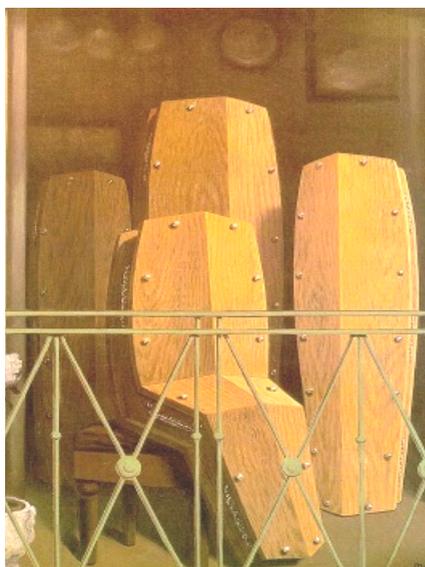
48 [Tradução brasileira, pp. 334ss (NT)]. Foucault assinala que o nascimento do homem e o desenvolvimento da *analítica da finitude* se encontram intimamente ligados. De tal maneira que a gênese das ciências humanas passaria necessariamente por um anúncio da finitude humana na positividade mesma do saber. Foucault nos oferece um exemplo dessa nova ordem epistêmica no campo da pintura (como o faz com a *episteme clássica* e com *Las Meninas*) ao afirmar que *Um bar do Folies-Bergère* representa o contrário exato da célebre obra de Velázquez nos leva a supor que a pintura de Manet poderia ser a expressão estética do *sonho antropológico* descrito em *As palavras e as coisas*.

pergunta nessa cena “onde estou” e “de onde sou”, mas também descobre a irrealidade e o ilusório do mundo noturno do *Folies-Bergère* em que se encontra. Ninguém soube desvelar mais acertadamente este significado último da obra de Manet do que outro gênio da pintura: Magritte. Ele soube dar um nome a essa experiência que se oculta na luminosidade ambivalente das pinturas de Manet: *o sussurro inoportuno da morte*.

O Balcão de Manet (René Magritte, 1950)



[Fig. 4] Disponível em: <<http://saladensaiborelli.blogspot.com/2011/01/o-balcao.html>> Acesso em: 20 nov. 2020



[Fig. 5] Disponível em: <<http://saladensaiborelli.blogspot.com/2011/01/o-balcao.html>> Acesso em: 20 nov. 2020.

A relação entre Manet e Magritte pode ser objeto de reflexão a partir de uma obra que foi desdobrada: *O balcão* [Fig. 4 e 5]. Na versão do primeiro, assistimos a uma cena típica da vida burguesa do século XIX: três personagens em uma atitude fixa observam a rua a partir de uma sacada. A luz lhes atravessa por completo, de tal modo que se produz um forte contraste entre eles e o fundo obscuro da sala. Se no primeiro plano, por exemplo, é possível perceber todos os detalhes do vestido branco da mulher sentada, seu colar, o leque em suas mãos e a pequena mascote aos seus pés, no segundo plano apenas conseguimos entrever alguns objetos imprecisos pendurados na parede e a presença obscura de um quarto personagem que tem em suas mãos uma jarra. Foucault identificou nessa pintura a presença dos temas característicos das obras de Manet que já comentamos: os limites que determinam a luminosidade, a manifestação da invisibilidade (neste caso: o quarto personagem ou o fundo da sala), a reprodução do espaço como *quadro-objeto* (a grade da sacada e as persianas verdes simulariam uma tela dentro da tela) e o lugar instável do espectador (cada um dos três personagens olha em uma direção diferente, como se tentassem seguir com o olhar os possíveis deslocamentos do espectador frente ao *quadro-objeto*) (Foucault, 2005, pp. 47ss).

No entanto, existe outro tema substancial nessa obra que somente Magritte manifestou em sua versão particular da pintura. Nessa recriação da cena, se conserva a sacada com suas persianas, o banquinho, as hortênsias em seu pote e a sala de fundo, porém, as quatro pessoas são substituídas por caixões. Não se trata da única modificação surpreendente introduzida por Magritte. Também se apresenta uma economia diferente da luz, tornando-se esta muito mais forte e reduzindo ao mínimo o espaço obscuro da sala. Além disso, desaparece o insignificante personagem da pequena mascote, como se com isso não nos quisesse dizer que toda forma de vida havia sido expulsa desse lugar ou, o que é o mesmo, que o principal segredo de *O balcão* de Manet consistiria em que as hortênsias que ali aparecem são realmente artificiais (só assim poderiam estar presentes nas duas pinturas).

Dessa maneira, segundo Foucault, a obra de Magritte evidenciaria que o tema principal dessa pintura de Manet tem relação com o limite entre a vida e a morte (Foucault, 2005, p. 51), com essa sutil linha entre a luz e a obscuridade na qual, precisamente, esses personagens se encontram suspensos. Trata-se da precariedade dos vestidos brancos de seda que agora são substituídos pela inexorável frieza da madeira dos fêretros. Dessa contemplação bucólica do mundo presente em *O Balcão* de Manet, nada permanece. Tudo foi devorado pelo tempo, de uma forma que o próprio Manet já sugeria ou anunciava, através da postura rígida dos personagens, da obscuridade que os envolvia e da silhueta fantasmagórica das hortênsias. Se a pintura de Manet inventou o homem

como *sujeito-observador* e *objeto-observado*, Magritte seria aquele que tornou manifesto tudo o que abala, desestabiliza e destrói o homem. Nesse sentido, a arte de Magritte viria consumir o gesto transgressor da criação pictórica de Manet.

Isso significaria, em primeiro lugar, que a negação realizada pela obra artística de Manet sobre a possibilidade de representar alcançaria sua expressão mais radical com a opção de Magritte por perverter e inquietar “todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem” (Foucault, 1981, p. 35). De fato, este é o aspecto no qual Foucault mais insiste: *Isto não é um cachimbo. Ensaio sobre Magritte*.

Haveria, segundo ele, dois princípios que poderiam ser considerados como dominantes na pintura do século XV ao século XX: a separação entre representação plástica e referência linguística, e a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo (Foucault, 1981, pp. 47ss). O primeiro princípio envolveria um sistema de regulações por meio do qual se estabelece a soberania da imagem em relação ao texto ou vice-versa, sem que jamais o signo verbal e a representação visual possam se dar simultaneamente. Essa ordem hierárquica teria sido abolida – na opinião de Foucault – pela obra de Klee, que construiria um espaço reversível no qual se combinam os signos e as formas (Foucault, 1981, p. 48). As figuras e as manchas de escrita convergiriam nas paisagens de Klee⁴⁹ evidenciando que o discurso e a forma se deslocam um em relação de dependência com o outro (Foucault, 1967b, p. 49)⁵⁰. Quanto ao segundo princípio, a obra de Kandinsky poderia servir de exemplo de uma ação criativa de transgressão da semelhança e da representação.⁵¹ No caso do pintor russo, a pintura superaria a alternativa esquemática de ser remetida ao visível que a rodeia ou de criar um invisível que a ele se assemelhe, mediante um procedimento que consistiria no gesto improvisado de cores que são coisas sem semelhança (Foucault, 1981, p. 50).

Agora, essa dupla dissociação dos princípios dominantes da pintura tradicional encontraria seu complemento na obra de Magritte. Enquanto aparentemente Magritte se distancia de Klee e de Kandinsky, em seu exercício de multiplicação obsessiva das semelhanças e no uso do enunciado como negação constante da identidade manifesta da figura, haveria, finalmente, um sistema comum que os vincula (Foucault, 1981,

49 Alguns exemplos desse aspecto da obra de Klee poderiam ser as pinturas: *Início de um poema*, *Estação L-112*, *Lenda do Nilo*, etc..

50 [Tradução brasileira: “As palavras e as imagens”. In. : Foucault, M. **Ditos e escritos II**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.79 : “O discurso e a forma se movimentam um em direção ao outro. Mas eles não são absolutamente independentes”) (NT)].

51 Alguns exemplos deste aspecto da obra de Kandinsky poderiam ser as pinturas: *Preto e Violeta* (1923), *Sucessão* (1935), *A volta do círculo* (1940).

p. 51). Magritte incide reiteradamente na exterioridade do grafismo e da plástica, abrindo uma longa distância entre a obra e seu título que impossibilita poder ser, ao mesmo tempo, seu leitor e seu espectador (Foucault, 1981, p. 53). Isso é o que ocorre quando o enunciado: “Isto não é um cachimbo” – que aparece na célebre série de quadros *A traição das Imagens*⁵² – retarda o ato da denominação e subtrai, por um momento, a imagem das palavras, produzindo uma série de relações estranhas que intensificam a inquietude daquele que observa. Se seguimos o sentido do discurso, o poder representativo da imagem é negado (a palavra nega a figura) e, se, pelo contrário, seguimos o sentido da imagem, o que é evidenciado é a falsidade do enunciado (a figura verdadeira valida o erro da palavra).

Mas também é possível uma combinação tautológica na qual o texto e a forma repitam a mesma realidade daquilo que *observamos-lemos* efetivamente “não é um cachimbo”. Esta possibilidade, entretanto, fragiliza a imagem de um modo radical, banaliza o texto (O que seria, então, essa forma que flutua no meio do quadro? Como justificar um enunciado tão evidente como o que indica que esse desenho não é um “cachimbo real”?) e questiona qualquer assimilação entre discurso e forma. Na experiência do olhar dirigido ao quadro, parece que sempre vemos de modos diferentes as palavras e as imagens (Foucault, 1981, p. 58).

Magritte se serve deste desdobramento para introduzir o império de uma representação que reina somente na superfície, posto que por baixo não há nada (Foucault, 1981, p. 61). As palavras e as imagens se desautorizam entre si, criando um universo próprio que não remete a nada e que comunica a partir da abertura de tal vazio. Dessa maneira, a ausência encontra seu lugar no quadro, como ocorria com os caixões de *O balcão de Manet*, fazendo surgir o “não-lugar” em pessoa, no lugar das pessoas (Foucault, 1981, p. 62). Assim, o texto e a forma colidem em um sistema sem referência exterior alguma.

Essa operação, segundo Foucault, deve ser compreendida a partir de uma dissociação entre a *similitude* e a *semelhança* (Foucault, 1981, p. 64), que seria efetivada pela obra de Magritte. De fato, a *semelhança* possuiria uma sequência de semelhantes que remete a um primeiro padrão que legisla e ordena, enquanto que a *similitude* produziria séries sem começo nem fim, carentes de hierarquia. Dada esta distinção, Magritte oporia a *similitude* à *semelhança* introduzindo o jogo do

52 Magritte realizou a série entre 1928 e 1929. O quadro mais célebre mostra o desenho de um cachimbo acompanhado de um texto em que se lê: *Ceci n'est pas une pipe*. Em outra versão aparece desenhado um quadro que contém, novamente, a imagem de um cachimbo e o texto *ceci n'est pas une pipe*, e que está sobre um cavalete. Sobre esse cavalete flutua – como se se tratasse de um globo suspenso – o desenho de um enorme cachimbo.

simulacro como forma de separar a imagem de um modelo exterior ou, o que é o mesmo, como meio para anular qualquer função representativa da figura. Se a *semelhança* conhece o que é manifestamente visível, a *similitude* mostra o que os objetos reconhecíveis escondem (Foucault, 1981, p. 68). Se a *semelhança* reproduz o único e assegura o retorno do mesmo, a *similitude* repete as diferenças. Se a *semelhança* repousa em um discurso afirmativo, Magritte a esquiva ligando signos verbais e elementos plásticos (Foucault, 1981, p. 79).

Trata-se, portanto, de uma arte que deseja expulsar a *semelhança* do espaço do quadro, o que não significa que ela finalmente desapareça. Neste ponto, Foucault formula uma pergunta decisiva: onde a *semelhança* poderia estabelecer sua lei sem ser afetada por essa subversão da *similitude*? A resposta foi dada pelo próprio Magritte, em uma carta de 23 de maio de 1966, na qual o pintor reflete sobre *As palavras e as coisas*: “Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece” (Foucault, 1981, p. 84).

Isso quer dizer que a *semelhança* não se inscreveria nas coisas mesmas, mas que corresponderia a uma propriedade do pensamento que “assemelha sem similitude, tornando-se ele próprio essas coisas cuja similitude entre si exclui a *semelhança*” (Foucault, 1981, p. 68). Cabe afirmar, então, que a *semelhança* constitui o elemento essencial que define o pensamento ou, pelo contrário, ela supõe somente uma de suas múltiplas imagens possíveis? Que relação poderíamos estabelecer entre o pensamento e o sistema múltiplo das similitudes?

Essas perguntas, que surgiram a partir do entrecruzamento da criação artística de Magritte com a investigação arqueológica de Foucault, evidenciariam a força transgressora da pintura. Aqui, não estaria em jogo apenas a desautorização dos princípios dominantes da pintura clássica; nem se trataria somente da construção de uma paisagem nua, desprovida de sentido, que não se submete a nenhum *sujeito-espectador*. Em Magritte há algo mais: a interpelação das fronteiras do pensamento. O desafio propriamente foucaultiano de tentar pensar de um modo radicalmente diferente de como pensamos.

Jay, De Certeau e a inocência do olho.

Em sua obra *Downcast Eyes*, Martin Jay assinala que se Foucault – assim como boa parte dos pensadores franceses do século XX – estava fascinado pelas questões visuais, ainda assim não deixava de ter dúvidas sobre a suposta inocência da visão (Jay, 2007, pp. 292-3). Essa ambivalência, que, de alguma maneira já observamos nas análises foucaultianas sobre as pinturas de El Bosco, Velázquez, Manet ou Magritte, emergiria em diferentes momentos do itinerário intelectual do

pensador francês. Assim, por exemplo, Jay constata que na introdução da obra de Binswanger *Sonho e existência* – um dos primeiros trabalhos de Foucault (1999, pp. 65-120) – é apresentada uma crítica ao privilégio outorgado pela psicanálise à linguagem em detrimento da visão. A compreensão psicanalítica do sonho deveria avançar a partir de um enfoque fenomenológico da visão que colocasse em causa a apropriação cartesiana da mesma, responsável pela redução de toda experiência ao dualismo sujeito/objeto (Jay, 2007, p. 293). Tampouco poderia, contudo, reduzir a imaginação onírica a puro conteúdo visual, uma vez que o sonho aportaria uma verdade ontológica que excede qualquer dimensão exclusivamente sensorial.

Essa crítica ao império do olhar do sujeito no cartesianismo se converte, no trabalho posterior de Foucault, em uma crítica ao totalitarismo de uma ilustração que apostaria em uma noção *ocular-cêntrica* da razão como verdade universal. A partir de um suporte arqueológico radicalmente oposto à orientação fenomenológica de seus primeiros anos, Foucault empreenderá a descrição dos processos que conduziram o nascimento do *olhar clínico* na medicina moderna (irrupção da “evidência visual”, penetração visual do cadáver como forma de construir um saber positivo (Foucault, 2001, pp. 177ss), etc.) ou a gênese da *razão observadora* na psiquiatria moderna (por exemplo: a loucura como enfermidade mental objetivada no espaço do asilo) (Jay, 2007, pp. 296ss). A arqueologia, então, se converte no sistema que registra o vínculo decisivo entre o olho e a ciência moderna, como um campo de produção de conceitos e práticas acerca do homem. Esse sistema estabelece a importância histórica de uma forma específica de ordenar o discurso, mas também relativiza o caráter essencial das noções em jogo e evidencia a lógica excludente dessas disposições do saber. No caso da arqueologia da psiquiatria, por exemplo, isso significaria que a experiência da loucura se encontra dividida na construção histórica da doença mental como um objeto de observação.

Essa suspeita sobre o lugar da visão na historicidade das *epistemes* será radicalizada ao longo dos trabalhos genealógicos de Foucault. Neles, o olho do sujeito de conhecimento se converterá no olhar absoluto da vigilância. A visão não será somente o suposto de um discurso com pretensões de verdade, mas também um dispositivo com efeitos produtivos que atravessa os corpos. O *panóptico*, como é sabido, encarnaria o melhor exemplo dessa função disciplinar do olhar, que se materializa arquitetonicamente no século XIX como uma grande metáfora da lógica carcerária que configura a sociedade moderna em seu conjunto.

Não obstante, esse juízo crítico de Foucault, acerca da intencionalidade hegemônica dos dispositivos de poder, parece conjugar-se com um ponto de vista que não esconde sua fascinação pelas

infinitas possibilidades que a resistência oferece. Essa potencialidade da resistência: pode encontrar um âmbito de expressão visual que encarne algo assim como uma *contra-conduta* frente à normatividade do dispositivo *panóptico*? Shapiro, em sua *Archaeologies of vision*, defende a tese de que Foucault ofereceria *práticas escópicas subversivas* como ações de resistência frente a regimes hegemônicos que utilizam a visibilidade, seja no ordenamento dos discursos ou no disciplinamento dos indivíduos.

Este seria o caso da análise foucaultiana sobre a pintura de Manet, a qual se apresentaria como o reverso crítico do panoptismo. Com efeito, segundo Shapiro, se o panóptico fixa o olhar sobre o indivíduo a partir do ocultamento do *olho-vigilante*, Manet, pelo contrário, estabeleceria um olhar que “não encontra objeto, nem pessoa, apesar de vermos sua fonte. O que vemos (...) é um olho desconectado de um conteúdo da visão” (Shapiro, 2003, p. 310). Quer dizer, Manet minaria o regime visual perspectivista da pintura ocidental, contrapondo, por exemplo, o plano da tela (no caso de a obra ser um quadro) com a pretensão de que a pintura seja uma janela aberta ao mundo. Assim, Manet levaria a moldura para o interior da obra para tornar possível um espaço imaginário da vida e da morte, e não com a intenção – característica do perspectivismo e do *panóptico* – de tornar visível um espaço interior recortado artificialmente (Shapiro, 2003, p. 312). Na primeira lógica, o *regime escópico* oferece imagens de uma exterioridade inapreensível, enquanto que na segunda modalidade se desenha um campo de visibilidade interior que “encerra o fora”.

Por outro lado, Jay considera que Shapiro estaria correto ao sustentar que a análise sobre Manet realizada por Foucault tenta interferir sobre o problemático *regime escópico* de origem cartesiana (Jay, 2007b, p. 17). Diferentemente do argumento de Shapiro, no entanto, Jay estima que Foucault não conseguiu transformar este elemento de interferência na alternativa concreta de um “antídoto visual” frente ao poder disciplinar do olhar. Nesse sentido, os estudos foucaultianos, sobre as interferências que Manet ou Magritte realizaram no que se refere às pretensões hegemônicas da pintura ocidental, não seriam capazes de se materializar em uma proposta esclarecedora acerca do que seria um *regime escópico positivo* que definisse o papel da experiência visual na tarefa da resistência.

Foucault, segundo a abordagem de Jay, teria esboçado uma relação eventual entre formas visuais e modos de resistência ao poder. Essa intuição, no entanto, teria permanecido limitada a um sentido exclusivamente negativo ou reativo diante da visualidade hegemônica de uma época (Jay, 2007b, p. 19). O pensador francês não teria conseguido identificar expressões propriamente positivas de uma ordem visual alternativa que o conduzissem além do potente descrédito do olhar que

a maioria de suas obras realiza eficazmente. Tampouco seria possível, na opinião de Jay, desprender essa alternativa visual da aposta ética do chamado “último Foucault”. Neste último caso, o *cuidado de si* envolveria um “certo modo de agir de forma visível para os outros”. Para Jay, a *autosubjetivação ético-estética* não chegaria a se configurar como uma opção além da exibição dandista (Jay, 2007, p. 313). O *cuidado de si* incorreria em uma prática elitista e individualista dificilmente compatível com uma compreensão comunicativa, intersubjetiva ou mais aberta da visão.

Em suma, Jay pensa que embora Foucault tenha identificado práticas visuais díspares e contraditórias entre si, essas práticas visuais alternativas não conseguiram “restaurar a absoluta inocência do olho” (Jay, 2007b, p. 11). Isto quer dizer que o autor francês seguiria preso a uma extensa tradição do pensamento ocidental denegridora da visão, e que não chegaria a propor nenhuma forma real de escapar ao império do olhar que pudesse conduzir a uma situação heterotópica mais benigna (Jay, 2007, p. 314). As práticas visuais alternativas que Foucault resgata não iriam além da interferência de uma ordem hegemônica, não chegariam a se articular como formas de vida crítica ou *práticas de liberdade*. Padeceriam de um sentido criativo ou plástico, no qual a imagem ofereceria algo a mais que a pura subversão, quer dizer: a possibilidade de um pensamento diferente.

Parece-nos, no entanto, que essa análise de Martin Jay negligencia a significação decisiva que teria a prática do pensamento exercida por Foucault enquanto relação entre texto e imagem. Ainda que Jay mencione a singularidade do estilo de escrita do pensador francês, prefere deter-se exclusivamente em um estudo acerca dos conteúdos temáticos sobre a visão ou a pintura que se encontram no conjunto da obra, sem abordar o aspecto muito mais geral e transversal do modo de pensar. Desde esta última perspectiva, se poderia observar um aspecto completamente desconsiderado por Jay: a existência em Foucault de uma experiência visual intimamente ligada à escrita e ao trabalho crítico do pensar.

Cabe atribuir a Michel De Certeau o mérito de ter sabido identificar este traço do pensamento foucaultiano: *seu estilo de escritura óptico* (De Certeau, 2007, pp. 66-7). Esse caráter visual seria uma constante na obra e não só viria à luz no contexto das análises da pintura, mas a própria escritura tomaria sua força e seu sentido através da incorporação de cenas e figuras diversas. Deste modo, as referências a *A Nau dos Loucos* ou a *Las Meninas* não se articulariam exclusivamente como estudos pormenorizados de determinadas obras de arte. Tratar-se-ia da construção de uma imagem fascinante que atravessa o texto de um extremo ao outro e que consegue sintetizar em uma cena todo um enorme campo de problematizações. *A Nau dos Loucos*, por exemplo, expressaria

em uma só figura o núcleo da pergunta pela loucura e percorreria cada um dos episódios arqueológicos de *História da loucura na idade clássica*. Algo similar ocorreria com *Las Meninas* enquanto essa pintura é uma imagem que mostra a relação do pensamento com suas próprias condições de possibilidades, aspecto medular de *As palavras e as coisas*.

Cabe acrescentar, porém, que este recurso não se esgota na menção explícita a uma ou outra pintura. O estilo foucaultiano explícita de diversos modos, imagens ou cenas de uma extraordinária intensidade visual, que capturam o olhar do leitor. Em *Vigiar e punir*, por exemplo, se apresenta a cena espetacular do suplício de Damiens (Foucault, 1995b, pp. 11ss)⁵³ ou o quadro da cidade pestilenta (Foucault, 1995b, pp. 199ss),⁵⁴ em *A vontade de saber* estaria a representação quase teatral da festa do *philanthropinum* de 1776 (Foucault, 1998, p. 39),⁵⁵ ou em *As palavras e as coisas* bastaria recordar o desenho do homem como um efêmero rosto de areia na orla do mar (Foucault, 1995, p. 375),⁵⁶ etc. Segundo De Certeau, em cada um desses casos, não estaríamos diante de uma circunstância casual ou frente a simples utilização de vinhetas ilustrativas de uma ideia. Pelo contrário, se trataria de uma forma de modelar um livro como “uma sequência de imagens a partir das quais se desenvolve o trabalho sutil de distinguir suas condições de possibilidade e suas implicações formais” (De Certeau, 2007, p. 66). No pensamento de Foucault, as imagens instituem o texto, quer dizer, se desdobram como cenas que contêm uma diferença ou uma experiência esquecida, cuja simples presença orienta a teoria.

Tudo isso que descrevemos acerca da consideração global do estilo da escritura, também se manifesta nas citações ou nas notas que envolvem as frases ou os parágrafos. Antigos regulamentos disciplinares, documentos de um passado estranho, tratados científicos desempoeirados são incrustados no livro com um objetivo minuciosamente calculado:

53 [Tradução brasileira: *Vigiar e punir*: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987, p.8ss (NT)].

54 [Tradução Brasileira: p.222ss (NT)].

55 Ainda que, por um lado, a festa do *Philanthropinum* evidencie, principalmente, a ortopedia discursiva do século XVIII no âmbito da sexualidade, por outro, possui uma série de conotações visuais no contexto do estilo de escrita de Foucault: “Diante do público reunido, um dos professores, Wolke, formulou aos alunos questões selecionadas sobre o mistério do sexo, do nascimento, da procriação: levou-os a comentar gravuras que representavam uma mulher grávida, um casal, um berço. As respostas foram esclarecidas, sem embargo nem vergonha. Nenhum riso indecoroso veio perturbá-las – salvo, justamente, da parte de um público adulto bem mais infantil do que as próprias crianças e ao qual, Wolke repreendeu severamente. Finalmente, foram aplaudidos os meninos rechonchudos que, diante da gente grande, trançaram com destreza saber as guirlandas do discurso e do sexo” [Tradução brasileira: *História da sexualidade I: a vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988 (NT)].

56 [Tradução brasileira: p.413 (NT)].

surpreender o leitor que segue as pistas do arquivista-Foucault. Não se tenta saturar a obra com citações que deem um valor de prova, mas incorporar “fragmentos de espelho” que surpreendam o leitor e que conduzam seu olhar em direção ao resplendor de uma alteridade (De Certeau, 2007, p. 66). Dessa maneira, o discurso se desloca de visão em visão, fazendo o relato da descontinuidade e provocando no leitor a impressão de que vem à tona em uma historicidade, levando-o a sair dos seus limites.

Agora, atribuir este estilo de *escritura-ótica* a Foucault pode ser estranho, especialmente se se confrontar com a denúncia que o filósofo francês fez dos sistemas de vigilância e do *regime ocular-cêntrico* da modernidade. Na opinião de De Certeau, entretanto, haveria aqui duas práticas do espaço que “chocam no campo da visibilidade, uma orientada para a disciplina, outra feita de assombros” (De Certeau, 2007, p. 67). A primeira corresponderia à insidiosa tecnologia do “ver sem ser visto” e a segunda teria relação com o que o “último Foucault” denomina: *estética da existência*, na qual se construiria uma ética do “ver e ser visto”. Se o regime de visibilidade do *olho absoluto* recorta as experiências possíveis e converte o sujeito em objeto, a estética dos assombros operaria uma inversão que intensifica o campo da experiência e transforma a subjetividade em uma realidade *autopoética*.

Essa inversão do regime de visibilidade não teria efeitos unicamente no território da subjetividade e da experiência, mas envolveria, além disso, uma transformação do sistema de conhecimento e do suposto poder do texto. A partir dessa perspectiva, caberia entender a *escritura ótica* de Foucault como um estilo de pensamento em evidente continuidade em relação à crítica do modelo *ocular-cêntrico* moderno. O pensador francês buscaria minar o império histórico de um olhar que coage e minimiza politicamente; tentaria minar o regime de visibilidade através de uma escrita que multiplica as afirmações diferentes (como Magritte, em sua reivindicação do jogo das similitudes) e intensifica a experiência visual. Estaríamos, então, diante de *uma nova maneira de construir teoria* (De Certeau, 2007b, p. 99) que deve ser compreendida como uma forma específica de resistência.

Certamente, Foucault se sentia fascinado pelo poder transgressor da imagem que irrompe na pintura, porém, essa sedução não se limitava a um tratamento temático e isolado do problema da arte. A imagem adquiriria um novo poder que a conduziria a combinar-se com o texto e que se materializa em uma modalidade de escritura visual, cuja tela de fundo equivaleria a um *ethos crítico* e a uma *prática da liberdade*. Este sentido da escritura, portanto, se vincularia com o *cuidado de si*, entendendo este último como uma prática social onde o olhar estético se desdobra em relação consigo mesmo e com o outro para imaginar *outro modo de ser*. Nele não há, como supõe Jay, elitismo, dandismo,

nem ausência de uma alternativa afirmativa a ser proposta frente ao império *panóptico*. O lugar da “absoluta inocência do olho”, quer dizer: a expressão positiva de uma ordem visual alternativa, se encontraria na raiz do aparato retórico e da caixa de ferramentas foucaultiana.

Há uma arte de dizer com palavras e imagens que seduz e cativa o leitor. Este recorre a um pensamento saturado de cenas e figuras que o golpeiam e o surpreendem, convidando-o a participar do perigoso jogo de modificar seu próprio olhar ou de abandonar as frágeis seguranças em que pode pretender se refugiar. Trata-se de um exercício tanto filosófico como literário. Um gesto filosófico, porque se criam evidências que invertem as convicções naturalizadas do ser humano e, assim, este último, se vê impelido a por em prática um pensamento radicalmente diferente. Um gesto literário porque a inversão nasce do relato pormenorizado das múltiplas ficções da história, da narração do espaço de invenção em que somos e no qual deixamos de ser uma e outra vez. O conceito, a imagem e a ficção, então, estariam a serviço de uma abertura a outras experiências possíveis. Como conclui Michel De Certeau: a imensa erudição de Foucault não é a razão principal de sua eficácia, “é mais sua *arte de dizer* que é também uma *arte de pensar*” (De Certeau, 2007b, p. 98).

Referências bibliográficas

BRYSON, Norman. **Visión y Pintura: la lógica de la mirada**. Madrid: Alianza, 1991.

DE CERTEAU, Michel. **La Fábula Mística (Siglos XVI-XVII)**. Madrid: Siruela, 2006.

DE CERTEAU, Michel. “La Risa de Michel Foucault”. En: **Historia y Psicoanálisis**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

DE CERTEAU, Michel. “Microtécnicas y Discurso Panóptico: Un *Qui-proquo*”. En: DE CERTEAU, Michel. **Historia y Psicoanálisis**. México: Universidad Iberoamericana, 2007b.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Barcelona: Paidós, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. “As palavras e as imagens”. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

- FOUCAULT, Michel. **El Nacimiento de la Clínica.** Una arqueología de la mirada médica. México: Siglo Veintiuno, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Esto no es una Pipa:** Ensayo sobre Magritte. Barcelona: Anagrama, 1981.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica.** 4. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Historia de la Locura en la Época Clásica.** Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- FOUCAULT, Michel. **Historia de la Sexualidad.** Vol. 1: La Voluntad de Saber. México: Siglo Veintiuno, 1988.
- FOUCAULT, Michel. “Introducción” a: Ludwig Binswanger. Le Rêve et L'Existence. En: FOUCAULT, Michel. **Obras Esenciales** – Vol. 1: Entre filosofía y literatura. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Las Palabras y las Cosas:** Una Arqueología de las Ciencias Humanas. México: Siglo Veintiuno, 1995.
- FOUCAULT, Michel. «Les Mots et les Images». En: **Le Nouvel Observateur.** n. 154, 25 de octubre de 1967b.
- FOUCAULT, Michel. **Vigilar y Castigar.** Nacimiento de la prisión. México: Siglo Veintiuno, 1995b.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987
- FOUCAULT, Michel. **La Pintura de Manet.** Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- JAY, Martin. **Ojos Abatidos:** La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Akal, 2007.
- JAY, Martin. “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada” En: JAY, Martin. **Estudios visuales:** Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, n. 4, 2007b.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio de la Locura.** Madrid: Alianza, 2006.
- SHAPIRO. **Archaeologies of Vision:** Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

8. ARTE ALEGÓRICA E A APROXIMAÇÃO PELO DISTANCIAMENTO: Benjamin Leitor de Baudelaire

Ramos Neves⁵⁷

A arte da filosofia como médium de reflexão em Benjamin

Foi nas obras de arte que Benjamin buscou o *médium* de reflexão para a tarefa revolucionária do presente histórico, desconstruindo-o desta forma, pelo olhar fragmentador da arte alegórica. E a desconstrução significa desconstruir a literalidade enganosa de uma realidade como fruto de um suposto *continuum* da experiência do passado vivido, representado pela formalidade semântica do símbolo.

Demonstramos nesta reflexão a grande importância e influência da leitura da arte poética e filosófica de Baudelaire no pensamento de Walter Benjamin. Também é forte a presença da admiração e recurso de Benjamin às obras de arte de Paul Klee, notadamente à alegoria do *Angelus Novus*, presente na tese 9 sobre o conceito de história, que abordamos a seguir; bem como aos motivos estéticos do movimento surrealista e de outros artistas marcantes na história da arte tais como Proust, Rilke, Brecht e outros.

O tema da arte alegórica é marcante em suas obras principalmente pelo caráter fragmentador e desconstrutor do sentido literal e simbólico de suas figuras. Tendo em vista que a palavra alegoria etimologicamente deriva dos vocábulos gregos *allos* (outro) e *agourein* (dizer, falar); desta forma, “a alegoria é um procedimento retórico através do qual se exprime um sentido, não imediatamente compreensível, diverso do sentido literal” (Frederico, 1997, p. 68). O que conduz o leitor ao universo da reflexão na busca do sentido para o “não dito” na literalidade do texto alegórico escrito.

Ao problematizar o tema da alegoria em suas obras, sobretudo em sua tese de livre-docência iniciada em 1932, ‘Origem do Drama Barroco Alemão’ (1984), Benjamin a contrapõe às construções filosóficas e estéticas prescritivas de sentido formal e pleno que limita a apreciação do leitor e do expectador aos contornos fixos do que se mostra. E isto não possibilita aos mesmos a incursão reflexiva na busca do sentido. Pela alegoria, o que se mostra como um símbolo dotado de significado em si mesmo é desconstruído e remete o olhar de quem observa a outras dimensões e significações, exigindo a tarefa filosófica do pensar reflexivo como meditação regida pelo silêncio que desvela o sentido do ser

57 Professor da UERN – Doutor em Filosofia (UFRN – UFPE – UFPB) – Coordenador do Grupo de Pesquisa NEFIL (Núcleo de Estudos, Ensino e Investigações em Filosofia – CNPq-UERN).

da obra de arte. Por isto, Benjamin “considera que a alegoria destrói a totalidade ilusória do símbolo, arrancando-o do contexto e inserindo-o em novas configurações de significado, transparentemente construídas” (Benjamin; Osborne, 1997, p. 12).

A alegoria como esse “dizer outro” resgata revolucionariamente o não-vivido, o subjugado historicamente, a alteridade excluída da mesmidade (teleologia do idêntico na história). A arte alegórica, “enquanto alteridade, tende a ser a linguagem da subversão (da mudança da ‘ordem’ estatuída). Nesse sentido, como o ‘outro’, pode corresponder ao afloramento do reprimido na história” (Kothe, 1986, p. 67). Desta forma, a busca do outro, que se desvela de sua clausura, eleva o pensamento ao limiar do infinito na tentativa de compreensão da alteridade inatingível.

O Ângelus Novus de Paul Klee como alegoria da desconstrução da razão histórica em Benjamin

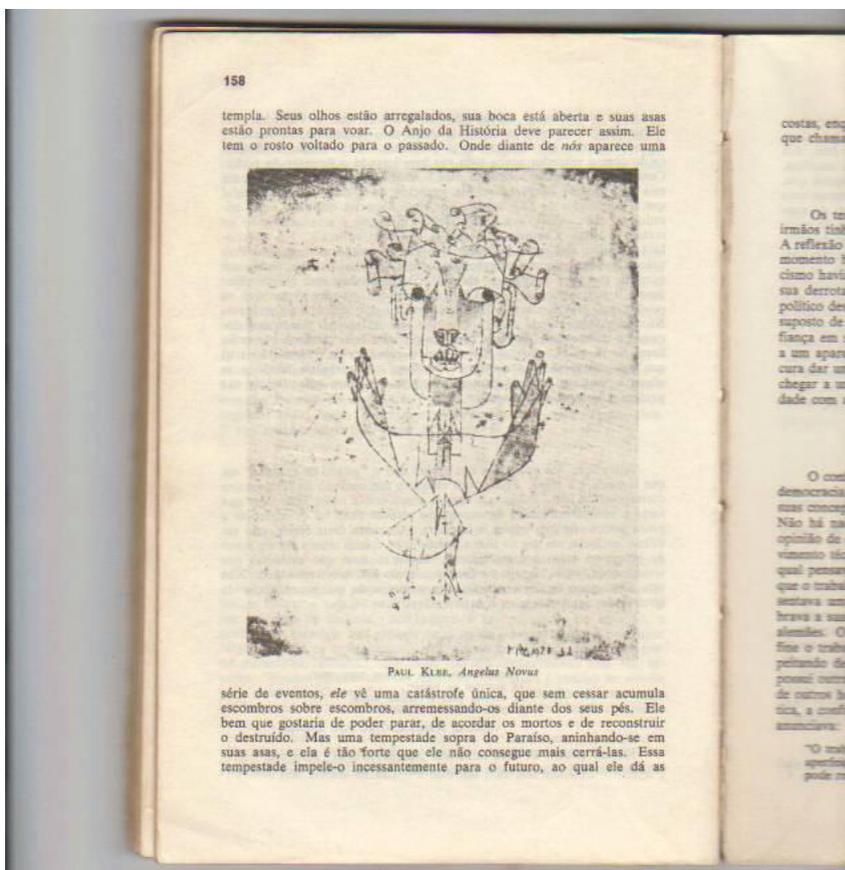


Figura 1. *Angelus Novus* – KLEE, Paul. in: BENJAMIN, 1991(c), p. 15

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, tese 9, 1986, p. 226).

A representação estética de um anjo, tal qual a de um arcanjo, um serafim, um querubim, etc., comumente expressa como símbolo a figura do belo que representa um estado de serenidade e felicidade, inerente à sua categoria fundante: a harmonia das formas, sobretudo dos contornos faciais, e isto não se constata na imagem do “*Angelus Novus*”, o que, a priori, já o coloca enquanto contraponto, enquanto diferença, como veremos abaixo com a hermenêutica (interpretação - leitura) da supracitada Tese benjaminiana de crítica à razão histórica da tradição.

Não há aquela harmonia própria à forma estética da realidade angelical, muito menos não se vislumbra na denominação semântica “*Angelus Novus*” o fundamento da eternidade intemporal; pois, neste fundamento não há o velho nem o novo, só o eterno, o que está por fora da temporalidade histórica. E isto caracteriza o caráter alegórico do *Anjo da História* enquanto um ícone que manifesta em sua aparência uma significação outra: a crítica e desconstrução do que se coloca como eterno, supremo e determinante, que são categorias próprias ao conceito de razão instrumental presente na filosofia da história dos dominantes. Em tal razão há a submissão da vontade de todos às absolutas e escatológicas “*forças do progresso*”, porém o “*Angelus Novus*” resiste e interpõe sua vontade própria, contrariando a ordem da história oficial estabelecida arbitrariamente.

Os anjos não são novos, são intemporais como o próprio Deus de que são emanção. Os anjos também não têm vontade própria, sobretudo após a lição exemplar aplicada a Lúcifer. Eles são governados pelo próprio designio divino e por isso mesmo a natureza ou as forças do mundo celeste jamais atuam contra eles. Portanto, se a tempestade letal do progresso, que vem do paraíso, decorreu da vontade de Deus, esse anjo não mais obedece, mas resiste aos propósitos do Supremo (Sevcenko, 1987, p. 48).

No entanto, a alegoria do “*Angelus Novus*” concebida por Paul Klee e adotada por Benjamin, na supracitada tese, como representação do “*anjo da história*”, em sua forma estética, não propicia ao espectador um contemplar sereno e tranquilo de uma harmonia apolínea, própria ao símbolo dentro do campo semiótico. Sua compreensão requer uma hermenêutica que extrapole o seu sentido literalmente manifesto; visto que, a leitura alegórica representa a busca de seu ser outro, uma espécie de alteridade semântica, pela quebra da literalidade simbólica de sua imagem. Nesta quebra da literalidade, a leitura alegórica representa um embate no campo das imagens, tal como um embate no campo da política. Problemática marcante nas teses sobre o conceito de História, onde Benjamin resgata o olhar alegórico do *Angelus Novus* para a tarefa de recuperação do não-vivido, o que foi reprimido historicamente pelo poder dominante das classes opressoras. Isto porque, a história oficial alimenta o sentido literal da mesmidade, do que se narra em favor dos dominantes e o olhar alegórico vasculha a história em busca do que está encoberto como potencial revolucionário do inteiramente outro. “O sentido literal serve de barreira e também de ponte entre a forma exterior e o sentido potencial, utópico. A leitura alegórica é palco do conflito de interesses inerentes à luta de classes” (Kothe, 1986, p. 52).

A relação semiótica de diferenciação entre o simbólico e o alegórico, como se apresenta claramente na “Origem do drama barroco alemão (*Trauerspiel*)” (Benjamin, 1984), pode ser enfatizada na imagem icônica do *Angelus Novus*. De acordo com Benjamin a compreensão “persuasiva e esquemática” desta relação pode se efetivar “à luz da decisiva categoria do tempo” (Benjamin, 1984, p. 188); pela qual verificamos que o símbolo apresenta convencionalmente a forma harmônica do tempo histórico, que “ao juntar significado e significante, propõe uma representação monista e fechada” em “uma totalidade que tudo estrutura e hierarquiza” (Frederico, 1997, p. 74). Em contraposição à totalidade fechada e orgânica do símbolo, a alegoria expõe os fragmentos e as ruínas da aura como sua escrita semiótica. “Na alegoria, a significação importa mais do que a beleza; ela mantém afinidades com a destruição da aura na sua recusa da bela aparência, da harmonia, da totalidade acabada” (Muricy, 1990, p. 504).

Na estética benjaminiana, a arte alegórica, por meio dos seus fragmentos e ruínas, representa uma contraposição a toda e qualquer concepção totalitária, para explosão do sentido fixo, fechado e inalterável da história, representado pela arte simbólica. “Enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas” (Gagnebin, 1993, p. 44).

Desta forma, ao contrário do símbolo, a alegoria enquanto “*metáfora continuada*” é a representação da obra em aberto, “a obra que,

para referir-se ao mundo fragmentado, tornou-se ela própria fragmentada, por recusar a totalização, o fechamento de sentido” (Frederico, 1997, p. 70). E isto a demonstra enquanto portadora de múltiplos e diferentes sentidos e significações. Tudo em uma polissemia de signos, possibilitando a formação da arte a partir da técnica de colagens, montagens e remontagens de fragmentos, desconstruindo a unidade entre conteúdo e forma, própria à realidade semântica do símbolo. “É próprio do procedimento alegórico essa disjunção entre o significado (o conteúdo, o que se expressa) e o significante (a forma)” (Frederico, 1997, p. 69).

Destarte, a alegoria representa a desfiguração e mortificação da aparente harmonia das formas de arte, como podemos observar na imagem grotesca e desfigurada do *Angelus Novus*, evidenciando as ruínas da história pelo olhar petrificado de uma *caveira* como representação também alegórica da mortificação e fragmentação da realidade (simbólica) presente na história oficial. E de acordo com Benjamin (1984, p. 188),

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hipocrática* da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas, a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana, em geral, mas de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo.

A alegoria do *Angelus Novus* ao quebrar a aparente realidade do objeto realiza sua morte para fazer renascer um novo significado sobre sua verdade literal e simbólica. Esta mortificação acontece porque, pela abordagem alegórica, o objeto é retirado do seu contexto tradicional, habitual, e desconstruído, mortificado em sua manifestação literal para uma nova (outra) vida.

O alegorista, em seu fazer artístico, retira os objetos de sua localização histórica habitual e lhes confere, no novo contexto, um significado material diverso do originário. (...) Com isso, o objeto morre para poder renascer. Ocorre, portanto, uma pulverização do mundo: a realidade é desmontada e reduzida a fragmentos, sendo que cada um deles pode receber uma nova significação (Frederico, 1997, p. 69).

Assim, o Barroco como expressão artística do alegórico se revela como “*a soberana antítese do classicismo*”, sendo este a expressão artística do símbolo; enquanto que no classicismo (também em parte no

romantismo) há um culto ao símbolo da arte acabada, na arte barroca o “olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante” (Benjamin, 1984, p. 198).

Paul Klee, com sua obra, corrói as bases do edifício de contemplação passiva da obra de arte, desfigura a tranquilidade do gozo estético. O mundo de Klee é,

um mundo muito diferente de outro qualquer concebido por uma imaginação latina: é um mundo de espectros e duendes, de gnomos matemáticos e diabretes musicais, de flores élficas e bestas fabulosas: um mundo gótico (Read, 1981, p. 109).

O olhar de quem contempla uma de suas (des) figuras, como o “*Angelus Novus*”, é de profundo estranhamento que o conduz ao espanto característico da “*Nova Barbárie*”.

Segundo Benjamin, em seu texto ‘experiência e pobreza’ (1986, p. 116) nas figuras do Klee a exterioridade não pode ser aleatória, pois como manifestação externa, representação, e mesmo enquanto “expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras.”

Isto se justifica ao percebermos que Paul Klee, artista plástico moderno, é representante da arte de fantasia livre, arte pela arte. No entanto, mesmo sendo livre de um cânone formal absoluto, sua arte possui um conteúdo fundamental, porém, “o elemento formal acha-se inteiramente subordinado ao conteúdo. O conteúdo não está subordinado a nada: é fantasia livre” (Read, 1981, p. 108). Portanto, a forma em si não diz nada literalmente, a compreensão da arte exige um mergulho infundável em seu conteúdo que nos distancia do seu aspecto aparente, manifesto em sua forma, como é próprio da arte alegórica. Na arte de Paul Klee a imaginação e o sonho nos guiam para além da razão. Contemplar este tipo de arte com o olhar limitador da razão, atenta à pura forma, nada nos possibilita de fruição estética. É uma arte diferenciada ao ponto de ir além dos motivos estéticos do surrealismo, embora caminhe ao lado deste. A respeito disto, Herbert Read (1981, pp. 109-110) ainda chega a ousar uma definição da arte diferenciada de Paul Klee dizendo que ela “serve de ponte entre abstração geométrica e simbolismo onírico, entre cubismo e super-realismo. Seu gênio (como o de Picasso) abrange os extremos do movimento moderno, e, ao mesmo tempo, os transcende. Ele foi reivindicado pelos surrealistas, mas nunca endossou o programa deles.”

A arte de fantasia livre gera uma ausência de sentido na literalidade de sua exposição, e é no debater-se contra a tempestade do progresso historicista que reside o “*não-senso*” e a passagem ao sentido se constrói sobre a nova historiografia recuperadora da cultura dos rejeitados

historicamente. É também na leitura de Baudelaire que Benjamin resgata esta compreensão. Pois, “segundo a razão barroca, o Anjo benjaminiano é o de Baudelaire, Klee, Rilke: são receptáculos de uma reserva de não-senso, para que se possa passar ao sentido” (Matos, 1989, p. 69).

Esta forma de arte é própria da intenção barroca, bem como “*a escrita visual do alegórico*” constituída por uma espécie de “*fragmento amorfo*” (Benjamin, 1984, pp. 198, ss.), que a torna, mesmo assim, rica em significações; na qual “a expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas” (Benjamin, 1984, 195), onde, evidentemente com a abertura do sentido para a expressão barroca da escrita alegórica,

cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas, ao mesmo tempo, se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita (Benjamin, 1984, pp.196-7).

As obras de arte de Klee, como o *Angelus Novus*, são destinadas às pessoas dotadas de uma sensibilidade pós-moderna; visto que, desconstruem o tradicional reproduzido pelo passado histórico do factual vivido, que alegoricamente mortifica o presente deste continuum para um “*dizer outro*”, pela emergência do inteiramente novo na história. Assim, novamente em ‘Experiência e Pobreza’, Benjamin (1986, p. 116) diz que:

tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.

A arte de Klee na leitura benjaminiana empreende um embate estético ao homem tradicional mais afeito ao legado do passado que rejeita o presente como momento que requer sua renúncia ao vivido pela experiência da tradição. Neste ponto de vista estético, a contemporaneidade assume a condição de um presente que redefine o devir do *continuum* historicista. A sensibilidade pós-moderna de Klee invoca sempre um presente recém-nascido envolvido com a vestimenta de um novo tempo histórico enraizado no poder fazer diferente que se atualiza e se desvencilha das armadilhas de um pretenso progresso determinista.

“A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (Benjamin, 1986, tese 13, p. 229). Assim, criticamente a imagem alegórica da história é de “uma catástrofe única,

que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (Benjamin, 1986, tese 9, p. 226). E esta imagem da história em fragmentos advinda de uma nova percepção estética é o que joga o “*Angelus Novus*” no espanto por tamanha translucidez. Os olhos escancarados do *Angelus Novus* não traduzem loucura, a não ser que esta loucura seja nietzscheanamente uma grande translucidez. Só a translucidez com a percepção estética apurada das coisas, mediada pelo olhar alegórico, nos possibilita ver o que está além das aparências. O que a relação de empatia do historicismo com a história mostra como uma cadeia de acontecimentos regulares e inevitáveis, o olhar alegórico esteticamente translúcido nos faz ver, no sentido de um desvelamento do que foi ocultado pelo discurso apropriador da tradição, um outro sentido, que é o amontoado de ruínas que esta verdade histórica representa.

Em sua época de gênese, a obra, sendo não só o que existe, mas também o outro, o outro que poderia ter sido e não foi (ou não oficialmente), mostra o sido como ruína das potencialidades não concretizadas naquele momento histórico. A obra de arte é, então, a alegoria que mostra a história como ruína. Por ocasião de sua leitura, a obra testemunha o sido como resto e legado do que foi. Ela é, então, a ruína da história alegorizada (Kothe, 1986, p. 70).

Evidenciar a história como ruínas não é desacreditar na possibilidade de uma nova história que resgate o sentido de um verdadeiro humanismo, de valores morais dignos de uma verdadeira emancipação humana em uma solidariedade ampla propiciadora da felicidade. Na verdade, é o discurso da razão instrumental da história que mascara a destruição dos valores humanos no atual sistema de vida. A alegoria desconstrói esta falsa realidade e a coloca em ruínas.

O recurso à alegoria, segundo Benjamin, nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida. ‘As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas’ (Konder, 1989, p. 28.).

O *Angelus Novus* é a alegoria que denuncia e mostra a história do vivido (do ocorrido oficialmente) como ruína e fragmentos das potencialidades do ainda-não-vivido, que é a alteridade histórica reprimida. “A alegoria é um índice da história que poderia ter sido, mas não foi. Ela é a manifestação e denúncia implícita do reprimido” (Kothe, 1986, p. 67).

A matéria mais nobre da criação barroca é esta imagem da história em fragmentos, em ruínas, em estilhaços, e nisto consiste o núcleo central “da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história

como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio” (Benjamin, 1984, p. 188). E, ainda de acordo com o pensamento benjaminiano,

como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (Benjamin, 1984, p.200).

A alegoria do assombro filosófico na crítica à empatia e ao cortejo triunfal dos dominantes

Nas *Teses Sobre o Conceito de História* (1940), especificamente na tese 7, Walter Benjamin também esboça uma crítica à metodologia tradicional do historicismo, no que se refere à abordagem do processo histórico. O método fundamental desta abordagem evidencia-se pelo olhar da *empatia*.

O princípio constitutivo da empatia é conservador em relação à tradição dos vencedores ao legitimar o “*status quo*” existente, e se “contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história” (Benjamin, 1986, 1º apêndice às teses, p. 232). Este olhar é frio e nêscio, a imagem refletida na sua retina é a de um tempo *continuum*. “Sua origem é a inércia do coração, a acédia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz” (Benjamin, 1986, tese 7, p. 225).

O método da *empatia* adotado pelo historicismo de Wilhelm Dilthey e seus seguidores, como antípoda da reparação-desconstrução anamnésica do passado, condena o ideal de felicidade da recuperação dos valores éticos universais dos subjugados e radicaliza o sentido de uma tristeza na história, e a “natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor” (Benjamin, 1986, Tese 07, p.225).

Desta forma, o método da empatia diltheyniano, ao buscar estabelecer um conceito hermenêutico de compreensão articulado com a tradição histórica, a partir do qual se estabelece um horizonte prescritivo do passado vivido sobre o presente termina por beneficiar incontestavelmente os dominantes; visto que, todos “os que até hoje venceram participam do **cortejo triunfal**, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (Benjamin, 1986, Tese 07, p.225).

Por isto, Walter Benjamin nos alerta para os desdobramentos deste “*cortejo triunfal*”, pois nele os despojos ou bens culturais são atribuídos unicamente aos dominantes, isto para que se conte a história na perspectiva destes tiranos.

Benjamin utiliza-se da alegoria, na referida tese 9, para representar o momento filosófico do assombro (*ou espanto*), gerador de conhecimentos, como um corte (*refluxo*) no tempo *continuum*. Sobre este conceito de espanto como suspensão filosófica da ideia do *continuum* como regularidade histórica, Benjamin em seu texto ‘Que é o Teatro Épico’ diz o seguinte: “quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo” (Benjamin, 1986, p. 89).

O refluxo histórico é propiciado pela contracorrente desconstrutiva do ideal historicista e teleológico do tempo e do progresso. O *Angelus Novus* tem o rosto e o olhar de espanto voltado para o passado e não para o futuro prometeico e otimista do determinismo da razão histórica. Dessa forma, como resultante do assombro filosófico, tal alegoria alada não tem o olhar dirigido ao fim escatológico de uma totalidade fechada, nem segue em uma marcha linear e mecânica determinada por pretensas “*leis naturais*”.

O *anjo da história* é a alegoria que, por excelência, torna-se ícone da luta de Walter Benjamin contra a noção de progresso em si da humanidade presente na razão histórica iluminista. Sem dúvida, que por assim ser, a Tese 09 é a mais importante e mais amplamente conhecida. Nela se configura a radicalização alegórica do relacionamento da história destino com a história dos fracassos, onde o tempo presente propicia o momento filosófico do assombro para sua reparação anamnésica e para a realização da esperança de felicidade no resgate do inteiramente novo, como o ainda-não-vivido. O *Angelus Novus* traduz a recusa da mão-única seguida pelo transcurso da razão histórica na teleologia do mesmo na filosofia da história.

O olhar alegoricamente desconstrutivo da história

Na perspectiva benjaminiana, o olhar do historiador de novo tipo deve ser criticamente destrutivo, no sentido de interferir e desconstruir a ordem estrutural da historiografia oficial da tradição. O caráter destrutivo deste olhar é descontextualizador e questionador, e, em sua hermenêutica histórico-crítica do passado, retorna ao campo da tradição para desconstruí-la. Assim, dentre os pensadores da história, o homem do caráter destrutivo, de acordo com Benjamin, “está no front dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos” (Benjamin, 1995, p. 237).

Dentro desta perspectiva desconstrutiva do ideal absolutista do *continuum* presente na razão histórica dos dominantes, Benjamin enfatiza que o homem, com o “caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas (...) O caráter destrutivo não vê nada de duradouro” (Benjamin, 1995, p. 237).

Olhar a história criticamente e autenticamente não é contemplar seus monumentos com a passividade do método conservador e manipulador da empatia historicista. Pela empatia o historicista apenas acumula passivamente e comodamente em uma caixinha (estojo) os dados oficiais da história como alguém que acumula acriticamente informações. “O caráter destrutivo é o adversário do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é a síntese desta” (Benjamin, 1995, p. 237).

Ao contrário do historicista conservador, o homem do caráter destrutivo, tal qual a alegoria do *Ângelus Novus* converte em ruínas os monumentos que tentam eternizar a história oficial dos dominantes opressores em um *continuum*. No entanto, o caráter destrutivo não só pensa a desconstrução pela desconstrução, ele desconstrói a lógica da dominação histórica para indicar novos caminhos para a liberdade dos oprimidos historicamente. O homem do caráter destrutivo vê caminhos por toda parte, mesmo onde outros esbarram em muros ou obstáculos, mas também não pensa que o futuro é a consequência inevitável do presente como no determinismo teleológico da razão instrumental histórica. Para ele, “nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (Benjamin, 1995, p. 237).

O olhar alegórico desconstrutivo da história oficial não é o da conformação, fruto de uma consciência feliz, como nos alerta Herbert Marcuse (1982). Neste tipo de consciência, a frieza passiva do cálculo se incube de suas atividades fundamentais, conduzindo-a a uma total conformação com os acontecimentos. Olhar alegórico é a arte que contém a racionalidade da negação e da recusa ao que se impõe como norma e controle da existência. “Em suas condições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real” (Marcuse, 1982, p. 75). O olhar alegórico desconstrói a passividade conformista da consciência feliz, tendo em vista que: “A consciência feliz – a crença em que o real seja racional e em que o sistema entrega as mercadorias – reflete o novo conformismo, que é uma faceta da racionalidade tecnológica traduzida em comportamento social” (Marcuse, 1982, p. 92).

O olhar desperto e crítico de um pensar autônomo da história é o olhar desconstrutivo, não é o da resignação escravizadora e torturante submetido à aceitação da ideia de um eterno retorno do mesmo. A tarefa fundamental do olhar desconstrutivo de desconfiança nos monumentos culturais e no seu processo de transmissão, no sentido benjaminiano, é a de desconstruir e “escovar a história a contrapelo”. (Benjamin, 1986, *tese* 07, p.225).

Este olhar é de uma profunda melancolia e indignação moral, e em seu caminho se esbarra com os detritos do fluxo do tempo histó-

rico da tradição dominante, tornando-se um contraponto à tempestade do progresso. A ideia de progresso presente nas teorias tradicionais da filosofia da história representa um movimento determinado por pretensas “leis históricas,” que regem a marcha da humanidade independente de sua vontade livre, constituindo a ideia de força no conceito de teleologia (teoria formal do agir conforme a fins determinados racionalmente) da tradição.

O momento da fruição estética da autonomia do pensar a história se estende arrastado por este olhar espantoso, inquietante e *escancarado* do “*Angelus Novus*”. A alegoria é a natureza e forma deste olhar, e sua inspiração reside no rosto turvo e gélido da melancolia. “Pois a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (Benjamin, 1984, p. 207). Olhar desconstitutivo a história é pensá-la como um processo em permanente ressignificação que quebra a ideia de uma história fechada e determinada por leis invariáveis e absolutas que submetem o homem a um universo de nulidade existencial que nega até mesmo o seu livre pensamento.

Desta forma, a melancolia se transforma em uma angústia positivamente vigorosa que desperta os desejos de uma nova transcendência que é o transcender os limites do *continuum* manipulador da razão instrumental. A melancolia de vislumbrar o mundo em fragmentos mortos, e as intenções dos vencidos em ruínas encobertas pelos monumentos deixados pelos dominantes é própria à constituição do olhar alegórico que tenta deter-se para recuperar a história na perspectiva daqueles oprimidos. A melancolia coloca o anjo benjaminiano “em situação de distância em relação a seu mundo, pois o melancólico vive um sentimento de estranhamento (...) o sentido profundo da melancolia encontra-se em sua “fidelidade ao rejeitado”” (Benjamin, 1984, pp. 71 ss).

O olhar hermenêutico ao passado visualiza os bens culturais legados pela tradição com profundo distanciamento. O método do distanciamento pela aproximação, que se dá pelo processo de aproximação-estranhamento (Frederico, 1997) entre o hermeneuta e a história. Este procedimento crítico metodológico constitui um momento de importante definição no pensamento benjaminiano; pelo qual o filósofo acentua o papel do tempo presente para uma nova e revolucionária interpretação historiográfica. A aproximação não implica no encurtamento do distante, mas é mais um distanciar que nos aproxima da verdade histórica. Estar próximo do objeto é dissimular sua distância com a aparência do manifesto pelo discurso que se impõe de fora. É como a relação entre aura e a alegoria no texto histórico; enquanto a aura dos objetos nos aproxima e nos remete ao distante, no sentido contrário a alegoria nos aproxima pelo distanciamento desconstrutivo da aparência do que está perto. “À medida que o texto constrói a aura, a leitura alegórica a desconstrói” (Kothe, 1986, p. 75).

Remeter-nos ao outro, que é o distante, é o que nos aproxima da verdade; pois o que está colocado como próximo, que é o *continuum* da repetição histórica do mesmo, é o que nos distancia da verdade, visto que é uma ilusão alienadora da verdade. A verdade está no que foi sempre colocado como o distante que representa o que foi subjugado e escamoteado. Portanto, como é a seguir exposto por Kothe (1986, p. 68).

A aura tem um sentido basicamente positivo, glorificador, constitutivo; a alegoria, um sentido de carência, de ausência, de perda da palavra. A aura, sob a aparência de proximidade, constrói uma transcendência sacralizadora; a alegoria, sob a aparência de distância, permite algum afloramento do escamoteado. A aura insiste em seu caráter único, privilegiado, e é, portanto, centrípeta; a alegoria desconstrói a sua aparência de unidade e diferenciação, sendo, assim, centrífuga.

Esta problemática da perda da aura aplicada à obra de arte Benjamin tematiza em seu texto célebre ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, onde anuncia sua concepção de arte alegórica enquanto montagem neobarroca; pois, segundo o autor, pela técnica “na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte” (Benjamin, 1986, p. 178).

Da mesma forma que a fotografia, a arte alegórica desconstrói pela montagem a aura do objeto, criando a possibilidade de uma imagem radicalmente outra. O aspecto fragmentador da arte alegórica pela montagem explode pelos ares o *continuum* da imposição de imagens determinadas pela arbitrariedade do símbolo (Benjamin, 1984) no universo da arte e da linguagem, tendo como rebatimento a desconstrução da “*ideia do progresso*” na história da tradição dominante. Esta ideia de progresso, como vimos, advoga o devir da humanidade em uma “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 1986, tese 13, p. 229). A arte fragmentadora da alegoria conseqüentemente desconstrói também a manifestação da memória propalada pela arte narrativa, como condição de experiência para uma nova construção da história. Uma história enquanto “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1986, tese 14, p. 229).

Destarte, de acordo com o pensamento benjaminiano, em sua metodologia hermenêutica do olhar alegoricamente crítico-desconstrutivo ao passado, “a verdade emerge só erigindo uma distância crítica entre o material e o intérprete, e ergue no limite presente da história a linha divisória entre o ‘agora’ (*Jetztzeit*) e a possibilidade de um futuro radicalmente diferente” (Buck- Morss, 1981, pp. 332-33).

É nesse olhar que o historiador, ganho pela reparação anamnésica, deposita sua confiança para o resgate da cultura dos subjulgados históricos. Isto porque, como diz Benjamin (1986, tese 07, p. 225):

Todos os bens culturais devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie (Benjamin, 1986, Tese 07, p. 225).

Influências de Baudelaire em Benjamin: a arte alegórica e o anti-herói pós-moderno

ALEGORIA: É uma bela mulher, de aparência altaneira,/Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira./As tenazes do amor, os venenos da intriga,/Nada a epiderme de granito lhe fustiga./Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia./Espectros cuja mão, que ceifa e suplicia,/Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,/Neste corpo elegante o rústico esplendor./Caminha como deusa e dorme qual sultana,/E mantém no prazer uma fé maometana./Braços em cruz, inflando os seios soberanos,/Com seu olhar convoca a raça dos humanos./Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,/E, no entanto, essencial ao avanço do mundo,/Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime/Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime./O inferno desconhece e o Purgatório ignora,/E quando a negra Noite anunciar sua hora,/Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido/-- Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido. (Baudelaire, 1985, p. 403)

Benjamin teve forte influência do pensamento estético de Baudelaire, principalmente no que diz respeito à noção de alegoria. A postura iconoclasta do *Ângelus Novus*, descrita por Benjamin, é a mesma da alegoria definida na poesia de Baudelaire. O *Ângelus Novus* mesmo diante das ruínas e decadência do mundo moderno da razão histórica, não se entrega ao inferno do cortejo triunfal dos dominantes, muito menos aceita seguir a corrente do progresso e do *continuum* historicista e luta incansavelmente contra ela. Por assim ser, o anjo da história benjaminiano tem uma relação íntima com o conceito estético de alegoria em Baudelaire. E como o próprio poeta enuncia em seu poema acima, a alegoria não teme a decadência, ela ri da morte e desta “*Morte ela há de olhar o rosto apodrecido – Sem remorso ou rancor*”. E verá que as ruínas e os fragmentos, que desconstróem e mortificam o mundo moderno, apenas prenunciam o inteiramente outro, o novo na contracorrente da história, “*como um recém-nascido*”.

A leitura de Baudelaire, de fato, é de grande influência no pensamento benjaminiano, inclusive na definição de herói de novo tipo, como presente na obra do poeta, que se contrasta com a figura do herói anti-

go. Este herói da tradição iluminista que tem sua origem nos ideais dos heróis da tragédia grega. Tragédia esta que reunia passado, presente e futuro em uma teleologia, como marcha linear e vazia no tempo rumo a uma determinação (destino escatológico). A imagem do herói da tradição inspirada na mitologia dos antigos gregos aceitava e se submetia às determinações históricas do passado. Édipo e também Ulisses, herói da tragédia homérica, representavam esta condição de submissão ao desígnio da história, onde o herói não tem escolha por ser motivado e determinado pelo destino (moira). Para Adorno e Horkheimer, Ulisses, no duodécimo canto da Odisseia, de Homero, se submete ao fazer racional do trabalho para identificar-se com o tempo homogêneo e linear da história, absolutamente determinado pelo passado vivido da tradição conservadora da história. Pois, para o Ulisses, o

preamar do que já foi recuou da rocha do presente, e as nuvens do futuro estão acampadas no horizonte. O que Ulisses deixou para trás entra no mundo das sombras: o eu ainda está tão próximo do mito de outrora, de cujo seio se arrancou, que o próprio passado por ele vivido se transforma para ele num outrora mítico. É através de uma ordenação fixa do tempo que ele procura fazer face a isso (Adorno; Horkheimer, 1991, pp. 43-4).

A aparição fugaz e contraventora do *Angelus Novus* na história representa a imagem de conflito com a figura do antigo herói trágico do passado vivido da antiguidade, eternizado pela empatia historicista. A imagem do “*anjo da história*” é de perspectiva anti-heroica, tal qual o poeta moderno, que temos como exemplo Charles Baudelaire, o poeta de “*Flores do Mal*”. Desta forma, o “anjo, tal como o poeta, é a alegoria da temporalidade, do precário e do fugidivo, vivido nas multidões abstratas e quantitativas da metrópole, esse turbilhão panteísta da modernidade” (Matos, 1989, p. 70).

Haja vista que, o poeta é “o substrato do herói da antiguidade”, uma espécie de “herói moderno” que se autonega enquanto tal e renuncia seu papel; pois, “no conceito de herói moderno já se esboça esta renúncia. Ele está predestinado à derrota” (Benjamin, 1975, p. 16).

Na arte poética de Baudelaire, o herói da atualidade mais que moderno é pós-moderno, pela crítica desconstrutiva da razão histórica. “Interromper o curso da história - esta era a meta mais profunda de Baudelaire” (Benjamin, 1991b, p. 132). E isto demonstra a forte referência para Benjamin propor as suas teses sobre a história, para transformar o seu tempo, ressaltando a importância do poeta pelo fato que, “Baudelaire tenha se posicionado contra o progresso que foi a indispensável condição para ele ter podido dominar Paris em sua poesia” (Benjamin, 1991b, p. 146).

Vínculo o *Angelus Novus* ao ideal pós-moderno, visto que este ideal “supõe uma reflexão sobre o tempo”, e se refere, em sua elaboração conceitual, no sentido de outro tempo histórico diferenciado, que não seja “um tempo homogêneo, linear, em que se pudesse estabelecer um recorte e fixar uma data decisiva, um ato inaugural, como se poderia esperar da visão simplista da história na qual somos zelosamente educados” (Sevcenko, 1987, p. 45). E este outro tempo, que o *Anjo da história* indica, rompe com as barreiras do totalitarismo da razão instrumental do historicismo da modernidade iluminista, que fecha o universo da história em um encadeamento causal rumo a fim predeterminado; desta forma, a alegoria alada que Benjamin descreve assume revolucionariamente outro tempo, e “essa é a condição do novo que se manifesta após a modernidade” (Sevcenko, 1987, p. 50).

Em Baudelaire, inspirado pelas alegorias, podemos ver o resgate de outros personagens, outra tipologia de herói, chegando a evidenciar poeticamente o anti-herói, anunciado alegoricamente como o outro ser da realidade em uma violência poética que desconstrói o sentido original do herói da tradição.

Tal como as figuras alegóricas da arte poética de Baudelaire, a arte alegórica do *Angelus Novus* não incorpora as características do herói tradicionalmente aceito que é o símbolo do homem tradicional. Sua imagem é a do anti-herói despojado e despido da roupagem do passado da tradição dominante, que mergulha na contracorrente da razão histórica. As realizações do herói tradicional são coroadas de êxitos quando apresenta objetivamente o fluxo determinista do tempo, cumprindo em seus atos e imagens a ideia de um “progresso” enquanto marcha inexorável de um povo no “interior de um tempo vazio e homogêneo” do historicismo.

Desta forma, a espera deste herói da tradição representa uma atitude conservadora que favorece os dominantes. É o culto aristocrata e capitalista de submissão a um poder centralizador e despótico, como o próprio historiador conservador do tradicionalismo da história oficial no século XIX, Thomas Carlyle, defende como forma de manutenção do status quo existente. Feijó (1984), em sua análise sobre o conceito de herói, informa que, de acordo com o pensamento de Carlyle, para a juventude respeitar a ordem e conservar a ideia de marcha linear e homogênea da história sem mudanças é necessário o culto ao herói tradicional, visto que, o antigo “herói é filho da ordem, sua missão é garanti-la, e seu culto é a garantia das tradições, dos credos e das sociedades instituídas” (Feijó, 1984, p. 34).

O *Angelus Novus*, por sua renúncia ao papel do herói tradicional, é, neste novo tempo, o anti-herói na relação com a tradição da história simplista e linear propalada pelos dominantes. “Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói” (Benjamin, 1975, p. 28). E na relação: essência - fenômeno, a essência enquanto ideia alimenta a sua

manifestação: o fenômeno, que por sua vez torna-se representação da essência. Já que o fenômeno é eminentemente histórico e contingencial, sua forma representativa torna-se algo radicalmente diferente da origem, desconstruindo seu papel e forma original.

Destarte, diferentemente do herói da tradição conformista que se submete passivamente à tempestade do progresso como símbolo de uma cadeia de acontecimentos, o *Angelus Novus* é a alegoria do anti-herói, sua missão é a de fazer explodir o *continuum* do cortejo triunfal da história pelos ares, formando uma tempestade de fragmentos. O anjo, tal qual o (anti) herói (pós) moderno, é aquele que está à margem, juntamente com os rejeitados historicamente, pois, “não estando mais sintonizado com o poder, ele próprio está condenado a ser um vencido e um enxovalhado” (Sevcenko, 1987, p. 48). E é por isso que faz questão, metaforicamente, de não vivenciar a experiência do tempo vazio e homogêneo da razão histórica. A (in) experiência com a história oficial dos dominantes, a partir da realidade efêmera e fugidia do rejeitado,

do inadaptado, do alegorista da cidade (...) é homóloga ao olhar do Anjo melancólico da história: nele se tecem as relações inéditas entre o humano e o inumano, o efêmero e o eterno, a história e o messianismo. O Anjo é o intérprete daquilo que no homem e na história existe de inumano, que transgride suas fronteiras (Matos, 1989, p. 69).

A heteronomia complexa desta (pós) modernidade revela-se “como tragédia em que o papel do herói está disponível” (Benjamin, 1975, p. 28), como sua fatalidade, na qual “o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela o amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade” (Benjamin, 1975, p. 27). Assim, em uma alegoria o anti-herói assume o papel colocado à disposição, o desconstrói e o representa na imagem do herói moderno.

O anti-herói encarna o ideal de personagens pouco convencionais para a situação (pós) moderna. São os exilados urbanos das grandes metrópoles que os marginalizam na melancolia das cidades racionalistas. “Os novos heróis do drama barroco benjaminiano da modernidade são os que estão à margem, os associiais, os inadaptados” (Matos, 1989, p. 69); como, além de outros, o Flanêur, o apache, o dandy, o colecionador, o trapeiro, a prostituta, o poeta, que, tal qual Baudelaire, desconstrói a realidade pela arte alegórica.

E esses heróis inadaptados são, na verdade, os que não se encontram nos anais da história oficial, os que estão de costas para o “cortejo triunfal” dos dominantes, exatamente na contracorrente da história tradicional. Isto porque, sempre, “a história oficial registrou os heróis oficiais, os heróis da classe dominante: reis, generais, empresários e guerreiros” (Feijó, 1984, p. 29); os demais se destacam, mas por serem contrários a

esta ordem histórica legitimadora da opressão, e esses são os inadaptados heróis conspiradores e revolucionários, que são “bandidos para as classes dominantes e heróis para as classes dominadas” (Feijó, 1984, p. 31).

Estes personagens têm, em sua imagem, muita coisa em comum com o *Angelus Novus*, que os designam como (anti) heróis (pós) modernos. O apache que, segundo Benjamin, “renega as virtudes e as leis, denuncia de uma vez para sempre o contrato social.” E o colecionador, o dândy, o flâneur, o trapeiro e o poeta, além de outros, que, de acordo com Baudelaire, vagam perdidamente, feitos transeuntes, pela cidade a coletar como se coleta rimas e versos todo o lixo do dia que passou, tudo o que ela jogou fora, “tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói;” assim, este grupo de personagens “colecciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis” (Baudelaire apud Benjamin, 1975, pp. 15-6 e ss.).

Esta relação da interpretação da alegoria do *Angelus Novus* com os personagens presentes na arte poética de Baudelaire é bem evidente, o que atesta a forte influência que Benjamin herdou em suas leituras da obra do poeta francês. Sobre esta relação evidente, Hannah Arendt afirma o seguinte:

Nesse anjo, que Benjamin viu no *Angelus Novus* de Klee, o flâneur vive a experiência de sua transfiguração final. Pois, assim como o flâneur, com os gestos do vaguear a esmo, volta suas costas à multidão mesmo quando é por ela impelido e varrido, da mesma forma o ‘anjo da história’, que não olha senão para o aumento de ruínas do passado, é empurrado de costas para o futuro pela tempestade do progresso (Arendt, 1987, p. 143).

A poesia de Baudelaire “é um ato de violência e nisto ele recorre a alegorias. São as únicas que fazem parte do segredo” (Benjamin, 1975, p. 30). Desta forma, como é entre os personagens alegóricos baudelairianos que se situa o “anjo da história”, seu espanto com o turbilhão de acontecimentos da sociedade capitalista moderna serve de referência estética para a crítica conspiradora e transformadora da realidade das coisas, que é o caráter próprio à alegoria.

O próprio Baudelaire reconhece na figura do conspirador (a exemplo de Blanqui) a “imagem do herói moderno” (Benjamin, 1975, p. 31), que podemos denominar de anti-herói (pós) moderno. E conclama: “*abaixo as tragédias!*”, que colocava o herói antigo em uma marcha determinista a uma trágica escatologia sem o direito de sequer sonhar com a liberdade, para propor uma desconstrução desta marcha, indo pela contracorrente e despedindo-se do mundo “em que a ação não é sinônimo do sonho” (Baudelaire apud Benjamin, 1975, p. 31).

Somando-se a crítica da razão histórica que é substrato da ciência sobre o dever histórico, a força poética que Baudelaire anuncia implica que “a poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, só tem Ela mesma” (Baudelaire, 1992, p. 80). Desta forma, a poesia de Baudelaire representa um combate incessante às certezas e ao determinismo científico que alimentam as teorias em geral que carecem da arte poética. A poesia como arte alegórica e devaneio estético instaura-se nas aberturas e lacunas impossíveis de serem preenchidas pela ciência e apresentam novas e outras verdades conjecturais.

Qualquer que seja o assunto tratado, o céu o domina e o sobrepuja como uma cúpula imutável de onde plana o mistério com a luz, onde o mistério cintila, onde o mistério convida ao devaneio curioso, de onde o mistério rejeita o pensamento desencorajado. Ah! Malgrado Newton e malgrado Laplace, a certeza astronômica não é, hoje, tão grande que o devaneio não se possa alojar nas vastas lacunas ainda não exploradas pela ciência moderna. Com muita legitimidade, o poeta deixa vagar seu pensamento em um labirinto inebriante de conjecturas (Baudelaire, 1992, p. 30).

Conjecturar é propor novos e outros sentidos para as verdades científicas, tal qual a intervenção do *Angelus Novus* a desobedecer à marcha histórica e propor novos caminhos com seu olhar alegórico e desconstrutivo do *continuum* cientificista. Assim, a palavra conjectura empregada por Baudelaire “serve para definir, razoavelmente, o caráter extra científico de toda poesia” (Baudelaire, 1992, p. 31).

A alegoria na poesia de Baudelaire, na figura do anti-herói e nas figuras de Klee, que tanto inspiraram Benjamin, tem as costas voltadas para o *cortejo triunfal* dos vencedores, e o *Angelus Novus*, como a mais presente arte alegórica, é a referência destas figuras bastante tematizadas nas obras de Baudelaire. Destarte, “como o *Angelus Novus*, também Benjamin e Baudelaire testemunham o desfiguramento, a destruição e as ruínas da metrópole moderna (...) Modernidade e caducidade são captadas naqueles que a cidade exclui, marginalizando-os: são os velhos, o ‘lixo humano’, dos *Tableaux Parisiens*” (Matos, 1989, p. 72)

Ao certo Baudelaire compactua com o caráter revolucionário da obra de arte de Eugène Delacroix (1798–1863), muito mais do que com a postura política pessoal do mesmo. Os motivos alegóricos se entrelaçam entre a poesia de Baudelaire e a obra de arte de Delacroix. Ao discutir a arte alegórica aplicada ao ideal da liberdade, Jorge Coli analisando um quadro de Eugène Delacroix (*A Liberdade guiando o Povo*, 1830), afirma que o pintor “soube enfeixar elementos antigos e atuais, eruditos e populares, retomando a história recente da Liberdade

como imagem e como aspiração política” (Coli, 1987, p. 384). Delacroix foi um artista admirado e estudado por Baudelaire, com quem inclusive teve amizade quando jovem, como afirma em um texto escrito sobre o mesmo (Baudelaire, 1993, p. 189).



Figura 2: *Delacroix. A liberdade guiando o povo. 1830. (Óleo sobre Tela, 260 x 325, Museu do Louvre –Paris.*

Na França já fervilhava um sentimento revolucionário crescente que teve como marco principal a Grande Revolução de 1789, o que levou a uma grande rebelião em julho de 1830 contra a retomada de um reinado absolutista por Carlos X (1824-1830), culminando em sua derrocada. Neste ambiente revolucionário a arte e a política estavam intimamente ligadas por um espírito de liberdade. O quadro de Delacroix manifesta este espírito propagando esteticamente os ideais românticos propícios à disseminação e unificação de uma consciência nacional revolucionária. No quadro de Delacroix acima, a imagem de uma figura feminina puxando o povo para a revolução, inspirado no movimento revolucionário 1830, representa um “dizer o outro”, que é a ideia da liberdade ou uma imagem

que representa a alegoria da liberdade. Assim, a arte da “imagem alegórica incorpora a dimensão revolucionária: portanto, Liberdade e Revolução se superpõem num processo sincrético” (Coli, 1987, p. 385).

Em Delacroix, como em Baudelaire, a arte alegórica por ser revolucionária em sua linguagem, ao implicar em uma representação da liberdade enquanto valor adquirido, tem um fundamento coletivo, não restrito, ela é Liberdade dos povos, além de conjugar a linguagem e cultura erudita (elitista) com a popular. Destarte, na arte da “alegoria revolucionária não existe apenas uma ‘dissolução’ da linguagem ‘erudita’ na ‘popular’, mas um diálogo entre ambas” (Coli, 1987, p. 388). No entanto, este diálogo fundamental na arte alegórica não era uma tarefa fácil, visto que a “dificuldade, no projeto de Delacroix, era associar a ideia/alegoria, que pertence ao mundo do imaginário e do intelecto, à revolta de rua, acontecimento atual” (Coli, 1987, p. 399. Ver também, pp. 400 ss.).

Por uma não conclusão

Não podemos falar de conclusão, pois, muito ainda se tem para mostrar sobre as leituras e traduções benjaminianas da obra de Baudelaire, o que contribuiu decisivamente para a formação de seu pensamento estético-filosófico e até mesmo político, visto que a arte alegórica em si mesma já nos remete a um olhar de estranhamento para a vida. E neste olhar o alegorista se distancia melancolicamente de sua aparência para uma aproximação crítico-desconstrutiva de suas tramas, nos possibilitando uma percepção estética outra do seu sentido.

A melancolia como estranhamento do real existente, presente na poesia e na vida de Baudelaire, nutre a alegoria com um olhar crítico-transformador. E isto tinha algo de conspirador contra a literalidade simbólica dos textos literários e com a aparência da realidade das coisas, como pudemos ver, por exemplo, no que diz respeito à figura do herói. A própria leitura alegoricamente estabelecida propõe a desconstrução da literalidade semântica do texto em um movimento exegético (hermenêutico), que nos remete ao distante mesmo no que está próximo, em busca de um significado outro. Desta forma, “a leitura alegórica procura acompanhar esse movimento, essa insistente busca do outro” (Kothe, 1986, p. 75).

Benjamin, na leitura de Baudelaire, ao conceber que “o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar de estranhamento” (Benjamin, 1991a, p. 39), assevera que o papel da arte alegórica, no universo do pensamento, como um instrumento de uma camada de “conspiradores profissionais”, desconstrói a aparência enganosa da realidade histórica do presente. “A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada” (Benjamin, 1991a, p. 39), e vendo o social existente como

estrutura e imagem simbólica de legitimação da dominação capitalista, a poesia alegórica de Baudelaire “alinha-se no lado do associal” (Benjamin, 1991a, p. 39). Sua arte alegórica “vai ao fundo do desconhecido para encontrar o novo (...). Assim como no século XVII, a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas” (Benjamin, 1991a, p. 40).

Na paixão poética das *Fleurs du mal* de Baudelaire (1985), a imagem dialética fundamenta o caráter destrutivo de sua arte poética alegórica que prega a “extinção da aparência” (Benjamin, 1991b, p. 134), para celebrar o novo que escapa ao habitual. O caráter fragmentário (Benjamin, 1991b, p. 152) da arte alegórica marca o impulso destrutivo da poesia de Baudelaire em relação ao contexto da vida e da história. Ela oferta a imagem da inquietação contrária ao conformismo social colocado por terra, em ruínas. “As alegorias são redutos em que Baudelaire purgava o seu instinto de destruição” (Benjamin, 1991b, p. 134).

O caráter destrutivo presente na arte alegórica em Baudelaire, que em muito inspirou Benjamin, o fazia um “cismador”. O cismador tem uma relação íntima com a imagem alegórica, “é aquele que se sente em casa na alegoria” (Benjamin, 1991b, p. 134). E este habitar a alegoria é o que o desperta a ter sempre uma atitude de alerta com a perturbadora aparente ordem determinista das coisas, motivando-o a invocar o pensamento estético crítico-desconstrutivo para fazer ver (desvelar) o que está encoberto, demonstrando a alteridade negada pela razão historicamente.

Assim, de acordo com Benjamin, em conformidade com Baudelaire, o poeta é um cismador, tal qual o homem do caráter destrutivo, que tem sempre “a estereotipia dos motivos, a inefabilidade na rejeição de tudo quanto o perturbe, a disposição de, a qualquer momento, colocar a imagem a serviço do pensamento” (Benjamin, 1991b, p. 134). Por assim ser, a alegoria é a morada do poeta, o reino do fragmentário e da inquietude transformadora, subversora das aparências, desconstrutora das estruturas racionais do *continuum* historicista, o que arranca as coisas do contexto habitual. “O cismador, cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário que se encontra em suas mãos, torna-se um alegorista.” (Benjamin, 1991b, p. 140).

Desta forma, a arte alegórica de Baudelaire, determinante para o desenvolvimento das ideias benjaminianas, vai além da alegoria barroca, é neobarroca, “ostenta os rastros da concentrada ira que era necessária para entrar à força nesse mundo e deixar em pedaços as suas harmônicas imagens” (Benjamin, 1991b, p.135). A força alegórica da arte do poeta é descontextualizadora, desreferenciadora e desterritorializadora, por isto é pós-moderna (pós-moderna), o que faz de Benjamin, com sua influência, um arauto da pós-modernidade (pós-modernidade).

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. 3. ed. Rio: Zahar Ed., 1991.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin. In: ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 5.ed. Rio: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Obra e vida de Eugène Delacroix. In:

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. Introdução: Destruição e Experiência. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. **A Filosofia de Walter Benjamin**. Rio: Zahar Ed., 1997.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 41)

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. 2. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Teses Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 229, Tese 13, (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991a. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 50)

BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandschaften. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I.1**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991d.

- BENJAMIN, W. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991b. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 50)
- BENJAMIN, W. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991c. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 50)
- BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la Dialéctica Negativa**. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Ed., 1981.
- COLI, Jorge. A Alegoria da Liberdade. In: CARDOSO, Sérgio. et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O Que é Herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)
- FREDERICO, Celso. Lukács e Walter Benjamin. In: FREDERICO, Celso. **Lukács: Um Clássico do Século XX**. 2.ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1997. p. 68. (Col. Logos).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacós da história**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Col. Tudo é história, 147)
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia**. 2.ed, Rio: Ed. Campus, 1989.
- KOTHE, Flávio R.. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade Industrial: o homem unidimensional**. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.)
- MATOS, Olgária C. F.. **Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- READ, Herbert. **A Arte de Agora, Agora**. 2.ed.. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Lyceum*. In: SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. O Enigma Pós-moderno. In: SEVCENKO, Nicolau. **Pós-modernidade**. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1987.

9. ENTRE AS DUAS MORTES DA ÓPERA: Žižek e o “caso Wagner” como projeto inacabado

João Pedro Cachopo⁵⁸

Quanto devemos a Mathilde Wesendonck?

Quanto devemos a Mathilde Wesendonck – amante de Wagner e grande inspiradora de *Tristão e Isolda*? – eis a questão. Numa carta que lhe dirigiu em abril de 1859, Wagner refere-se à ópera nos seguintes termos:

Este Tristão está a tornar-se algo terrível! Este último ato! Temo que a ópera seja proibida – a não ser que o todo seja parodiado por más interpretações. Só interpretações medianas podem salvar-me! Interpretações inteiramente boas enlouquecerão certamente as pessoas – não consigo pensar de outra forma (Wagner, 1995, p. 357).⁵⁹

A primeira vítima da “perigosa fascinação” de que viria a falar Nietzsche em *Ecce Homo* – e de que Wagner estava bem consciente – não se fez esperar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, o primeiro Tristão da produção bávara de 1865, morreu de exaustão após a estreia. A megalomania criativa de Wagner tinha assim a sua primeira vítima – outras foram menos mortais. O “caso Wagner”, esse, ganhava uma das suas primeiras anedotas.

Pois bem, em “*I do not order my dreams*”, Slavoj Žižek (2002)⁶⁰, toma a ostensiva ambição do compositor como ponto de partida:

e se Wagner estivesse certo? E se a sua obra assinalasse realmente um sucesso único, um ponto de viragem que nos permitisse interpretar correta e retrospectivamente as ambiguidades e rupturas dos compositores precedentes, assim como conceber o que se segue como uma desintegração do singular equilíbrio wagneriano? (Žižek, 2002, p. 103).

Tratar-se-ia, portanto – é esta a hipótese condutora do ensaio – de

ler o *Tristão* de Wagner como a obra de “grau zero”, como a perfeita e última formulação de uma certa visão filosófico-musical, e então ler as últimas obras (do próprio Wagner, como de outros compositores) como va-

58 Universidade Nova de Lisboa - Portugal

59 Salvo no caso de referência a edições em língua portuguesa, todas as citações traduzidas, incluídas neste texto, são da responsabilidade do autor.

60 “*I do not order my dreams*” constitui a 2ª parte de *Ópera's Second Death*. O volume, publicado em 2002, reúne este – sobre Wagner – e um outro ensaio da autoria de Mladen Dolar sobre Mozart.

riações deste tema, como postos no caminho da desintegração da síntese única de *Tristão* que culmina na muito celebrada “morte de amor” [*Liebestod*], na direção da qual toda a ópera tende como para a sua resolução final (Žižek, 2002, p. 105).

Liebestod & Jouissance. O “optimismo schopenhaueriano” segundo Lacan.

A abordagem, contudo, será hegelianizante: o ponto de partida é retomado, após considerada a negação nas versões desintegradas de *Tristão*⁶¹, a um outro nível. A recuperação de Wagner, proposta por Žižek, passará por uma releitura lacaniana do tecido dramático e musical da ópera. Primeiro que tudo, porém, importa instalar-se subversivamente no intervalo entre “música” e “texto” e problematizar as explícitas intenções do compositor, i.e. – no caso de *Tristão e Isolda* –, a peculiar síntese operada por Wagner entre “pessimismo” e “sensualismo”. Nas palavras do autor, o projeto wagneriano resume-se ao seguinte:

O projeto ideológico explícito de Wagner no *Tristão* é radical mesmo na sua simplicidade superficial. Ele reúne o que o seu mentor, Schopenhauer, opunha. Para Schopenhauer, a única salvação consiste no autoaniquilamento total da vontade de viver, cuja expressão última é a pulsão sexual, ao passo que Wagner combina simplesmente estes dois opostos: a nossa rendição exausta ao amor sexual provoca o autoaniquilamento redentor (Žižek, 2002, pp. 122).

Para lá deste quadro interpretativo, Žižek centra-se num momento decisivo do Ato III, procurando realçar uma assimetria dramaturgicamente decisiva: apesar da consumação musical da paixão entre os dois amantes na “morte de amor” (o famigerado *Liebestod*) de Isolda, Tristão morre antes, ou seja, imediatamente após a chegada de Isolda (é um mero instante o lapso de tempo que passam juntos):

no *Tristão*, a verdade última não reside na mensagem musical da plenitude amorosa apaixonada e autodestrutiva, mas na própria ação dramática apresentada que subverte a imersão apaixonada na textura musical. (...) No *Tristão* de Wagner – a ópera que eleva esta morte partilhada a objetivo ideológico explícito –, é isto preci-

61 No 3º capítulo do ensaio «I do not order my dreams», intitulado «Run, Isolde, run» (pp. 197-223), Žižek confronta *Tristão e Isolda* de Wagner com três óperas posteriores – a saber, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, *Lady Macbeth of the Mtsentsk District* de Shostakovich e *Flammen* de Erwin Schulhoff – que, segundo Žižek representam finais alternativos – desintegrados – de *Tristão*. A estes “1+3 desfechos” acrescenta Žižek um 5º desfecho destinado à *Aufhebung* dos anteriores. Neste, confrontar-se-ia a “verdade” do rompimento da fantasia, contida já em germen no original wagneriano.

samente que, de fato, *não* acontece – na música, é como se os dois amantes morressem juntos, enquanto que na realidade, eles morrem um após o outro, cada um imerso no seu próprio sonho solipsista (Žižek, 2002, p. 123).

O confronto com *Der Rosenkavalier* revela-se decisivo para a leitura de Žižek. Disso é desde logo testemunha o título do ensaio que – esclareça-se – consiste numa frase extraída da ópera de Strauss. A razão da sua adoção remete para o ponto de vista crítico adaptado por Žižek relativamente a *Tristão e Isolda* (não obstante a patente admiração que nutre pela obra). Ao contrário do que se passa em *Tristão* – onde “real” e “fantasia” pretensamente coincidem no orgasmo de que o famigerado *Liebestod* é a tradução musical por excelência –, em *Der Rosenkavalier*, para Žižek, a “distância” é patente e textualmente explícita na brutalidade da confissão de Marschallin que não hesita em admitir perante o jovem amante (ainda embevecido com a noite anterior) que enquanto tinham relações sexuais pensara no marido ausente. Para Žižek, o prosaísmo brutal da “manhã seguinte” traduz o “não há relação sexual” de Lacan, expondo um hiato irredutível, dizendo a verdade acerca de uma impossibilidade constitutiva: «o intervalo que separa o real no ato sexual do seu suporte fantasmático é assim confirmado (é o âmago de *Tristão* que, na mais elevada felicidade extática, esta distância é suspensa e o real e a fantasia coincidem). Respondendo a Octaviano que, zangado, lhe pergunta: “como foste capaz de pensar NELE enquanto estávamos...”, [Marchallin] replica prontamente: “*I do not order my dreams*” (Žižek, 2002, p. 211).

Para Žižek, num certo sentido, *Tristão* é demasiado “optimista”. Como? A ópera schopenhaueriana por excelência ocultaria otimisticamente a “verdade”...? Voltaremos mais adiante a este ponto.

Uma coisa é certa, malgrado o piscar de olhos a Strauss/Hofmannsthal, o retorno ao mundo diurno das obrigações simbólicas – de que *Os mestres cantores de Nuremberga* seria o avatar wagneriano – não apresenta uma saída satisfatória e, muito menos, constitui a última palavra acerca de *Tristão e Isolda*. Para Žižek, é necessário um outro final. Ou melhor, só um outro final expressa a verdade contida/reprimida na obra de Wagner. A encenação de *Tristão* de Jean-Pierre Ponelle (levada à cena em 1983, em Bayreuth, sob a direção de Daniel Barenboim) acertaria na *mouche*... É somente Tristão quem morre! A chegada de Isolda, bem como a sua “morte de amor”, mais não seriam que um produto da imaginação de Tristão. Não há reunião final (nem mesmo “desencontrada” cronológica e dramaturgicamente):

A nossa tese é então que a versão de Ponelle não é apenas mais uma na série de variações que mostra a desintegração da impossível resolução fantasmática de Wagner, mas ocupa o lugar excepcional da verdade reprimida de *Tristão* – explicando-o com toda a *naïveté*, Ponelle en-

cena o que de fato se passa no *Tristão* de Wagner, desmascarando a completa fusão da realidade e da fantasia no encontro amoroso, como uma fantasia masculina. O caminho que trilhámos é assim uma espécie de tríade proto-hegeliana: primeiro, o *Tristão* de Wagner; depois a antítese, a tríade subordinada das suas variações/negações; e então, finalmente, o retorno ao próprio *Tristão* de Wagner, transformado reflexivamente através das suas subsequentes variações de uma tal forma que o terceiro olhar fantasmático é diretamente visível (Žižek, 2002, p. 221).

Que gozo é esse que nos faz baixar os braços? (Um ascetismo de esquerda?)

Neste ponto, um perfeito wagneriano ou alguém pouco dado a leituras psicanalíticas achará por bem perguntar: mas afinal qual é o problema – admitindo que haja um – de *Tristão e Isolda*? A resposta de Žižek – se expressa, à laia de provocação, “em termos dogmaticamente lacanianos” (*ibid.* p. 221) – seria: nesta ópera pressupõe-se a existência do “grande Outro”. Mas a questão é, em última análise, mais lata, envolvendo uma leitura política da obra de Wagner, à qual o filósofo vem conferindo cada vez maior importância.

É sabido que a matriz do pensamento filosófico de Žižek consiste numa releitura do idealismo alemão e da tradição marxista filtrada pela psicanálise de Lacan. Porém, o movimento é retroativo. Enquanto crítico político e social, Žižek recorre a um aparato conceptual complexo que, no seu momento decisivo, tende para a articulação política e crítica do discurso psicanalítico. Wagner – na leitura propositadamente zigzagueante avançada por Žižek – não é exceção, fornecendo mesmo, pelo contrário, uma imagem paradigmática do aprofundamento político do seu pensamento, no qual o ideário laciano se vê apropriado pela idiossincrasia do filósofo. Como veremos, ainda que de passagem, o recentramento subtil da discussão em *Parsifal* e n’*O anel do Nibelungo* revela isso mesmo.

Uma chave para compreender a *Aufhebung* de *Tristão e Isolda* proposta por Žižek (com a sua leitura alternativa da ópera) – a par das suas reservas críticas quanto ao êxtase da “morte de amor” –, é certamente a decifração política do prazer sexual transgressor – enquanto *jouissance* –, tal qual irrompe de forma musicalmente efetiva na “morte de amor” com que termina o drama musical.

A fuga suicidária a que o êxtase amoroso dá ensejo toma por “real” a culminação do prazer sexual. Mais, tendo em conta que o conflito de base de *Tristão* consiste na incompatibilidade entre o mundo diurno da ordem social vigente – no contexto do qual o amor entre Tristão e Isolda é inviável –, e o mundo noturno em que, uma vez aniquilados enquanto indivíduos submetidos ao jugo dessas mesmas obrigações, a união de ambos, num orgasmo mortal, poderia finalmente acontecer –

tendo em conta este pano de fundo, dizia, a noção de êxtase amoroso veiculada por *Tristão* mais não faz senão fortalecer uma concepção (pretensamente) subversiva de amor – associada à figura do adultério e, em geral, à ideia de transgressão – que, na nossa sociedade, de tão vulgarizada, mas não seria, segundo Žižek, senão a contrapartida do casamento legítimo: “Uma ligação extraconjugal apaixonada não só não representa uma ameaça para o amor conjugal, como ainda funciona como uma espécie de transgressão inerente que fornece o apoio fantástico direto à ligação conjugal e assim participa no que pretende subverter” (Žižek, 2002, p. 134).

No fundo, com o prazer transgressivo prometido pelo êxtase da morte de amor, é perante uma simples peça na engrenagem do desejo docilmente consumista que nos encontramos. Eis-nos, portanto, acercando-nos do cerne do problema político arrastado pela *jouissance*. A atitude verdadeiramente subversiva seria, afinal, contrária à exaltação do desejo; esta ver-se-ia denunciada como potencialmente conformista (um ascetismo de esquerda?):

Hoje, mais do que nunca, dever-se-ia rejeitar a celebração sedutora da experiência subversiva extática, a experiência de ir até aos (e para lá dos) limites, apresentada como experiência humana última e autêntica. Se o destino da subjetividade no capitalismo tardio tem algo a nos ensinar é como tais gestos transgressivos (de Bataille a Foucault e, talvez, incluindo o próprio Lacan na fascinação pela figura de Antígona) fazem à partida “parte do jogo”, e são não só tolerados, mas mesmo diretamente incitados pelo sistema capitalista (Žižek, 2002, p. 133).

Daí que – retomando a ideia de que a crítica de Žižek visa paradoxalmente o “otimismo” de *Tristão* – a imagem do “aniquilamento” do sujeito, supostamente pessimista, corresponda à expectativa segundo a qual a transgressão da esfera simbólica é *realmente* concretizável. Por outras palavras, tudo se passa *como se* fosse possível alcançar plenamente a *jouissance*, *como se* fosse possível “sair” dentro, *como se* o prazer transgressor prometido fosse absolutamente gratificante, e não houvesse a “manhã seguinte”... Seria a iterável *promesse de bonheur* da transgressão o que nos faz baixar os braços? Uma cenoura à frente do burro sempre disposto a anuir, como na obra central do primeiro grande crítico de Wagner?

Não esqueçamos, pois, o “caso Wagner”. A proximidade de Nietzsche é aqui curiosa na sua paradoxalidade: se Nietzsche critica Wagner pelo “pessimismo” com que logra tornar audível as tensões extremas – mesmo se apresentadas de modo adocicado, sedutor, entorpecedor, fruindo masoquistamente o sofrimento que encenam –, de um desejo insaciável (trata-se de criticar a “fisiologia” schopenhaueriana da música

de Wagner), então, Žižek – uma vez que estas tensões se resolvem por fim na “morte de amor” – critica o fato de toda esta engrenagem caucionar a lógica do desejo instituído, apresentando-o no plano da música, de forma otimista, como plenamente gratificante – justamente na medida em que a fuga suicidária tem sucesso. *A promesse de bonheur* da “morte de amor” consistiria no aniquilamento transgressivo e temporário do sujeito (na sua evasão do mundo dentro do mundo): se Nietzsche denuncia este aniquilamento como uma fuga *criticável* em direção a um “para lá” do mundo, Žižek condena esta fuga, como tendo lugar num mundo *criticável*, cuja lógica se vê assim fortalecida e da qual o prazer transgressor constitui uma saída puramente ilusória.

Esta aparente contradição não deve, porém, nos confundir acerca de um ponto que têm em comum (se considerarmos a questão pelo ângulo do problema da “ideologia”): se Wagner surge criticável, aos ouvidos de Nietzsche, por hipostasiar as “contradições” do mundo (as mesmas que a filosofia de Schopenhauer apresentava teoricamente como necessárias); Žižek, ao denunciar o pretenso sucesso da fuga ao mundo mediante o prazer sexual transgressor, critica Wagner (ou melhor, particularmente *Tristão e Isolda*) por tender a caucionar as contradições do mundo, apresentando-as, de modo otimista, como superáveis, contornáveis, apaziguáveis. Em ambos os casos, como vemos, o alvo da crítica é a justificação do mundo tal como existe, o efeito ideológico da hipótese de um autoaniquilamento do sujeito (baixam-se os braços ora porque as contradições são – pretensamente – inelutáveis, ora porque não são – supostamente – assim tão graves...).

Chaplin versus Coppola ou “porque [e como] vale a pena salvar Wagner?”

Numa cena de *Manhattan Murder Mystery* (1993), Woody Allen desabafa não conseguir ouvir demasiado Wagner sem sentir um desejo irreprímível de invadir a Polônia. *In nuce*, via-se assim anedoticamente condensada a suspeita político-ideológica que pesa sobre o compositor d’*A Valquíria*. Conservadorismo, profascismo, antissemitismo são termos que pontuaram as críticas que, ao longo de mais de um século, lhe têm sido dirigidas.

Da Polônia ao Vietnã – mas sem mudar de ópera –, a música de Wagner continuaria a causar estragos: a fastidiosa “cavalgada das valquírias” acompanha o bombardeamento de uma aldeia vietcongue em *Apocalypse now* (1979), associando-se sinestesticamente ao odor do *napalm*. Kilgore congratula-se: “Adoro o cheiro a *napalm* pela manhã... O cheiro... Sabes que a gasolina cheira... Cheira, tipo, a vitória.” Um ícon musical reduzido a clichê? E a questão do efeito? A que *cheira* afinal a música de Wagner?

Contudo, a música que fascinou Baudelaire em 1861 (Baudelaire, 1976)⁶² também não deixou Chaplin indiferente. Na cena final de *The great dictator*, após a reviravolta final no discurso do (ex-)ditador, o prelúdio de *Lohengrin* ressurge associado às palavras de esperança dirigidas à multidão. O “sentido” emancipatório da música de Wagner toma a dianteira em relação à megalomania do sonho acordado do ditador brincando com o balão-globo terrestre (numa cena anterior do mesmo filme). A ambiguidade da música de Wagner conhece assim, desde 1940, uma expressão cinematográfica magistral.

Também na cena final d’*O crepúsculo dos deuses*, na famigerada versão de Chéreau/Boulez (Bayreuth, 1976) está em causa a multidão que encara interrogativamente a assistência, após o acontecimento da destruição cósmica da ordem divina. *Um monstruoso ponto de interrogação que lança sombras sobre aquele que o formula...* Nós somos aqueles sobre quem as sombras recaem. E o destino do “caso Wagner” joga-se também, de forma decisiva, na sua recepção.

Sejamos, por isso, claros neste ponto. Žižek, neste “combate”⁶³, deve ser alinhado com Chaplin – assim como com Ponelle e Chéreau –, com quem partilha a convicção de que o potencial emancipador da obra de Wagner se acha contido de forma mais ou menos explícita no interior da obra de Wagner, nos interstícios do tecido dramático e musical, e também – como Žižek explora de forma inconfundível – nos trâmites da recepção de Wagner, nos intervalos que permanecem por pensar entre encenações, discursos, versões cinematográficas.

Com efeito, escapando programaticamente a todo e qualquer reducionismo historicista – cujos resultados considera irremediavelmente empobrecedores –, Žižek parece recorrer mormente à estratégia de um

62 Longe da pretensa brutalidade que amiúde se imputa à música de Wagner, é a sutileza – mesmo que do “excessivo”, do “imenso”, do “ambicioso” – que sobressai na escuta de Baudelaire. Trata-se, em todo o caso, de um fascínio ambíguo, de um fascínio a que não é alheio um certo perigo, de um fascínio, em todo o caso – e este é o ponto fulcral – *por decidir*: «Ele [Wagner] possui a arte de traduzir, por gradações sutis, tudo o que há de excessivo, de imenso, de ambicioso no homem espiritual e natural. Parece por vezes, ao escutar esta música ardente e despótica, que se reencontram pintadas sobre um fundo de trevas, despedaçadas pelo sonho, as concepções vertiginosas do ópio.» (Baudelaire, 1976, p. 785)

63 Um tal combate não é tanto contra os detratores de Wagner, ou a favor de Wagner, mas, sobretudo, pelo *terreno* que Wagner representa. Daí que Žižek tenha comparado o “caso Wagner” a um terreno de batalha. Por que, afinal, nós deixaríamos Wagner à direita? Wagner representou a ambição extrema da arte (aliás, das artes, de cuja síntese o drama musical por si idealizado constituiria o máximo representante – recordemos a noção de “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*] uma das mais importantes nos escritos teóricos do compositor). Nada há acima dele no imaginário da cultura ocidental. Uma vez conquistado esse terreno (da “alta cultura”[?]), não restam dúvidas sobre o lugar político da arte – mesmo naqueles géneros cujo estatuto sociopolítico se confundiu historicamente com o poder e a sua representação, como é o caso da ópera. De um ponto de vista imanente, arte e poder são inevitavelmente forças refratárias. *De jure*, não há arte conservadora.

cruzamento efusivo de leituras – musicológicas, sociológicas, historio-gráficas, psicanalíticas – de que importa extrair consequências que terão, em última instância – e neste ponto tocamos a própria trajetória filosófica de Žižek –, um teor político. A dispersão interpretativa, bem como a ousadia dos inúmeros *Gedankenexperimente* que propõe não é a entender sob o signo da arbitrariedade – de que é, de resto, amiúde acusado, a tal respondendo, a propósito da construção de finais alternativos ao *Tristão*, com as seguintes palavras: “Não se trata, obviamente, de avançar jogos mentais vazios; tais variações revelam frequentemente pressuposições ocultas da narrativa oficial e as suas alternativas reprimidas; enquanto tais, elas podem gerar um poderoso efeito de verdade” (Žižek, 2002, p. 200).

Trata-se de cruzar uma leitura política com uma leitura psicanalítica. Trata-se de trazer à mesa do conceito Marx e Lacan – e, inevitavelmente, Hegel e Freud. Nesta linha de afinidades, Žižek está, *malgré lui*, próximo de Deleuze – apesar das ora aparentes, ora reais diferenças que separam os dois filósofos –, na medida em que, pelo menos desde *Anti-Édipo* (que escreveu a quatro mãos com Guattari), um dos objetivos teóricos que norteia o pensamento de Deleuze é justamente o do desenvolvimento de um pensamento crítico capaz de articular – sem subsumir um no outro ou vice-versa, e desafiando ambos – marxismo e psicanálise.

Outro aspecto em comum parece ser o da incidência micrológica do discurso žižekiano sobre Wagner – pois estamos perante um pensamento que, se em nada cede ao miniaturismo desconstrutivista, em todo o caso, opera constantemente nos intervalos...

Dito de passagem, acrescente-se que tocamos neste ponto, caro leitor, o que julgo ser a tarefa filosófica por excelência no que toca ao gênero operático: a saber, o da exploração crítica da “micro-política da ópera”. Em resumo, tratar-se-ia de pensar o gênero – e, especificamente, óperas concretas –, abandonando os lugares comuns acerca do seu estatuto irremediavelmente elitismo e conservador, destacando, pelo contrário, como muitas óperas contêm, não obstante o seu enquadramento institucional, um potencial subversivo e crítico insuspeitado. Para lá de uma leitura estritamente sociológica, tratar-se-ia, portanto, de pensar esta outra política imanente e intervalar da(s) ópera(s), centrando-se discursivamente no seu interior, instalando-se nos seus intervalos, interceptando criticamente os vários discursos – historiográfico, sociológico, estético, psicanalítico – relativos a esta ou aquela ópera, estimulando assim uma outra relação – também ela crítica e subversiva – com o gênero.

No âmbito de um projeto desta natureza, o “caso Wagner” – dada a vasta literatura que sobre ele se vem incessantemente acumulando, a história particularmente fascinante das suas encenações (Carnegy, 2006)⁶⁴; bem como, as várias etapas da discussão filosófica sobre Wagner (o que

64 Para uma consideração abrangente da história das encenações de Wagner desde a época do compositor até hoje, e sem se restringir às produções de Bayreuth.

temos em mente, mais precisamente, ao falar de um “caso Wagner”) – dá, mais do que qualquer outro, pano para mangas. Pode mesmo dizer-se que constitui o palco destacado da “micropolítica da ópera”, a cujo desenvolvimento importa hoje dedicar esforços – e para a qual, julgo, Žižek não deixa de contribuir. Tendo em conta as suspeitas ideológicas – umas mais justificadas que outras – que pesam sobre Wagner, o desafio decisivo parece consistir numa releitura – imanente e intervalar, micrológica – da *política* da obra de Wagner que recuse concomitantemente a sua condenação precipitada como reacionária, e a sua salvação por via do isolamento do seu “valor estético” imune à política. A separação estrita entre “estética” e “política” é puramente falaciosa. Estamos de acordo neste ponto que Rancière postulou, melhor do que qualquer outro, em *Le partage du sensible*.

Para pensar a política da obra de Wagner é, portanto, imprescindível livrar-se dos clichés – voltemos a Žižek.

Os mestres cantores [e ainda Wotan, Siegfried, Kundry et alia] sem Nuremberga

Tal como Wieland Wagner, em 1956, abandonou o aparato de símbolos associados à história da Alemanha na encenação que dirigiu, em Bayreuth, d’*Os mestres cantores de Nuremberga* (que, justamente, mereceria o epíteto: “Os mestres cantores *sem* Nuremberga”), segundo Žižek, é imprescindível, hoje, abandonar os lugares comuns do discurso historicista acerca de Wagner.

Desde logo, o do antissemitismo. Sim, os ridiculamente nervosos Mime (em *Siegfried*) e Beckmesser (n’*Os mestres cantores de Nuremberga*) parecem corresponder à caricatura antissemita perfeitamente detectável pelo espectador oitocentista. Mas não serão também figuras tipicamente judias, segundo o estereótipo, o viandante Wotan (chamado em *Siegfried*, justamente, “Wanderer”) e, desde logo, o holandês errante d’*O navio fantasma (Der fliegende Holländer)* – personagens decididamente valorizadas por Wagner?⁶⁵

Não se trata, para Žižek, de escamotear o facto de Wagner ter adoptado uma perspectiva antissemita em muitos dos seus textos teóricos e de tal ter provavelmente influenciado a concepção das suas óperas. Importa, no entanto, contextualizá-lo e frisar que este aspecto é indissociável da sua postura crítica face à sociedade moderna sua con-

65 A centralidade do holandês é evidente – a sua errância opõe-se ao mundo burguês de Daland (pai de Senta) que não hesita em trocar a filha pela fortuna do holandês. No caso de Wotan, pelo contrário, essa mesma centralidade vai-se sedimentando, ao longo dos mais de vinte e cinco anos durante os quais se estendeu – ainda que com um grande intervalo entre 1857 e 1869 – a composição da tetralogia, *O anel do nibelungo*. Enquanto compunha *A valquiria* (a segunda ópera da tetralogia), com efeito, Wagner erigiu Wotan no eixo principal da ação, embrenhado que estava na leitura de Schopenhauer, de que a resignação do deus começava a constituir a apresentação dramática por excelência.

temporânea: «Ao lidar com o antissemitismo de Wagner, devemos ter em mente que a oposição entre o verdadeiro espírito alemão e o princípio judeu não é o original: há um terceiro termo, a modernidade, reino da troca, da dissolução dos vínculos orgânicos, da indústria moderna e da individualidade. O tema da troca e dos contratos é o tema central do *Anel*. A atitude de Wagner face à modernidade não é simplesmente negativa, mas muito mais ambígua: Wagner pretende gozar os seus frutos, evitando, ao mesmo tempo, os seus efeitos desintegrantes (...). Por essa razão, ele precisa de um judeu: de forma a, em primeiro lugar, dar à modernidade – esse processo abstrato, impessoal – uma face humana, identificando-o com uma característica concreta, palpável; depois, num segundo movimento, ao rejeitar o judeu que dá corpo a tudo o que é desintegrado na modernidade, podemos reter as suas vantagens (Žižek, 2005, pp. x-xi).

Contudo, para lá deste quadro, interessa a Žižek mostrar como o antissemitismo wagneriano se mina a si próprio e não é isento de contradições por explorar (no intervalo entre as intenções do compositor e a textura das suas óperas), e de tornar claro como outras leituras – desligadas deste tema – são não só possíveis, mas, em geral, de maior pertinência (sobretudo no que toca à tetralogia *O anel do nibelungo*).

Outro exemplo extraído d’*O anel* (para além da aplicabilidade do estereótipo antissemita a Wotan): no que toca à ideia de que a desordem e a decadência do mundo se devem à raça dos nibelungos (associada, segundo uma possível decifração da saga, aos judeus) e, antes de mais, ao roubo primordial do ouro com que o nibelungo Alberich forjará o anel, importa relembrar que a perturbação do equilíbrio natural remonta a uma ação anterior de Wotan:

Por fim, não devemos esquecer que a origem de todo o mal, em *O anel*, não é a escolha fatal de Alberich na primeira cena de *O ouro do Reno*: muito antes desse evento, Wotan quebrara o equilíbrio natural ao sucumbir ao apeço do poder, preferindo-o ao amor – golpeara e destruíra a Arvore-Mundo para fazer dela a sua lança, na qual gravara as runas que estabeleciam as leis da sua regra, e, além disso, arrancara um olho para ver melhor a verdade interior. (...) Tudo isto relativiza assim a perspectiva antissemita segundo a qual a desordem provém sempre, em última análise, do exterior, na forma de um corpo estrangeiro que faz descarrilar as engrenagens do organismo social: para Wagner, o intruso que vem do exterior (Alberich) é simplesmente a repetição secundária, a “externalização” da incoerência absolutamente imanente de Wotan e do antagonismo que ele representa (Žižek, 2006, p. 156).

Além de tudo isto, mesmo que se lhe desse primazia, o “contexto” ideológico da concepção d’*O anel* é demasiado sinuoso para que fosse possível reduzi-lo à questão antissemita. Antes mesmo de Schoep-

nhauer, outras foram as referências teóricas explícitas que nortearam a concepção da tetralogia, entre os quais se contam Hegel, Feuerbach e o anarquista Bakunin.

E, de resto, no caso d’*O anel do Nibelungo*, não é necessário muito arrojado na interpretação para destacar o seu teor politicamente revolucionário. Desde o início (ou seja, desde os tempos de Dresden imediatamente anteriores à insurreição de 1849), *O anel* foi pensado como uma representação ambigualmente mítica da sociedade capitalista do séc. XIX que, a julgar pela versão mítica proposta por Wagner, conheceria um destino fatal (disso se apercebeu com agudeza, antes de qualquer outro, George Bernard Shaw, autor do clássico *The Perfect Wagnerite*, publicado em 1898). Trata-se, portanto, de um dado adquirido que o autor do ensaio *Arte e revolução* (escrito pelo compositor precisamente em 1849) visava criticamente o *status quo* político e social de meados do séc. XIX, na linha do chamado “hegelianismo de esquerda”. Assim como o são a posterior influência de Schopenhauer – de quem lê avidamente, em 1854, *O mundo como vontade e representação* –, a desilusão e o conformismo crescente do compositor, a sua megalomania, a circunstância de Luís II da Baviera, fascinado pelas suas óperas, ter ajudado a financiar a construção de um teatro concebido à luz do ideário estético de Wagner e dedicado exclusivamente à representação das suas obras (o *Festspielhaus* de Bayreuth), etc. Em suma, conhece-se a trajetória político-ideológica de Wagner: um banal “devir conservador” do “jovem revolucionário”...

Não são, porém, estas circunstâncias o que mais interessa destacar na perspectiva de Žižek. A leitura deve livrar-se de certos constrangimentos. Ou seja – sem nunca cair, com certeza, no mito pastoral de uma arte intemporal em torno de temas eternos – importa recriar Wagner para lá do historicismo, trazendo-o à discussão hoje, sem permanecer refém do “contexto” (i.e., das influências teóricas de Wagner, dos seus comprometimentos estéticos e ideológicos, das circunstâncias sociopolíticas da sua época).

E o “protofascismo” de Wagner? Não é Siegfried – personagem igualmente central n’*O anel* a prefiguração da besta loira? Žižek defende-se recusando ser Siegfried (Žižek, 2006)⁶⁶ – em detrimento de Wotan ou Brünnhilde – a personagem central d’*O anel*, mas joga ao ataque reclamando, muito pertinentemente, que se há uma personagem, na tetralogia – senão em toda a obra de Wagner –, que anuncia o fascismo é Hagen, o assassino de Siegfried. No seu “chamamento dos homens” (o

66 A caracterização de Siegfried, segundo Žižek, está longe de permitir destacá-lo claramente como o herói exemplar da tetralogia (e isto independentemente da intenção de Wagner): “Um outro contra-argumento é que Siegfried, o oponente de Mime, não é somente o belo herói ariano e louro, mas uma figura muito mais ambígua. (...) O horror desta cena [a última do Ato I d’*O crepúsculo*] reside no fato de ela mostrar claramente, e em toda a sua nudez, a brutalidade de Siegfried: de certo modo, ela *des-psicologiza* Siegfried, revela a sua monstruosidade inumana, ou seja, o que ele “é verdadeiramente”, uma vez retirada a sua máscara – tal é o efeito que a poção causa nele.” (Žižek, 2006, p. 155.)

Männerruf do acto II d’*O crepúsculo dos deuses*), a agressividade das suas palavras tornada audível pela música, o modo como manipula os sentimentos da multidão, o *pathos* ameaçador da reunião, por si organizada, dos que pertencem à comunidade e “pensam como nós” tornam-no o líder populista por excelência que prefigura de modo exemplar o totalitarismo de direita:

Significativamente, Só Wagner fez de Hagen uma encarnação do Mal: não será um indício da pertença de Wagner ao moderno da liberdade? E o regresso de [Fritz] Lang a um Hagen positivo não será uma indicação da maneira como o século XX regista o ressurgimento de uma nova barbárie? O génio de Wagner esteve na intuição, avançada para a sua época, da figura emergente do quadro fascista impiedoso que é, ao mesmo tempo, o demagogo que procura sublevar as massas (lembremo-nos do aterrador *Männerruf* de Hagen) (...). O que faz de Hagen um “protofascista” é o seu papel de ajudante incondicional do soberano fraco (o rei Gunther): para Gunther, ele faz os “trabalhos sujos” que, apesar de terem de ser feitos, também devem permanecer longe dos olhos do público... (Žižek, 2006, p. 152).

Do amor e da revolução: sexo, contrato ou “ágape”?

O final d’*O crepúsculo dos deuses* – que é também o da tetralogia, *O anel do Nibelungo* –, constitui um dos “intervalos” mais férteis do “caso Wagner”. Desde logo, em virtude dos impasses do compositor em relação à melhor forma de pôr termo à saga d’*O anel*. Como se sabe, Wagner hesitou longamente – durante mais de um quarto de século – *entre* diferentes desfechos da ação. Hesitou, portanto, também *entre* diversas versões da declaração final de Brünnhilde, de que sobreviveram pelo menos três, em que ganham corpo finais substantivamente distintos (traduzindo a influência de Feuerbach, Bakunin e Schopenhauer)⁶⁷. Hesitou também, como não podia deixar de ser, entre os vários temas musicais condutores (os chamados *Leitmotive*) que haviam de pontuar o discurso final de Brünnhilde e o “poslúdio” orquestral.

As várias hesitações cruzam-se entre si. É esta teia de alternativas que importa explorar. Por um lado, confiando no poder expressivo da música, Wagner prescinde *in extremis* das linhas de inspiração schopenhaueriana que pensara atribuir a Brünnhilde em 1856; por outro, conjuga temas musicais distintos: o motivo que “representa” a fortaleza dos deuses, o *Walhalla* (associado, em particular, a Wotan e ao domínio da lei), o motivo das filhas do Reno (conotado com a inocência, a espontaneidade e o equilíbrio naturais) e ainda um outro motivo que se ouvira uma única vez no Ato III d’*A Valquíria* (que se convencionou chamar “da redenção pelo amor”). Muitas páginas se escreveram – nomeadamente de teor crítico – a propósito da inclusão *ad hoc* deste tema. Por que ra-

67 Nesta interpretação, Žižek baseia-se na leitura proposta por Philip Kitcher e Richard Schach (2004).

ção, afinal, teria decidido Wagner incluir este tema, cujo lirismo (mesmo abstraindo da designação a que se viu associado)⁶⁸ é inegável? Trata-se de um gesto expressivo vazio (comparável ao final de *Tosca* de Puccini, na leitura crítica proposta por Kerman em *Ópera as drama*)? De uma proposta ideológica de redenção? De uma mera “consolação metafísica” para schopenhauerianos com tendências líricas? De uma recaída sentimental de velho revolucionário? Enfim, é vasto o espaço intervalar que acolhe todas estas hipóteses.

Numa conferência pronunciada a 17 de junho de 2009, no Birkbeck College, dedicada ao tema “*O anel* de Wagner como uma narrativa comunista” (Žižek, 2009)⁶⁹, Žižek intervém neste debate tomando o partido da escolha de Wagner. Para tal, assume a colagem (problemática) do tema à designação “da redenção pelo amor”, cruza-o com um outro tema (da “renúncia”), e toma-o como pedra de toque de um contraste *entre* as concepções existenciais de *Tristão e Isolda*, d’*Os mestres cantores de Nuremberga*, de *Parsifal* e, por fim, d’*O anel do nibelungo*. O amor é a linha condutora deste contraste.

Em *Parsifal*, o amor achar-se-ia sublimado na religião, não contando como solução existencial em termos concretos (estádio religioso). Em *Tristão*, é idolatrado como princípio único da existência, mas conduz inevitavelmente à autodestruição do casal e, por isso, é insustentável como princípio prático (estádio estético). N’*Os mestres cantores de Nuremberga*, vê-se reduzido ao compromisso cinzento de um “casamento burguês” (estádio ético). Para lá das soluções deste quadro kierkegaardiano, abrir-se-ia n’*O anel do Nibelungo*, segundo Žižek, uma perspectiva distinta acerca do amor:

68 O fato de a discussão crítica em torno da música de Wagner se ter centrado amiúde nos chamados *Leitomotive* deve levar-nos a considerar com cautela as elações que decorrem da pressuposição muitas vezes implícita – e errada – de que os *Leitomotive* foram uma ideia de Wagner. Para desfazer eventuais equívocos, convém esclarecer – distinguindo-os – dois aspectos: (1) se, por um lado, Wagner procurava conferir *pela* música espessura dramática à ação, através da recorrência de certos temas musicais associados a certas situações / sentimentos / personagens / objeto..., (2) por outro lado, nunca um tal procedimento foi adotado pelo compositor de modo mecânico, nem as designações associadas a estes temas ou o próprio termo “*Leitmotiv*” são da lavra de Wagner, tendo mesmo suscitado uma certa ironia da parte do compositor. As críticas de Adorno (cf. *Ensaio sobre Wagner [Versuch über Wagner]*) e, também, de Lacoue-Labarthe (cf. *Musica ficta. Figures de Wagner*) devem – nisso estamos plenamente de acordo com Žižek – ser consideradas de tal forma que, para seguir o seu impulso emancipatório, é necessário, em grande medida, desviar-se delas. No que toca a Adorno: “o que é muito menos conhecido [que a crítica de Adorno a Wagner], é que mais tarde, numa série de textos ocasionais dos anos 50 e 60, Adorno alterou gradualmente a sua posição no sentido de uma apreciação mais positiva de Wagner. A nossa tarefa hoje, e o verdadeiro ato de fidelidade ao legado de Adorno, é prosseguir este trabalho inacabado de reabilitação de Wagner.” (Žižek, 2005, p. viii)

69 É nesta conferência que Žižek se refere a Wagner como um “projeto inacabado”, em sentido, acrescenta, não habermasiano. Cf., também, a respeito da interpretação do final d’*O crepúsculo dos deuses*. (Žižek, 2006, pp. 161s).

“O mais elevado mito do amor consiste em renunciar ao seu próprio poder” (...) Se alguém pretende manter-se fiel ao amor, não deve elevá-lo a preocupação central na sua vida; deve renunciar à sua centralidade. (...) Pondo-o em termos tradicionais: o que dá sentido à vida de alguém? A “lição do coração” aprendida por Brünnhilde é precisamente que, enquanto tal, o amor não deve ser o objetivo direto da vida de alguém. O verdadeiro amor é modesto. Por exemplo – o meu velho exemplo – o amor de um casal nas novelas de Marguerite Duras: enquanto os dois amantes dão as mãos, não olham para os olhos um do outro; olham ambos para fora, para um terceiro ponto, a sua causa comum. Talvez – é a minha tese – não haja maior amor que o de um casal de revolucionários, onde cada um dos amantes está disposto a abandonar o outro, a qualquer momento, se a revolução o exigir. Eles não se amam menos que o casal apaixonado, suspendendo as suas ligações terrestres de forma a desaparecer numa paixão incondicional. Na verdade, eles amam-se mais um ao outro. Penso que o final d’*O crepúsculo dos deuses* é, assim, a rejeição crítica de Wagner das três opções apresentadas nas suas outras três grandes óperas. (...) Elas não cobrem todo o campo. A escolha certa não é nem uma espécie de autoenclausuramento ascético numa irmandade incestuosa... Nem isso, nem a autodestruição fanática do casal. Mas também não é a vida ordinária burguesa. (...) [N’*O anel do nibelungo* trata-se] basicamente [de] uma ideia apolínea, cristã: a de que para que o amor pessoal seja operativo, tem de ser de alguma forma transformado ou ter como suplemento o que o cristianismo teria chamado “ágape” (ἀγάπη) e que, seguindo Terry Eagleton, me sinto tentado a chamar “amor político”, amor de uma coletividade. Penso que é isto que acontece basicamente aqui: temos literalmente – lembrem-se da cena final antes do silêncio [no final d’*O crepúsculo dos deuses* na encenação de Chéreau] – o coletivo. Esse amor é mais do que tudo o resto⁷⁰.

Para lá do contrassenso de um amor incorpóreo (*Parsifal*), da idolatria do amor sexual (*Tristão e Isolda*) e do cinismo do contrato amoroso burguês – mais ou menos salvo pela retórica do “reconhecimento” – (*Os mestres cantores de Nuremberga*), um outro amor estaria liminarmente em causa n’*O anel* – um cuja leitura política se revela inadiável para Žižek.

Da comunidade, do “devir-mulher” de Parsifal [mas não só] e da [primeira] morte de Wagner

A relação com o coletivo é igualmente um aspecto decisivo na reabilitação de *Parsifal* – o verdadeiro *tour de force* da releitura [micro-política] de Wagner (pois, nesta ópera, às suspeitas que já menciona-

mos devem acrescentar-se a de um recrudescimento religioso e a de uma eventual postura misógina).

Uma nova comunidade que – sob o signo de um igualitário “revelar o Graal!” que deixa de tomá-lo como privilégio de uma comunidade fechada – não deve ser interpretada literalmente de um ponto de vista religioso. É, de resto, uma comunidade decadente, perversa, de um ascetismo ambíguo, aquela com que se depara o espectador – e Parsifal. Há que redimi-la – é este o ponto de partida (e não a pretensa bem-aventurança dos cavaleiros do Graal). A loucura e a inocência de Parsifal e, sobretudo, o que enigmáticamente vivencia entre o 2º e o 3º Atos – a miséria e o sofrimento humanos? – tornam-no capaz de protagonizar, na óptica de Žižek, a ruptura com a ordem estabelecida em direção a uma alternativa para lá da pura dicotomia entre indivíduo e sociedade (em *Tristão*), e da integração disciplinadora do primeiro na segunda (n’*Os mestres cantores*)⁷¹.

Mas é Kundry, provavelmente, o grande enigma da ópera. Personagem paradoxal, “aquela que se rira de Cristo na cruz”, ora se afadiga em diligências em busca de uma poção que abrande o sofrimento de Amfortas, ora age, sob o poder de Klingsor, cativando e levando à perdição os cavaleiros do Graal. Nela convergem as figuras – separadas em *Tannhäuser* – da “sedutora implacável” e da “redentora angelical”. Aplica-se, portanto, a Kundry, segundo Žižek, uma das divisas da ópera, segundo a qual a ferida só pode ser curada por aquilo ou aquele que a provocou. Recentemente, Žižek conferiu a este mote um sentido explicitamente político, interpretando-o no contexto da sua reconsideração do problema da violência. Só a violência põe cobro à violência. Só um ato violento pode, radicalmente, romper a estrutura de uma violência perpetrada de modo silencioso, ubíquo e, como tal, não menos (senão mais) eficaz.

Em *Parsifal*, uma vez mais, uma leitura de teor psicanalítico assume uma dimensão política – tendo como *pivot* o cinema. No filme de Syberberg, intitulado justamente *Parsifal* (1982) – trata-se realmente de um filme da ópera e não de uma simples representação filmada da mesma –, Parsifal, após resistir à sedução de Kundry, transforma-se numa jovem mulher. Via-se assim desafiada a pretensa misoginia de que é suspeita a última ópera de Wagner. Na esteira da crítica à idolatria da transgressão em *Tristão e Isolda*, uma nova forma de interpretar *Parsifal* torna-se assim possível (a ponte entre o psicanalítico e o político está lançada):

O conflito entre as dinâmicas edípianas e o universo pós-edípiano está inscrito no próprio *Parsifal*: as aventuras de Klingsor e de Amfortas são edípianas, e o que acontece com a grande reviravolta de Parsifal (a sua rejeição

71 Para fortalecer esta interpretação, explorando o potencial revolucionário da derradeira ópera de Wagner, Žižek recorda ainda que Amfortas (o líder ferido da comunidade do Graal) é uma das poucas figuras paternas que acaba deposta no termo da ópera – ao contrário do rei Mark, em *Tristão*, e de Hans Sachs n’*Os mestres cantores*.

de Kundry) é precisamente o seu abandono do erotismo edipiano incestuoso em benefício da sua abertura a uma nova comunidade (Žižek, 2006, p. 151).

Se Parsifal repudia Kundry, fá-lo não por misoginia, mas na linha da superação do desejo edipiano. Parsifal devém mulher. A intuição de Sybergberg, explorada teoricamente por Žižek, não se vê, bem pelo contrário, contradita pela produção teórica de Wagner que, pouco antes de morrer, em Veneza, escrevia o ensaio “Do feminino no humano”:

A principal tese do ensaio é relativamente convencional: a opressão das mulheres é um sintoma da história da degeneração da humanidade; a mulher é a vítima das estruturas de poder determinadas de acordo com os princípios e a reprodução masculina do sistema de posse, em cujo interesse os casamentos são organizados e as famílias construídas; a emancipação feminina faz assim parte da regeneração da raça humana. O que se segue, contudo, é uma reviravolta tipicamente wagneriana: primeiro, Wagner refere-se a Buda que, nos últimos anos, revogara a sua exclusão das mulheres da possibilidade da santidade, e depois classifica esta abertura face ao feminino precisamente com as últimas palavras que escreveu, ao sentir já o aperto que o acometia: “Contudo, o processo da emancipação das mulheres só prossegue por convulsões extáticas (WAGNER, 1983, p. 174)⁷². Amor – Tragédia” (...). Não foi o que teve lugar neste momento, quando a dor do ataque do coração se fez sentir, a identificação com a própria Kundry, com as suas “convulsões extáticas”? (Žižek, 2002, p. 169).

Lisboa, setembro de 2009

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris. In: BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. vol. II. Paris: Gallimard, 1976.

CARNEGy, Patrick. **Wagner and the Art of the Theatre**. New Haven/London : Yale University Press, 2006.

KITCHER, Philip; SCHACH, Richard. **Finding an ending**: Reflections on Wagner’s Ring. Oxford / New York: Oxford University Press, 2004.

WAGNER, Richard. **Briefe**. Stuttgart: Reclam, 1995.

72 No original: “ekstatischen Zuckungen”.

WAGNER, Richard. **Dichtungen und Schriften**. Band 10. Frankfurt am Main: Insel, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. **A subjectividade por vir**: A política da redenção (ou porque vale a pena salvar Richard Wagner). trad. portuguesa de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. “Foreword: Why is Wagner Worth Saving?” In: ADORNO, Theodor W. **In Search of Wagner**. London/New York: Verso, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. “I do not order my dreams.” In: ŽIŽEK, Slavoj. **Opera's Second Death**. New York / London: Routledge, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **O anel de Wagner como uma narrativa comunista**. Disponível em: <http://www.youtube.com/view_playlist?p=4A0C5605063112F8&search_query=zizek+ring>. Acesso em: 24. Set. 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. O crepúsculo dos deuses. In: ŽIŽEK, Slavoj. **A subjectividade por vir**: A política da redenção (ou porque vale a pena salvar Richard Wagner). Trad. portuguesa de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

10. AS OVELHAS NUAS DE SPENCER TUNICK⁷³

José Luís Câmara Leme⁷⁴

Os documentários *Naked States*, *Naked World* e *Positively Naked*, sobre o trabalho e percurso de Spencer Tunick, não são certamente a melhor forma de apreciar o valor estético das suas fotografias, mas o fato de retratarem o quotidiano de uma ascensão ao estrelato mundial faz deles um veículo privilegiado para compreender um fenômeno social que transcende largamente o seu significado artístico.

O meu propósito é analisar o fenômeno Tunick a partir destes três documentários. Atente-se que *Naked States* mostra como o fotógrafo saiu do anonimato e se transformou numa figura conhecida; *Naked World* acompanha o seu périplo mundial e as várias instalações que montou e fotografou; e *Positively Naked*, a montagem de uma instalação num restaurante em Manhattan com doentes HIV.

A minha intenção não é, portanto, a de estimar o valor artístico das suas fotografias, mas tão somente analisar a dimensão ritual das suas instalações. Por outras palavras, o que me move é compreender o que faz com que as pessoas queiram participar nelas, que inquietações estão em jogo nesse fenômeno, e por que razão o corpo nu é o veículo escolhido para expressá-las.

Há quatro momentos nesses documentários que delineiam a minha abordagem. No primeiro, vemos o fotógrafo a percorrer os Estados Unidos numa carrinha; a interpelar as pessoas nas ruas; a distribuir folhetos nos cruzamentos; a ser injuriado; e a lidar com as autoridades, por atentado ao pudor.

Numa primeira abordagem, essas imagens não fazem mais do que explorar um lugar-comum: a dimensão heroica do artista transgressor que ousa fotografar nus num espaço público. Mas por detrás desse ritual artístico um pouco ridículo, dessa banalidade que chega a ser penosa, vemos constituir-se os traços de uma outra figura: a do pregador que convoca as pessoas para a *Boa Nova*, a de serem fotografadas nus num espaço público. Portanto, o que o documentário nos permite descobrir no fotógrafo é muito mais uma figura evangélica que podia ter saído de um conto de Flannery O'Connor do que o artista maldito que desafia os cânones estéticos e sociais do seu tempo.

73 *Les brebis nues de Spencer Tunick*, comunicação apresentada no Colloque International *Le Corps en Mouvement 2* – IUFM, Université de Montpellier, França, 4 de junho de 2009.

74 *Les brebis nues de Spencer Tunick*, comunicação apresentada no Colloque International *Le Corps en Mouvement 2* – IUFM, Université de Montpellier, França, 4 de junho de 2009.

O segundo momento prende-se com a possibilidade de uma instalação num campo de nudistas. Aqui, o testemunho é previsível: os nudistas são indisciplinados, o caos instala-se e o fotógrafo quase se encoleriza. Digo que o testemunho é previsível porque já percebemos que o que está em causa é muito mais o desnudar do que o nu artístico em si, pois sem esse gesto o fotógrafo vê-se desprovido de um vínculo de autoridade com o seu rebanho. Em suma, por já estarem nus, os nudistas não estão em condições de escutar o chamamento.

O terceiro momento tem a ver com a constituição de uma comunidade instantânea. Assim como noutras situações análogas, em que as pessoas surpreendem a felicidade nos laços de fraternidade que resultam da pertença a uma comunidade de destino, também aqui essa irmandade surge espontaneamente, tanto mais que partilham a mesma alegria: a de ousarem desnudar e participar. Essa alegria é merecedora de atenção, porque durante as sessões uma das instruções que Tunick repete é teimosamente a de as pessoas não rirem. Tenha-se presente que na maioria das instalações em que se vê a cara das pessoas estas têm uma pose séria. Ou seja, há um contraste significativo entre o lado festivo da participação e o resultado que o fotógrafo persegue.

O último momento decorre naturalmente dos anteriores: as pessoas que se desnudam e participam nas instalações revelam uma urgência em professar a experiência espiritual que sofreram. Numa linguagem tosca e carregada de metáforas religiosas, sendo a mais óbvia a imagem do renascer, essas declarações denunciam um desejo de mudança que passa pela assunção do corpo próprio.



Fig. 1. Instalação New México 3 – (Tunick, Spencer. Spencer, Hot Springs, SITE Santa Fe, 2001).

No que diz respeito às instalações, e correndo o risco de simplificar, vou propor a seguinte tipologia: se tomarmos a forma como as pessoas são distribuídas, podemos opor as instalações orgânicas às geométricas; nas primeiras, as pessoas são distribuídas em função de um padrão que pode ser mais ou menos ajustado ao meio circundante, seja na forma de uma figura desenhada ou numa disposição aleatória (veja: Fig. 1); nas segundas, a distribuição geometrizada confronta o meio, ou, pelo contrário, harmoniza-se com ele. Sem prejuízo para esta tipologia de quatro termos, creio que podemos descobrir uma segunda de dois termos que releva da encenação: na instalação orgânica com distribuição aleatória temos a encenação de uma situação independente do fotógrafo, como se ele fosse um repórter afortunado que surpreendeu aquele instante. Nas outras três distribuições, a encenação é evidente, e, portanto, estamos perante um exercício reflexivo: o fotógrafo não procura iludir a sua presença, antes se assume como encenador.

Não obstante, a qualidade estética das fotografias se jogar nesta gramática, o que eu quero sublinhar é a sua dimensão alegórica e o que elas comportam de inquietante para o espectador e para aqueles que nelas participam. Neste sentido, a função heurística desta tipologia prende-se com a possibilidade de reconhecer o tipo de imagens despertadas por essas instalações.

Esta questão é crucial porque, como disse atrás, o que eu persigo é a dimensão ritual e não o valor estético. É por esta razão que o sentido dessas instalações deve ser procurado na carga afetiva que as imagens despertam. Não se trata, portanto, de uma ilustração, mas de uma valência emocional; ou seja, de uma ligação que se estabelece entre duas experiências e da possibilidade de experienciar uma catarse graças a essa memorização ritual.

Por contraste, talvez o que está aqui em causa se torne mais claro se tivermos presente o célebre artigo de Siegfried Kracauer, *O ornamento de massa* (Kracauer, 2009, pp. 94-95). A propósito das *tillergirls*, ele dizia que a geometrização dos seus espetáculos decorria da decomposição dos corpos nos seus elementos constitutivos, braços, pernas, etc., e que esse jogo taylorista era o reflexo estético da racionalidade capitalista, que tem na produção de mercadorias um fim em si mesmo. Em suma, “o ornamento é o fim em si mesmo” (KRACAUSER, 2009, p. 93). De acordo com este ponto de vista, as instalações de Tunick também poderiam ser julgadas em função desse jogo desinteressado de formas que reenviam para elas mesmas. Esta abordagem faz todo o sentido, porque nos permite opor a geometrização das *tillergirls*, mas também dos desfiles filmados por Leni Riefenstahl, às instalações de Spencer Tunick; com efeito, o que se descobre nessa oposição é a diferença entre o entusiasmo das formas tensas e recortadas anteriores à Segunda Grande Guerra e às formas orgânicas, lansas e cadavéricas de Tunick.



Fig. 2. Instalação *San Sebastian 5* (Tunick, Spencer. *San Sebastian 5*. Fundación COFF, 2006).

Por outro lado, é necessário considerar as quatro instalações e as imagens que despertam. Na instalação *San Sebastian 5* (Fig. 2) vemos os corpos nus a saírem da água e espalhados na margem do rio; são cadáveres de uma catástrofe ecológica, podiam ser peixes, são humanos.



Fig. 3. Instalação *Provider 3* (Tunick, Spencer. *Provider 3*. SITE Santa Fé, 2001).

Na instalação *Provider 3* (Fig. 3), os corpos estão abandonados na rua, como se tivessem sido massacrados com um gás venenoso. Na instalação para a revista *Poz*, que o documentário *Positively Naked* descreve, vemos uma pequena multidão compacta numa sala de restaurante. Há imagens de corpos em fuga, em pânico, de cadáveres caídos, uns sobre os outros.

Nestes três exemplos o fotógrafo surpreendeu a catástrofe. Porém, esta surpresa não visa denegar a encenação, como se fosse o caso de um hiper-realismo em que o naturalismo da montagem ilude o espectador desprevenido; trata-se antes de criar uma tensão entre o instante captado e a memória convocada. Em termos estéticos, esta tensão tem a forma do sublime, porque a vertigem é provocada por um sentimento de indeterminação: a disposição dos corpos – em um só tempo, bela e horrível – assombra o espectador com a memória de outras catástrofes: Chernobyl, Bhopal, Peoples Temple. Por conseguinte, a eficácia e o sentido dessas instalações não se encontram na memória fiel que despertam, mas na valência emocional.

Como exemplo de uma instalação geométrica, talvez o melhor seja a que foi montada na cidade do México em 2004. Como numa parada militar, esta instalação famosa consiste na distribuição quadricular de centenas de corpos dobrados sobre si mesmos, de forma a só se verem as costas. Esta postura elimina todos os traços individuais. O efeito é o paroxismo disciplinar: as pessoas foram reduzidas à sua condição carnal mínima. Adiante veremos o paradoxo que atravessa o paroxismo dessa replicação.

Chegamos assim ao ponto crucial do meu argumento, a dimensão ritual das instalações. A análise desta dimensão implica distinguir três momentos no percurso de Tunick. No primeiro, que o documentário *Naked States* descreve bem, temos a dificuldade em convencer as pessoas a despirem-se, as instalações são pequenas e o tom é de seita; no segundo, descrito no documentário *Naked World*, ele aparece como um fenômeno mundial, mas ainda circunscrito a um grupo maioritariamente ligado ao meio artístico; finalmente, num terceiro momento, ele tornou-se num fenômeno de moda que utiliza a internet para convocar e selecionar os candidatos. Numa primeira abordagem, poder-se-ia pensar que estes três momentos de popularização correspondem a um processo de degradação, no sentido em que o esforço anônimo e individual dos participantes, no início, deu lugar aos acólitos do meio artístico – em *Naked World* praticamente todas as instalações ocorrem durante bienais de arte – e finalmente se transformou num fenômeno de massas em que o custo do ato de desnudar em público parece não ser mais do que uma descontração festiva. Ora, creio que classificar de degradação este processo de popularização, como se o início fosse o momento genuíno por excelência, é duplamente equívoco. Por um lado, porque essa dimensão

ritual não é, numa fase posterior, nem menor, nem maior, é diferente. Seria o mesmo que dizer que o culto cristão praticado nas catacumbas em Roma era mais autêntico do que o praticado hoje em dia no santuário de Fátima em Portugal. Indubitavelmente há um custo superior no início e uma frouxidão no fim, mas em ambos os casos temos uma dimensão ritual. Por outro lado, se, como sugeri acima, há uma dimensão evangélica em todo este processo, então é lógico começar com um grupo restrito e termine como fenômeno de massas. Por conseguinte, a questão a colocar é a de saber como o ato de desnudar em público se transformou num fenômeno de massas e em que medida os momentos anteriores nos permitem compreender esse processo.

Kenneth Clark inicia a sua célebre obra sobre o nu na história da arte ocidental por esclarecer a oposição que a língua inglesa estabelece entre os termos *nude* e *naked*. Enquanto *naked* significa estar despido no sentido de estar desprovido de roupa, e, portanto, “implica a ideia de um certo embaraço, o impudor que a maior parte das pessoas sente nessa situação. Pelo contrário, a palavra *nude* não contém em si, na aplicação culta, qualquer ideia de desconforto ou impudor” (Clark, 1956, p. 25). Esta oposição tem origem no século XVIII, quando o termo *nude* foi introduzido numa sociedade conservadora e insular para legitimar o tema artístico: o corpo humano e a sua nudez plástica. É por esta razão que ainda hoje o vocábulo *nude* denota artifício, equilíbrio e domínio de si, por oposição à condição desprotegida de quem se encontra *naked*.

Talvez seja por ser largamente conhecida a forma como a história da arte lidou e subverteu esta oposição que as instalações de Tunick não escapam a uma certa banalidade; com efeito, aquilo que deveria ser o gesto cínico da nudez com toda a afronta que comporta, aparece agora estilizado como a versão derradeira do nu patético. Mas se analisarmos a questão a partir da experiência de quem se despe, mesmo que essa liturgia também pareça ser convencional – pois todo o século XX celebrou insistentemente essa ousadia –, não deixa de ser surpreendente que os testemunhos ainda recorram à ideia de um desconforto e de um custo que esse ato público comporta.

Efetivamente, a publicidade, o cinema e a suposta permissividade sexual são argumentos correntes para crer que o ato de desnudar em público não implica um esforço. Mas talvez seja o contrário que está em causa. Se as instalações de Tunick nos ensinam alguma coisa, é justamente mostrar que o desejo de participar nelas releva desse custo, que as pessoas estão dispostas a fazer esse sacrifício. Assim, talvez o que se descobre por detrás da presença contínua do corpo nu na publicidade e no cinema comercial não é um alegado efeito desinibidor, mas o contrário. No limite, poder-se-ia arriscar a hipótese de que a distância com o corpo ideal é inversamente proporcional ao pudor. Seja como for, as entrevistas do documentário *Positively Naked* revelam isso mesmo. Afinal de contas, o que é mais difícil de expor, a barriga ou o pênis, questiona um casal gay.

Temos, então, um custo. O ato de desnudar é vivido como uma despesa que se faz em nome de uma causa. Na instalação da revista *Poz* isso é evidente, já que se trata de alertar para a condição dos soropositivos; nos outros casos, o argumento evocado é a arte.

Mas será que o simbolismo do ato de desnudar se reduz a esse simples esforço louvável em nome de uma causa meritória, ou terá outro significado? Como é evidente, o que está aqui em causa é, por um lado, a dimensão oblativa do ritual, ou seja, como é que a nudez é vivida como uma oferenda; e, por outro, a sua dimensão ablativa, isto é, como é que a nudez é vivida como o restabelecimento de um estado de pureza ou inocência, através de uma remoção.

Se comecei por evocar o sentido dessas instalações, o fato de convocarem uma memória trágica e a sua valência emocional é precisamente porque sustento que o ato de desnudar é vivido a partir dessa dupla dimensão do ritual: a dimensão ablativa decorre da necessidade de expiar uma responsabilidade, de libertar-se de um peso; a dimensão oblativa prende-se com a possibilidade de restabelecer os laços comunitários.

A participação comporta assim três dimensões que justificam que possamos pensá-la como um ritual: em primeiro lugar, como em muitos ritos, há um elemento de mediação, de reativação de um acontecimento primordial. Vimos atrás que esses acontecimentos têm a ver com as tragédias vividas pela Humanidade, mormente no século XX. Quem decide desnudar-se e participar não o faz apenas por um desinteresse estético. Mesmo que não seja capaz de formular a razão, o sentimento de um dever, de um chamamento, é dominante. Se este argumento faz sentido, isso autoriza-nos a pensar que estamos perante uma forma espontânea e incipiente que a sociedade contemporânea encontrou para ritualizar essa memória. Por outro lado, compreende-se também que essa participação implique a dimensão sacrificial que a nudez pública representa. Enfim, o apego à privacidade e ao pudor pouco são, comparativamente com a dor que é presentificada no ritual. Finalmente, se a nudez é o veículo desse sacrifício, ela também é o símbolo comum e ancestral de um renascimento. A este propósito vale a pena ter presente que um ritual que Tunick pratica antes de fotografar consiste em pedir às pessoas para fecharem os olhos – *close your eyes* –, sendo que o momento registado pela câmara fotográfica é o da abertura; como se através desse ato de paralisar o instante, de matá-lo, fosse criada a possibilidade de quem é assim aprisionado pela imagem poder ver o mundo de uma nova maneira – de renascer.

Para concluir, é necessário considerar o paroxismo da replicação que referi a propósito da instalação na cidade do México. Numa primeira abordagem fui levado a perguntar se a adesão cada vez maior das pessoas a participar nas instalações de Tunick não tinha a ver com um desejo de ritualizar uma ab-reação, ou seja, uma descarga emocional que permite à pessoa libertar-se de uma memória traumática. Com efeito, não só as

imagens que as instalações despertam relevam de um pesar, de um sentimento trágico, como a forma como as pessoas descrevem essa participação revela que é uma experiência que se inscreve nas suas vidas. Assim, acabei por perguntar se não estaríamos perante o começo de um novo rito secular. Contudo, há nesse processo de popularização um paradoxo que me surpreende, e é com ele que vou terminar.

Um dos traços pregnantes das instalações, e que tem uma função simbólica capital para a sua dimensão ritual, é a perda de individuação; seja na forma do abandono amorfo dos corpos nus, seja na forma disciplinada como estão distribuídos. Na instalação da cidade do México essa indiferenciação é levada ao extremo: desprovidos de qualquer determinação, as pessoas foram reduzidas a pedaços de carne. Ora vale a pena perguntar qual é a pulsão de vida que está por detrás desse desejo de ritualizar a perda de si, e o concomitante renascimento, quando a escolha dos participantes, dos eleitos, obedece à mecânica de individuação mais detalhada? Com efeito, aqueles que hoje ouvem o chamamento interior, devem preencher uma folha de candidatura na morada oficial de Tunick na internet. Aquilo que começou por ser a Boa Nova proclamada nas esquinas das cidades transformou-se numa base de dados colossal sobre os corpos nus.

Referências bibliográficas

CLARK, Kenneth. **O Nu**. Trad. Ernesto de Sousa. Lisboa: Ulisseia, 1956.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NELSON, Arlene. (Diretor). **Naked States**, Cinemax Reel Life - Juntos Films - Stolen Car Productions, 2000.

NELSON, Arlene. (Diretor). **Naked World**, HBO - Juntos Films, 2003.

NELSON, Arlene; NELSON, David. (Diretores). **Positively Naked**, Helen Hood Scheer (produção), 2005.

11. DA FIGURA À BOCA: Ou Da Literatura como produção de objetos parciais, sujeitos larvares; isto é, de processos de subjetivação não totalizantes, de perspectivas menores.

Golgonia Anghel⁷⁵

Em 1986, a Universidade de Califórnia (em Irvine) acolheu um jantar de homenagem a Jacques Derrida. No desenrolar do festim, os empregados de mesa apareceram com tabuleiros de comida decorados com muita fantasia e flores tropicais. Ao olhar para algumas orquídeas que faziam a delícia dos presentes e coroavam a decoração extravagante dos pratos, Derrida sugeriu que, se, enquanto hóspede de honra, estivesse a comer a exótica flor, todos deveriam fazer o mesmo para não o ofender ou embaraçar. Poucos momentos depois, um gesto dele imita a efetividade das palavras ditas, ou seja, abre a boca e faz desaparecer o arranjo floral. Em nome da hospitalidade, não poucos foram os que seguiram o seu exemplo.

Ao comer a orquídea, Derrida vai praticando assim uma lei ética governada não pela cara, mas pela boca, uma boca que não funciona simplesmente como uma cara, mas como imperativo.

Para Al Berto, é a boca que pode e deve reconhecer o “rosto esquecido” e não a cara:

mas se a juventude viesse novamente do fundo de mim com suas raízes de escamas em forma de coração e me chegasse à boca a sombra do rosto esquecido pegaria sem hesitações no leme do frágil barco... eu humilde e cansado piloto que só de te sonhar me morro de aflição (Al Berto, 2005, p. 332).

Se “a juventude” regressasse, qual tempo antigo ressuscitado do fundo de si, seria a boca que presenciaria esse recomeçar “sem hesitações”, a boca que se fere na “visão das viagens”, porque a boca não só reconhece o outro, a boca, antes disso, (pré)vê: “queria ser marinheiro correr mundo com as mãos abertas ao rumo das aves costeiras a boca magoando-se na visão das viagens” (Al Berto, 2005, p. 300).

Bocas adormecidas, bocas de medo, bocas úmidas, bocas mudas são as bocas de Al Berto que *encaram* o outro como se de uma figura se tratasse. Bocas como se fossem olhos, bocas como se fossem corações, bocas como se fossem caras.

O que é que aconteceria se começássemos a pensar sobre a literatura e a linguagem não em termos de dar e receber caras (ou figuras), não em termos de voz e visibilidades? O que poderia mudar se lêssemos de acordo com a boca – uma boca que se abre, que come, que beija e morde... – uma boca e as suas profundidades?

Como é que essa reorientação da leitura retórica, a mudança da leitura *figural* para a leitura *bucal*, nos permite repensar a relação entre a literatura e a ética? Que implicações terá esta mudança na maneira de nos questionarmos acerca das perguntas “escrever: por quê, para quê, para quem?” O compromisso literário, *sobre* determinado por estas perguntas, não seria ele uma questão intrínseca à própria literatura, mais do que um compromisso com a sociedade? Repensar a retórica da figura é questionarmo-nos acerca da possibilidade de deslocar a prosopopeia enquanto figura da figura, a figura que dirige a leitura retórica.

Num livro de 47, *Existence et Existant*, Lévinas articula uma responsabilidade que precede a subjetividade e descreve a passividade que se refere a esta inegável obrigação. Segundo Levinas é o rosto que «significa» esta responsabilidade: “a cara é o que nos proíbe matar” (Cf. Lévinas, 1982, p. 86)⁷⁶.

Para Derrida, encarar o outro, passa também pelo conceito de responsabilidade. Essa responsabilidade – desarticulada numa estrutura sacrificial – coincidiria com a refundação da fronteira ética, com uma refiguração ou desfiguração, um *des-caramento* da ética governada por caras. Ele elabora este *des-caramento* da ética partindo de duas pressuposições (Cf. Nancy, 1991)⁷⁷ que condicionam a desconstrução da ética.

76 Para Levinas, a cara é uma exposição absoluta e frágil (ela – e em especial o olho – fica sem roupas mesmo quando uma pessoa está vestida), e é essa fragilidade, esse aparente índice do meu poder de matar, que também me proíbe matar, deixando-me ainda mais passivo do que a fragilidade antes de mim. Esta responsabilidade passiva precede qualquer identificação ou qualquer partilha (duma linguagem, por exemplo) entre mim e o outro. Derrida salienta que a preocupação de Levinas com a cara enquanto «locus» numa excessiva e originária (pré-originária) obrigação ética limita a responsabilidade que ele solicita. A perspectiva da responsabilidade de Levinas resiste aparentemente ao heroísmo e à virilidade que Derrida associa com o sujeito, na medida em que ampara a subjectividade que sustenta. Porque “não matarás” é aquilo que Levinas chama de “a primeira palavra da cara” (Lévinas, 1982, p. 89), e porque este mandamento nunca foi percebido como uma proibição contra “matar em geral”, a injunção, tal como Derrida mostra, tem apenas um sentido limitado “Não matarás o próximo”. Trata-se então de um imperativo que é dirigido ao outro e o pressupõe (Nancy, 1991, p. 112). Primeiro, Levinas faz uma distinção entre humanos e animais e, em segundo lugar, assume o sujeito como sendo primeiro perante a cara do outro com vista a articular a responsabilidade que o precede.

77 “If the limit between the living and the non-living now seems to be as unsure, at least as an oppositional limit, as that between “man” and “animal”, and if, in the (symbolic or real) experience of the “eat-speak-interiorize”, the ethical frontier no longer passes between the “Thou shalt not kill” (man, thy neighbour) and the “Thou shalt not put to death, the living in general”, but rather between several infinitely different modes of the conception-appropriation-assimilation of the other, then, as concerns the “Good” of every morality, the question will come back to determining the best, most respectful, most grateful, and also most giving way of relation to the other and of relating the other to the self. For *everything* that happens at the edge of the orifices (of orality, but also of the ear, the eye – and all the “senses” in general) the metonymy of ‘eating well’ (*bien manger*) would always be the rule” (Nancy, 1991, pp. 114-115).

Primeiro, Derrida levanta a hipótese de uma analogia, uma persistente instabilidade entre dois limites – o limite entre o vivo e o não vivo e o limite entre “homem” e “animal”.

Segundo, ele pressupõe que a experiência “comer-falar-interiorizar”, a constelação de ações indissociáveis, já não suporta a divisão entre a proibição de matar o próximo e a proibição de matar em geral.

Porque é possível comer quando se fala, falar com a boca cheia, ou seja, comer-falar interiorizam tudo de uma vez sem distinção, o que faz com que a oposição “falar ou matar” já se possa sustentar. Os limites entre animal e humano, vivo ou não vivo, proliferam e surgem inacabados. Isto significa que o que é ético já não pode ser governado pela diferença entre “não comerás” ou “não matarás”, “não comerás homem ou animal” ou entre o humano e o inumano. Antes disso, a ética vai estar em questão cada vez que alguma coisa (alguma palavra ou alguma substância) passe a fronteira da boca – do olho ou da boca, enquanto metonímias da boca (mais do que partes da cara). A ética vai ser governada por uma só regra: *il faut bien manger*.

Quando Derrida instaura “*eating well*” como regra dos sentidos, olho ou ouvido estão a tornarem-se bocas. Todos os sentidos em geral transformam-se em orifícios.

Em Al Berto, esta indiferenciação entre humano e animal permite que haja uma abertura oscular que torne possível respirar “pela boca dos peixes cegos” (Al Berto, 2005, p. 127). Com a “orifização” da cara, olho e ouvido estão os dois a transferir a vocação da cara para a palavra ou dito: “quando falou Tateando o corpo com a boca, avistou a *Grande Casa Azul*, o abrigo possível” (Al Berto, 2005, p. 111). O ato da fala confunde-se no trejeito da boca que toca, tateia o corpo e assim radicaliza o gesto, mostrando que, desde que a cara fale, ela participa da constelação “comer-falar-tocar-interiorizar”. Esta constelação, prescinde da distinção levinasiana entre a proibição de matar o próximo e a proibição de matar em geral. A cara, que já foi palavra (“não matarás”), é também boca. A fronteira ética que acompanha este deslocamento na fronteira dos orifícios, da oralidade, da abertura: “uma boca alargando-se em vermelho. Pestanas falsas na palma da mão. Sinalzinho negro” (Al Berto, 2005, p. 116). Ao fazer da cara uma abertura – um orifício – Derrida⁷⁸ e Al Berto indicam uma maior desordem do humanismo.

✱

Na *Lógica do Sentido*, atravessando, ao princípio, a obra de Lewis Carroll e depois as de Melanie Klein e Antonin Artaud, Deleuze distingue entre uma literatura da cara e uma literatura da boca. Por um

78 Quando desmonta “falar ou matar” enquanto fundação da ética, ele a substitui com “comer bem”, um imperativo que mostra a violência inextinguível que permanece entre a nutrição e a hospitalidade.

lado, ele descreve uma literatura da cara e da figura, da superfície e a associa à obra de Carroll; e, por outro lado, ele distingue uma literatura da profundidade e dos orifícios e a relaciona com a obra de Artaud.

Em Al Berto, à primeira vista, parece haver uma oscilação entre estes dois polos da literatura. Tanto nos deparamos com planos de superfície, em que figuras, caras e máscaras pululam à flor do agora, tanto deslizamos na profundidade das bocas, caras-orifícios, aberturas cavadas.

Assim, por um lado, registam-se pequenos acontecimentos que só se dão ao serem atravessados por “rostos” e “máscaras” como se o ser se dissesse apenas através duma figuração repetitiva: “mas, antes que a memória fosse apenas uma ligeira sensação de dor, registamos inquietantes vozes, caminhamos invisíveis na repetição enigmática das máscaras, dos rostos, dos gestos desfazendo-se em cinza” (Al Berto, 2005, p. 11).

As máscaras, os espelhos, as faces do rio são todas superfícies de reflexo e meditação quando a proximidade extrema do objeto do nosso olhar, ou a luz demasiado forte dissolve os contornos e liberta o “rosto à deriva”: “dissonância do corpo / subúrbio do rosto à deriva no fundo do espelho / ferida que escapa ao controle da dor / velocidade laminar das máscaras / prateado traço de néon / luminoso retrovisor” (Al Berto, 2005, p. 65).

Mas a cara-superfície-espelho não é apenas rosto-reflexo, a cara é também lugar de produção de matérias, abertura para substâncias e “animais sem nome”, hiato que engendra o desconhecido: “persistes, esboças o rosto de cera apercebido no espelho, no fundo, quieto do rio / sorris / o lápis volta a obedecer-te/ no rosto abrem-se olhos, flores, águas, cristais, lodos, geometrias, fogos, animais sem nome” (Al Berto, 2005, p. 82).

A cara ora é rasto do “antes”, do tempo-ruína – “desenterrava da memória colheres delirantes/ restos de rostos carbonizados” (Al Berto, 2005, p. 86) –, ora encarna a possibilidade de projeção para o futuro – “as fotografias e os textos, teu rosto, poderiam projetar-me para um futuro mais feliz, ou contarem-me os desastres dos recomeçados regressos” (Al Berto, 2005, p. 133).

No processo de transformação do corpo numa superfície única, passagem de intensidades, a cara se transforma em paisagem, o interior e qualquer rasto de profundidade tornam-se exteriores: “o meu rosto — pensou — está lá fora, substituiu a paisagem” (Al Berto, 2005, p. 375). A pregnância da exteriorização é tanta que a transmutação determina a perda da identidade e, assim, o rosto adquire a dimensão do desconhecido: “levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam autoestradas na paisagem irreconhecível do teu rosto” (Al Berto, 2005, p. 155).

“Rostos-paisagens” (Al Berto, 2005, p. 99), “rosto à deriva”, “rostos escondidos por trás de máscaras de lume” (Al Berto, 2005, p. 110), “rostos de açúcar” (Al Berto, 2005, p. 123) coexistem no universo poético al bertiano onde “um rio de rostos escorre dele” (Al Berto, 2005, p. 371).

Por outro lado, estes territórios do rosto coabitam num mundo *compossível* onde os territórios dos orifícios, dos buracos escavados na memória, onde o próprio tempo-Cronos é medido no registo “úmido” da boca: “a noite era um estuário de dedos emaranhados/ na memória úmida das bocas...” (Al Berto, 2005, p. 283). Do *outro*, não temos gravado a cara, mas os dedos, fragmentos, órgãos sem corpo. Do *outro*, não guardamos pedaços individuais, mas uma multidão de estilhaços, um “estuário”. E nessa memória lagunar “os rostos aquáticos” não permanecem como rastilho da cara, mas como sabores e incorporações animais “de cuspo” na “adolescência da boca” (al Berto, 2005, p. 296): “rostos aquáticos inesquecíveis loucuras que sabiamente corrói o pulso. e as bocas talhadas a canivete durante a viagem” (Al Berto, 2005, p. 106).

Para Deleuze, *Alice no país das maravilhas* e *Do outro lado do espelho* apresentam uma oposição que é ao mesmo tempo, lógica, ética e literária: “quer comemos o que nos é apresentado perante nós, quer somos apresentados àquilo que comemos” (Deleuze, 1981, p. 23). Esta oposição parece simples. Trata-se de uma questão de presenças e apresentações. Trata-se da aceitação soberana dum sujeito e o risco de que, na medida em que nos tornamos soberanos (entre outros), nos tornamos também nos sujeitos do outro, isto é, nos tornamos no sujeito do próprio presente apresentado. Na cena de coroação de Alice, que aparece *Do outro lado do espelho*, assim que a comida – quer seja uma perna de borrego, quer seja uma fatia de pudim – é colocada na mesa, a cadeia de apresentações dispara. Comer – tal como as ilustrações mostram claramente – é uma operação cara-a-cara. Sem dúvida, é a cara, o jogo de caras no qual Alice tem que “encarar” uma porção de carne demasiadamente grande para ela, o que faz com que fique a falar para a sua comida antes do comê-la. Comer então quer dizer comer mal, com um sentimento de culpa, e, no caso de Alice, contra as ordens das rainhas, cujo poder está em questão. E falar, respeitar o outro, uma vez que, o outro tem uma cara, significa ficar com fome e sem poder. Mas a alternativa a esta posição, longe de prover comida, longe de dissociar o comer da culpa, longe de separar o falar da violência, torna as palavras em coisas que ficam bloqueadas na garganta ou presas entre os dentes.

É este segundo modo que Deleuze associa à oralidade. Deleuze localiza a oralidade na linguagem e no *nonsense* da posição esquizofrênica, isto é, nas realizações performativas de Artaud e nas estipulações sobre a infância de Melanie Klein. Deleuze começa a seção da *LS (Logique de la Sensation)* dedicada à oralidade com a descrição da criança a ser alimentada pela sua mãe e mostra o sistema de “introjeção-projeção-introjeção” que monta este “teatro do terror” ou de crueldade da infância no qual o corpo da mãe é dividido em pedaços (que colocam a questão de comer o bom). O drama descrito por Deleuze envolve não só a violência contra a mãe, mas também uma violência contra tudo aquilo ingerido, ou pode ter sido ingerido, dela. E explica:

A boca e o seio são ao princípio profundidades sem fundo. Não só o seio e o corpo inteiro da mãe foram tornados em objetos bons e maus, mas eles são também agressivamente esvaziados, cortados em pedaços, partidos em bocados alimentários. A introjeção de objetos parciais no corpo da criança é acompanhada por uma projeção de agressividade para cima dos objetos internos e através duma *re-introjeção* desses objetos no corpo materno. Contudo, os pedaços *introjetados* são como venenosas, perseguidoras, explosivas, e tóxicas substâncias, ameaçando o corpo da criança que a partir desse momento é reconstituído infinitamente no corpo da sua mãe. A necessidade de uma *re-introjeção* perpétua é o resultado disto. O sistema inteiro de *introjeção* e *projeção* é uma comunicação de corpos em, e através da profundidade (Deleuze, 1981, p. 187).

Neste sistema, a introjeção é possível através desse ataque agressivo ao corpo da mãe, esse ataque que o parte em pedaços alimentícios. Contudo, uma vez que os pedaços são inseridos, a criança que os engole torna-se objeto da sua agressão destruidora, o objeto da mesma agressão que ao princípio tinha sido dirigida à mãe. Porque o corpo e o peito da mãe podem ser tornados em pedaços, porque mesmo o que aparece como “bom” pode ser só uma superfície decepcionante, a possibilidade do bom, e mais especificamente, a possibilidade da *introjeção* do bom fica em aberto.

Ora, duas formas de trabalho da boca surgem da psicanálise kleiniana: a *oralidade* da posição esquizo-paranoica, os seus atos de *introjeção* em que tudo é tornado em pedaços, derrotado e remetido para buracos abismais; e a *vocalidade* da posição depressiva que substitui a identificação pelo sistema de *introjeção-projeção* e sofre devido à inacessibilidade do objeto bom. Deleuze tenta traçar a emergência da posição depressiva na posição esquizo-paranoica e distinguir a oralidade esquizo-paranoica da vocalidade melancólica. Ele tenta perceber a esquizofrenia não só como alguém que tenha perdido a sua voz, mas como alguém para o qual “tudo é comunicação de corpos em profundidade” (-Deleuze, 1981, p. 192).

Se Klein diz que “desde o princípio o ego introjeta objetos «bons» e «maus»” (Deleuze, 1981, p. 116), Deleuze está preocupado em mostrar que a posição esquizoide não opõe a introjeção de objetos bons ou maus, porque não há *introjeção* de bons objetos. A *introjeção* envolve necessariamente um objeto que tem sempre uma parte má (mesmo quando aparece como bom). Esta *introjeção* impossível do bom leva à posição esquizoide que opõe a *introjeção* de “maus objetos parciais – *introjetados* e *projetados*, tóxicos e excrementício, orais e anais” – à *não-introjeção*, isto é, tornar-se “um organismo sem partes, um corpo sem órgãos, sem boca e sem ânus, que tenha desistido de qualquer *introjeção*

ou projeção que se torna completo desta maneira” (Deleuze, 1981, p. 188). No lugar da arriscada introjeção de objetos, permanece em troca o todo e o completo, o corpo sem boca e sem orifícios que possam permitir uma entrada e que resistem a qualquer divisão.⁷⁹

Na *Lógica do Sentido*, a quase oposição – entre a introjeção e o corpo sem órgãos (antes do que a introjeção de bons ou maus objetos) – conduz a duas figurações da profundidade, dois estilos da linguagem esquizofrênica:

O *nonsense* do corpo e o da palavra fraturada, e o *non-sense* do bloco de corpos ou de palavras não articuladas. A mesma dualidade de polos complementares é encontrada na esquizofrenia entre reiterações e perversões, entre grito e catatonia, por exemplo. O primeiro é testemunho dos objetos internos e dos corpos que partem em pedaços – os mesmos corpos que os partem em pedaços; o segundo manifesta o corpo sem órgãos (Deleuze, 1981, p. 189).

A oralidade nomeia estas linguagens opostas da esquizofrenia, uma linguagem que parte objetos e é partida em pedaços por corpos (antes de expressá-los ou denotar) e uma linguagem que manifesta o corpo sem órgãos enquanto modo de performatividade. Neste sentido, a oralidade – e a profundidade que abre – não descreve o bom ou alguma aproximação ao bom (uma vez que o bom não pode ser comido), nem descreve a posição depressiva (tal como acontece em Freud e Klein). Pelo contrário, o bom objeto – o objeto completo e neste sentido a síntese dos dois polos esquizofrênicos (introjeção/percepção e corpos sem órgãos, *id* e *ego*) – pertence a um lugar sem lugar: não em profundidade, mas em altura, é o *superego*, o *surmoi*.

O bom objeto torna-se numa voz (*fort-da*).

Aqui a boca voraz (esquizoide-paranoica) e a boca vocífera (depressiva), cruzam-se. Os sons da oralidade voraz (e a analidade) – “*cris-souffles*” (Deleuze, 1981, p. 193) – tornam-se o material e o modelo para a linguagem (denotação, significação, manifestação) o que, tal como o bom objeto, é já aí e, no entanto, permanece inacessível. “Já não é ruído, mas ainda não é linguagem” (Deleuze, 1981, p. 194). A revisão deleuziana da psicanálise kleiniana trabalha pela simultaneidade e diferença da voracidade e da vociferacidade em relação com o “bom”. A voz (a boca vocífera) rouba “o sonoro sistema prévocal” da oralidade (a boca voraz). O objeto bom enquanto objeto perdido não é aquilo que comemos, mas o que nunca pode ser comido, aquilo que a introjeção destrói. O bom objeto – ao mesmo tempo, ausente e presente (como uma linguagem), sempre já e nunca a ser atingido (como a morte) – permanece indigesto (mesmo quando é comido, ou é oferecido para ser comido). É a voz.

79 O corpo sem órgãos põe de relevo o risco e a radicalidade da noção derridiana do comer o bom/bem, enquanto introjeção que desloca a subjetividade.



A noção de corpo sem órgãos vem diretamente dos textos onde Arnaud evoca o corpo conectado e fluido sem órgãos, feito só de ossos e sangue: “Sem boca. Sem língua. Sem dentes. Sem laringes. Sem esófago. Sem estômago. Sem ventre. Eu reconstruirei o homem que sou” (Artaud, 1969 Apud. Deleuze, 1981, p. 108) ⁸⁰.

Perguntado uma vez sobre a sua possível aproximação com a obra de Artaud, Al Berto afasta a ideia de ter afinidades com ele: “*Artaud é também um poeta do isolamento...* Sim, embora não tenha tantas afinidades com ele, porque o vejo entrar no campo da outra razão, a loucura. Tudo que me aproximou disso levou-me a meter travões a fundo”(Al Berto, 1997).

E, no entanto, logo a seguir, Al Berto não poderia estar mais perto de Artaud e da construção do corpo sem órgãos: “A morte mais bonita não é a do desgaste físico, mas a da sublimação. O corpo podia sublimar-se lentamente até não deixar matéria nenhuma, nem lixo, nem sangue, nem veias...” (Al Berto, 1997).

A distinção deleuziana entre dois conjuntos clínicos – a “perversidade” em Carroll e a “esquizofrenia” em Artaud – permite a criação deste conceito de corpo sem órgãos. Segundo Deleuze, o esquizofrênico responde à agressão física que as palavras reduzidas aos seus valores fonéticos lhe fazem sofrer com “gritos-sopros”, junção das palavras ou das sílabas tornadas indecomponíveis. A esta fusão de partículas morfológicas corresponde uma experiência única do corpo na sua dimensão completa, o corpo pleno, sem órgãos, sem hierarquias internas. O CsO, fórmula constante de *Mille Plateaux*, constitui-se no quadro da esquizofrenia como uma defesa ativa.

O conceito de CsO (Zourabichvili, 2003, pp. 22ss.) surge renovado em *Anti-Oedipe*: a ideia de corpo sem órgãos é revisitada nesse livro em função de um novo material clínico do qual é extraído o conceito de “máquinas desejanter”. O CsO opõe-se menos aos órgãos do que ao organismo (funcionamento organizado dos órgãos em que cada um está em seu lugar, destinado a um papel que o identifica). O CsO não é mais uma entidade especificamente esquizofrênica, mas o corpo mesmo do desejo do qual o esquizofrênico faz a experiência extrema, ele que é, antes de tudo, o homem do desejo, uma vez que, em suma, padece apenas da interrupção de seu processo. Toda uma parte do *Anti-Édipo* é consagrada a destacar essa dimensão de um *processo* esquizofrênico distinto da prostração clínica. O CsO remete certamente para o vivido corporal, mas não para o vivido ordinário descrito pelos fenomenólogos; ele não se refere mais a um vivido estranho ou extraordinário (embora certos agenciamentos possam atingir o CsO em condições ambíguas: droga, masoquismo, etc.). Ele é o “limite do corpo vivido”, “limite imanente”

80 “Pas de bouche pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d’oesophage Pas d’estomac Pas de ventre Pas d’anus Je reconstruirai l’homme que je suis” (Artaud, 1969).

(Deleuze; Guatari, 1980, pp. 186 e 191) na medida em que o corpo incide nele quando atravessado por “afetos” ou “devires”. Mas também não é um corpo próprio, já que os seus devires desfazem a interioridade do eu (Deleuze; Guatari, 1980, pp. 194, 200 e 203). Se o CsO não é o corpo vivido, mas o seu limite, é porque implica uma potência “invivível” como tal, um desejo sempre em andamento e que nunca se deteria em formas: *a identidade produzir-produto* (Deleuze; Guatari, 1972, pp. 10-4). Assim, não existe experiência do CsO como tal, salvo no caso da catatonia do esquizofrênico. O CsO, no que se refere aos órgãos, é ao mesmo tempo “repulsa” e “atração” (os órgãos-máquinas inscrevem-se sobre o CsO como diversos estados intensivos ou níveis que o dividem *em si mesmo*) (Deleuze; Guatari, 1972, p. 394).

*

Se para Levinas a ética é governada pelo rosto do outro que precede sempre o Eu, para Descartes, na visão de Nancy, há também uma filosofia primeira que precede o Eu:

É, era uma vez uma boca que se abre e diz: escrevo, mascaro-me, fabulo, sou o meu corpo, sou um homem, e sempre este enunciado inextricável: *redistribuo-me*, ou: *distingo-me*. *Ego* não diz, ou não diz nem a presença, nem a ausência, nem a estrutura, nem a fenda do sujeito – mas a muito singular prova da boca que abre e se fecha ao mesmo tempo. Uma língua aí se move (Nancy, 1979, pp. 146ss)⁸¹.

E nessa ideia de que há uma primeira filosofia, essa sairia pela boca:

Unum quid, alguma coisa nem-mente-nem-corpo, abre a boca e diz ou pensa: *ego sum*. *Unum quid* não tem uma boca que pode manipular e abrir, nem tem uma inteligência que pode usar para refletir sobre si mesmo. Mas alguma coisa – *unum quid* – se abre (e tem por isso a aparência duma forma ou duma boca), e esta abertura se articula a si mesma (tem por isso a aparência dum discurso e por isso dum pensamento), e esta abertura articulada, numa contração extrema, forma: o *Eu* (Nancy, 1979, pp. 146ss).

81 Veja também na Contracapa: “il est, il était une fois une bouche qui s’ouvre et qui dit: j’écris, je me masque, je fabule, je suis mon corps, je suis un homme, et toujours cet énoncé inextricable : *je me retranche*, ou : *je me distingue*. *Ego* ne dit, ou ne dit ni la présence, ni l’absence, ni la structure, ni la feinte du sujet – mais la très singulière épreuve de la bouche qui s’ouvre et se ferme à la fois. Une langue y bouge.”

Na tentativa de representar esta original emergência, Nancy está preocupado em diferenciar entre uma boca que estaria a preexistir a esta articulação, uma boca (a) que por isso mesmo estaria a pertencer a (e serve como metonímia de) uma cara e a boca (b) que seria uma abertura inicial e estaria a marcar uma abertura ou a incompletude do “Eu”. É esta segunda boca, a boca sem cara, que Nancy associa à emergência (e à interrupção constitutiva) do sujeito cartesiano. Esta boca não é nem substância, nem figura. Neste contexto, Nancy faz a distinção entre *bucalidade* e *oralidade*, *bucca* e *os*, e, ao mesmo tempo, entre figura e *não-figura*, e assim liga a figura à cara. A diferença entre bucalidade e oralidade está na diferença que há entre uma boca que é uma figura, para a qual qualquer atividade (inclusive comer, chorar, cuspir, etc.) é metonímia do falar, e a boca que é uma abertura; a diferença entre a cara enquanto metonímia da boca – a boca que pertence a alguém, a um sujeito que fala – e a boca que não pertence a ninguém, a boca que se torna uma boca no abrir de algo que – aberto, desfigurado – não tem cara.

No momento em que Nancy começa a figurar uma boca sem cara, parece estar a regressar à cara – enquanto figura – e à perspectiva que aparentemente tinha deslocado: “Imaginem uma boca sem cara” (Nancy, 1979, p. 157). Esta frase reintroduz a retórica das figuras (e das caras).

Imaginem uma boca sem cara (quer dizer de novo a estrutura da *máscara*: a abertura dos furos, e a boca que se abre ao meio do olho; o lugar da visão, da teoria, atravessado, aberto e fechado simultaneamente, diafragma do por um enunciado) – uma boca sem cara, portanto ajustando o anel da sua constrição em redor do ruído: *eu* (Nancy, 1979, p. 157)⁸².

Em Nancy, tal como acontece por vezes na obra de Al Berto, imaginar uma boca sem cara é, como se abraçando a lógica reversível de Moebius, fazer da boca uma cara, outra, *máscara*: “sobre o rosto os dedos imperfeitos da noite descobrem outro rosto” (Al Berto, 2005, p. 122).

*

Num filme de David Lynch, um objeto autónomo e enorme começa a emergir na cena do bar *Silêncio*.

Aqui, o movimento é desde o excesso, que está ainda contido na realidade embora a esteja já a incomodar, saindo dela, a caminho da sua inteira autonomização, que vai causar a desintegração da realidade mesma; isto é, desde a distorção patológica da boca até a boca se

82 Do original: “Imagine une bouche sans visage (c’est-à-dire à nouveau la structure du *masque* : l’ouverture des trous, et la bouche qui s’ouvre au milieu de l’œil ; le lieu de la vision, de la théorie, traversé ouvert et clos simultanément, diaphragmé d’une profération) – une bouche sans visage, donc faisant l’anneau de sa contracture autour du bruit : *je*.”

desprender do corpo e flutuar em redor como um objeto parcial espectral (...) (Zizek, 2003, pp. 169-170).

Este excesso é o que Lacan chama de *lamella*, o infinito objeto plástico que se pode transpor a si mesmo de um *médium* a outro: desde o excessivo (trans-semântico) grito a uma mancha (ou a uma distorção visual anamórfica). Não é isso o que se está a passar no *Grito* de Munch? O grito é silencioso, um osso estancado na garganta, uma paragem *areal* que não pode ser vocalizada e só se pode expressar a si mesma através de uma distorção visual silenciosa, ao curvar o espaço em redor do sujeito que grita.

Aréalité, escreve Jean Luc-Nancy, é “uma palavra antiga, que significa a natureza ou a propriedade de *ar* (*area*)”. E acrescenta: “Por acidente, a palavra se presta também a sugerir uma falta de realidade, ou então, uma realidade sustentada...” (Nancy, 2000, p. 39).

No clube *Silêncio*, a cantora canta a música (na versão espanhola) “*Crying*” de Roy Orbison. Quando a cantora para, a música continua. Neste momento, a fantasia entra em colapso também – não no sentido de que o mistério desaparece e estamos de volta à realidade soberana. Isto mais no sentido de que, a partir desse ponto, a fantasia perde a sua ligação com a realidade e se torna autônoma, como uma aparição espectral duma voz sem corpo “*undead*” (uma espécie de devir Real da Voz similar àquilo que acontece no filme de Sergio Leone, *Once upon a Time in America*. Nesse filme, quando vemos um telefone a tocar alto, e, no momento em que uma mão levanta o auscultador, continuamos a ouvir o telefone a tocar). Na passagem, onde a voz continua a cantar sem suporte corporal, assistimos a uma insistência do Real mesmo quando a realidade se desintegra.

Este real, claro, é o Real fantasmático na sua mais pura dimensão. E para colocá-lo em termos deleuzianos, não será esta ‘autonomização’ do objeto parcial o momento exato da extração do virtual do atual? O status do ‘órgão sem corpo’ é o do virtual – noutras palavras, é a oposição entre o virtual e o atual, o Real Lacaniano é do lado do virtual (Zizek, 2003, p. 170).

Embora esta irrupção do fictício tenha uma explicação logo a seguir (prova-se, por exemplo, que havia outro telefone a tocar), por momentos uma parte da realidade foi como uma aparição de pesadelo mal entendida, como uma aparição mais real do que a realidade ela mesma, uma vez que o Real surgiu dela. A mesma sensação de estranheza, ao vermos um órgão do corpo ganhar vontade própria, temos ao ler a seguinte passagem da poesia de Al Berto: “tinha a cara escondida por um pano branco bordado/apenas via a sua enorme boca abrir-se /e engolir furiosamente a púrpura do ar /que envolvia as cabeças reclinadas dos leões/ouvía o buzinar nervoso dos carros/exatamente como se ouvem agora/, mas não conseguia vê-los” (Al Berto, 2005, p. 405).

A boca, enorme órgão “*undead*”, abre-se e engole a “púrpura do ar.”

Assim, uma parte da realidade é “transfuncionalizada” através da fantasia, de maneira que, mesmo sendo uma parte da realidade, é percebida num modo ficcional. Segundo Zizek,

É este objeto parcial ficcionalizado que serve como suporte para a voz. Richard Wagner, nos seus conselhos para os jovens compositores escreveu que, depois de elaborarem os contornos da peça musical que quisessem compor, deveriam apagar quase tudo e concentrarem-se na cabeça flutuante, num vazio escuro, e esperar pelo momento em que esta aparição branca começasse a mover-lhe os lábios e a cantar. A música deveria ser o germe da música a ser composta. Não é este procedimento o método para levar o objeto parcial a cantar? Não se trata de uma pessoa (subjetividade) – o objeto em si deveria começar a cantar (Zizek, 2003, p. 170).

*

Por sua vez, Peter Szendy, no seu livro *Membres Fantômes – Des Corps musiciens*, entrevê na interpretação musical, nesse trabalho de corpo a corpo do músico e o seu instrumento uma produção de “invenções de corpos improváveis, sem figura e sem destino”, “corpos nem monstruosos, nem fabulosos, nem gloriosos, nem débeis, nem fortes: simples, mas poderosas pulsações”, “tramas ou traços de órgãos ainda não organizados – nem mortos, vivos – que se ligam, se desmembram, se pressentem, se ampliam, se ramificam” (Szendy, 2002, p. 81).

Para poder descrever estes corpos e para entrar na sua consistência, para perceber o seu “estranho modo de insistência e de persistência”, Szendy recupera um conceito usado por Diderot, no sentido da velha figura da retórica (*effictio*) que designava, em geral, a descrição de um corpo desde a cabeça até aos pés. É também uma figura que foi largamente utilizada no domínio médico-legal para identificar um suposto criminoso, e de que Geoffrey de Vinsauf codificou o seu uso poético no seu estudo *Poetria Nova* (≈1200):

Je ne peux m'empêcher, toutefois, de prêter l'oreille à d'autres portées dans le nom de cette figure vieille: l'effiction, je l'entends aussi comme la contraction, en un mot, de la fiction et de son pouvoir, de son efficace. Une vieille-neuve figure, donc, qui dirait la fiction en effet(s). (Szendy, 2002, p. 21).

Estes membros, estes “órgãos fantasmas” que o corpo faz surgir “têm uma consistência, uma remanência” (Szendy, 2002, p. 21) e, sobretudo “depõem-se e sobrevivem em sequências de ficções atuantes, em *eficções em cadeia*” (Szendy, 2002, p. 22). Em Al Berto, a própria cara

adquire neste jogo *effcional* uma consistência atuante: “rostos/ órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes” (Al Berto, 2005, p. 304):

eu vi/avermelhadas planícies/onde minúsculos animais fluorescentes semeiam olhos muito abertos /rasgando o confuso orvalho com suas caudas peludas/enroscando-se no doloroso pulso/transformam-se em pulseiras de sangue/a serpente mineral estrangulando o dedo/e no ombro do mar o adolescente nu reclina o corpo de água /dentro do emaranhado de libélulas enfurecidas voando/voando, voando/eu vi.

Assim como a música *ficciona*, através de encadeamentos *eficativos*, órgãos, mãos, dedos, palmas, falanges, pés, costas, cavidades, peles, membranas, coxas – e, portanto, apropriações e tatos que, por não serem assináveis a corpos atestados ou conhecidos (por exemplo, humanos) –, a poesia de Al Berto, *ficciona* a boca, mas não só, mãos, sexos, dedos, peles, coxas, olhos não estão menos *em instância de tomada de corpo* (Al Berto, 2005, p. 23):

o telefone toca obsessivamente toca/um corpo translúcido surge do papel em que te escrevo/revela-se-me a água dos gritos repetidos/um foco de luz incide-me sobre a boca fechada/procuro-me na silenciosa cinza de tua memória/pela casa atravessada de ecos de fogos postos respiro/difícilmente ouço zumbidos de flipper/o quarto povoa-se de rostos alados mecânicos olhares /pequenas garras de ar /desfazem-se em finos cordéis de terra (Al Berto, 2005, p. 413).

Não há, no entanto, uma função estável afetada a estes órgãos renascendo sem parar. Trata-se de um sistema aberto de sucessões funcionais, um tropismo rodopiante de órgãos:

[...] olhos, bocas leves, mãos loiríssimas, úmidas, desafiam o medo de tocar. quantas vezes estendi a mão e nela guardei a tua ausência? tenho medo, abro a mão e dela foge o pesadelo. pertencer-me-á esta mão? a luz gelada da viagem delimita cada um dos dedos da mão que se esvaziou de mim. brutalmente a tempestade atirou meu corpo contra o teu, criamos o relâmpago e o cheiro a enxofre, sem o sabermos. uma mosca pousou nos olhos, cegando-me um instante. serás tu a minha cegueira? só nela te encontro e amo. manhã de ausências, dúvidas, receio de não amanhecer contigo, nunca mais. teu rosto resplandece de luz enquanto eu adormeço, ou morro, tanto faz. /O olhar foi o primeiro a tocar o corpo. Depois as mãos pararam nesta cidade, perderam-se naquele jardim de cabelos e de alpendres. Adquiriram suavidade nas planícies, subiram montanhas, falaram. As mãos falaram. Demoraram-se esquecidas, suspensas, sobre o ventre (Al Berto, 2005, p. 17).

Voltando a Deleuze e ao conceito de CsO, deveríamos agora, no entanto, corrigir as considerações relativas ao CsO com dois pontos essenciais para a economia interna do nosso raciocínio, que surgem no livro sobre a pintura de *Francis Bacon* (1981): 1) ossatura é ainda do lado do orgânico; 2) o corpo sem órgãos não é propriamente *inorgânico*, mas povoado por órgãos *indeterminados* (Villani, 1999). É precisamente neste modo particular, *indeterminado*, do corpo sem órgãos que, na obra de Al Berto, reside a mutação *etopoética* da *figura* para a *boca*.

E vamos fazer mais, vamos contaminar o seu discurso sobre a pintura em *Francis Bacon*, para propor um desafio: a literatura não trata a boca como se fosse um órgão fixo. Ela liberta a boca da sua pertença ao organismo, ela a liberta do seu caráter de órgão fixo e qualificado: para que a boca se torne assim num órgão indeterminado, polivalente, que vê o corpo sem órgãos, quer dizer a Figura, como uma pura presença: “não quero perder-me não me lembro de nada por cima da cama esvoaçam frutos em forma de boca” (Al Berto, 2005, p. 348).

E se a pintura nos faz nascerem olhos em todas as partes, a poesia de Al Berto (2005, p. 35)⁸³ faz-nos nascerem bocas na barriga, nos pulmões, nas mãos que nos escrevem: subjetivamente ela investe a nossa boca para torná-la num objeto polivalente e transitório: “as bocas erguem-se/ procuram um rápido beijo no éter da casa” (Al Berto, 2005, p. 196); “dois incestos encontram-se na espiral do voo/ a boca dela em grande plano/ o vento sossega de repente” (Al Berto, 2005, p. 202).

Objetivamente, a obra de Al Berto constrói à nossa frente a realidade de um corpo libertado da representação orgânica, uma subjetividade não totalizante, um sujeito larvar e assim uma perspectiva menor: “eu sei/ este espelho incita-me à descoberta da morte/ o rosto fissura-se e dele escorrem larvas/ suaves bolores turbilhões de ar múltiplas vozes... eu sei/ este espelho reflete o rosto que me engana” (Al Berto, 2005, p. 272).

“*La vérité [...] de l'embryologie, c'est qu'il y a des mouvements que seul l'embryon peut supporter: ici, pas d'autre sujet que larvaire*” (Deleuze, 1967, p. 136). Da mesma maneira, só esboços de sujeitos, sujeitos “ainda não qualificados, nem compostos, mais pacientes do que agentes” (Deleuze, 1967, p. 136) são capazes de afrontar todos os dinamis-

83 “Par les couleurs et par les lignes, elle investit l'œil. Mais l'œil, elle ne le traite pas comme un organe fixe. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié: l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organes, c'est-à-dire la Figure, comme pure présence. La peinture nous met des yeux partout: dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...) C'est la double définition de la peinture: subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l'un se fait par l'autre: la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence.”

mos espaço-temporais e de suportar as diferenças de intensidade aos quais estão ligados: “um adulto desapareceria aí” (Deleuze, 1967, p. 136), mas um rosto larvar começa a latejar: “depois, o rosto louco, noturno, quase vegetal, põe-se a latejar” (Al Berto, 2005, p. 81).

Não é “o homem acordado *nem mesmo o sonhador*”, mas o homem *adormecido* que poderia suportar o *pesadelo*. Não é “um sujeito formado, qualificado e composto” que é suscetível de afrontar, num sistema filosófico, os movimentos terríveis do pensamento. Os “moi” de antanho, feitos de “mil costumes” e de “sínteses passivas” privados de simplicidade, não são mais do que “sujeitos larvares” (Deleuze, 1968, pp. 107 e 155-6). É com eles e para eles que escreve o poeta Al Berto, escreve para fazer nascerem bocas nos pulmões e tornar assim a vida respirável: (*a boca talvez fosse a boca de A. surgindo sobre a folha de papel respirando*) (Al Berto, 2005, p. 276).

Referências Bibliográficas

AL BERTO. “Dor e silêncio das ruas vazias”, entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão. **Diário de Notícias**, 26 de Abril, 1997.

AL BERTO. **O Medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Paris: P.U.F., 1968.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon - Logique de la Sensation**. Paris: La Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. **La méthode de dramatisation**: séance du 28 janvier 1967. Armand Colin, 1967.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **L’Anti-Oedipe**. Paris: Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mille Plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ethique et infini**. Dialogues avec Philippe Nemo. Paris: Fayard, 1982

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. **Ego sum**. Paris: Flammarion, 1979.

NANCY, Jean-Luc. “Eating Well”, or calculation of the subject: An interview with Jacques Derrida. In CADAVA, Eduardo (ed.). **Who comes after the subject?** Routledge: London and New York. 1991.

SZENDY, Peter. **Membres Fantômes - Des Corps musiciens**. Paris: Minuit, 2002.

VILLANI, Arnaud. La Guêpe et l’Orchidée. In: **Essai sur Gilles Deleuze**, Paris, Belin, 1999.

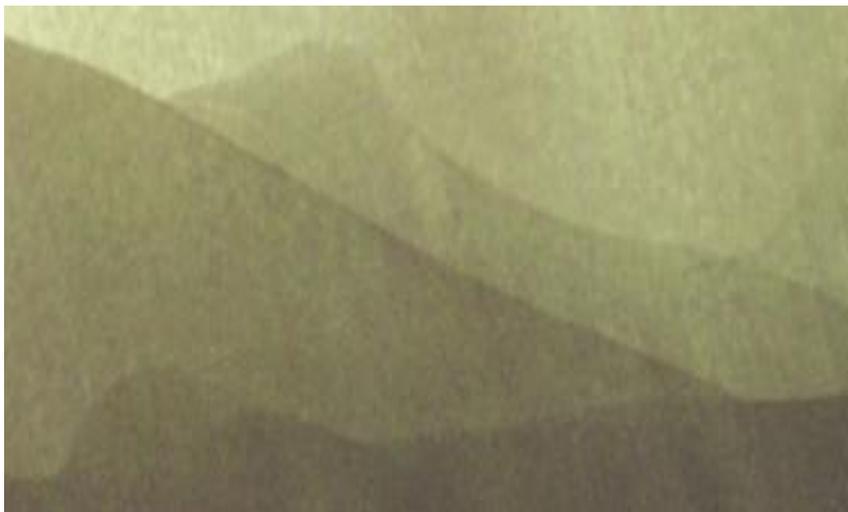
ZIZEK, Slavoj. **Organs without bodies**. London: Routledge, 2003

ZOURABICHVILI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze**. Paris: Eclipses, 2003.

12. COMO TORNAR SENSÍVEL A FORÇA DAS ILHAS EVANESCENTES?

Ana Godoy⁸⁴

O verdadeiro sonhador, dizia Proust, é o que vai verificar alguma coisa (Deleuze, 1992, p. 100)⁸⁵.



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Introdução

Este texto foi elaborado tendo em vista a ideia de aprendizagem experimental tal como apresentada por Luiz B. L. Orlandi em “Procedimentos expressivos” (PPG – PUCSP, 1º/2005) considerando-a da perspectiva de uma transformação agonística do pensador não como sujeito, mas como um sistema intensivo, entendendo ser esta a questão que subjaz o artigo “Causas e razões da ilha deserta” (Deleuze, 2006). A força desta aproximação está no problema da individuação, tal como o coloca Deleuze, em “Gilbert Simondon, o individuo e sua gênese físico-biológica”, ao tomar o indivíduo como meio de individuação. O desafio aqui foi elaborar um texto cuja escrita e leitura exprimissem - como apresenta Deleuze em *Bergsonismo* (1999) - o movimento que desnatura as coi-

84 Doutora em Ciências Sociais pela PUCSP, realiza seu segundo pós-doutorado na Faculdade Educação da UNICAMP e é autora do livro *A menor das ecologias*. São Paulo: EDUSP, 2008.

85 Nunca é demais lembrar “que toda autêntica experiência é uma viagem, um percurso que atravessa a vida de quem a sustenta. É também um perigo” visto que implicado nela está o ensaio. Cf. Walter O. Kohan, Bernardina Leal, Álvaro Ribeiro (2000, p. 31).

sas, mas enquanto fundado nas próprias coisas, de maneira que o pensamento repita o movimento nas imagens que cria; imagens que, como as coisas, se perdem; imagens do esquecimento (Deleuze, 1999, pp. 125-6). Por outro lado, quando Nietzsche aponta a possibilidade de o conceito se tornar poético, possibilidade introduzida por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, e, portanto, de envolver uma *poiésis* que desmancha todo discurso representacional ou imperial (cf. Deleuze, “Pensamento nômade”, in: *A Ilha Deserta*, 2006, pp. 323, 326-7) ao colocar-se em relação com o tempo como duração, põe-se violentamente em jogo o conceito de linguagem e de produtividade textual. Aí a importância do barroco lezamiano, do qual este texto procura se avizinhar, ao afirmar uma escrita da ruptura e da germinação; uma escrita que funde nela mesma o movimento, referido por Deleuze em *Bergsonismo* e tão sobriamente apresentado no artigo “Causas e razões da ilha deserta”. O texto, aqui apresentado, preparado para ser lido em voz alta, não presta contas das referências, as quais, por sua vez, foram mantidas, como o leitor notará, entre chaves e colchetes e alinhavadas no rodapé⁸⁶. Estas referências pretendem menos atender ao despotismo acadêmico e mais afirmar o “canteiro de obras” que é o pensamento e também a vida. Chegará o dia, espera-se, em que este canteiro poderá ser dito tão somente de poético, e vida e pensamento recusarão de um só golpe o atributo acadêmico em proveito do complô e cada nome será tão somente uma força viva, uma fome, ao modo de Artaud.

As surpreendentes relações entre otimismo, pessimismo e viagem foram belamente apresentadas por Deleuze em uma longa carta endereçada ao crítico de cinema Serge Daney (Deleuze, 1992, p. 98). Nela, Deleuze sugere que qualquer reflexão sobre a viagem devesse, talvez, passar por quatro diferentes observações que definiriam seu caráter: aquela ordinária porque carregada de mesmice; aquela que persegue um ideal nômade, mas que, por ter dele uma má compreensão, confunde-o com os que querem abandonar o lugar onde estão; uma outra que é aquela que se diz fazer por prazer tomando o desejo da viagem pela sua realização e, por fim, uma última, aquela que se faz para verificar alguma coisa. É nesse sentido que a viagem se avizinha da concepção que dela tem Barthes, isto é, como um procedimento de escrita, pensamento ou mesmo de preparação de uma aula, ou desta apresentação.

Muito bem. Para meu propósito vou usar alguns versos do poema cômico **O naufrágio do Titanic** do escritor alemão Hans M. Enzensberger – [livro escrito parte em Cuba em 1969 e parte em Berlim em

86 A inserção das referências foram articuladas pelos organizadores, para adequação às normas do “despotismo acadêmico”, como exigência para publicação da presente obra [nota dos organizadores].

1977] -, uma reescrita que fiz do conto ‘Fugados’ do escritor cubano José Lezama Lima – [este conto data de 1936 (a tradução para o português é de 1993)], uma série de fotografias de Sinval Garcia e algumas imagens do trabalho da artista plástica Isadora Ferraz. Longe de usá-los para ilustrar ou exemplificar aquilo que pretendo dizer, vou tomá-los como material com o qual componho uma certa paisagem, começo de uma viagem. Mas trata-se, [como aponta Nietzsche em **Humano, demasiado humano**], de um viajar para o qual é exigida uma arte dos propósitos, pois se faz nas vizinhanças ou pelas vizinhanças de que só o pensamento disposto à errância arrisca-se a se lançar (Nietzsche, 2000, §223). Viaja-se, sim, mas para verificar algo, algo inexprimível(...).

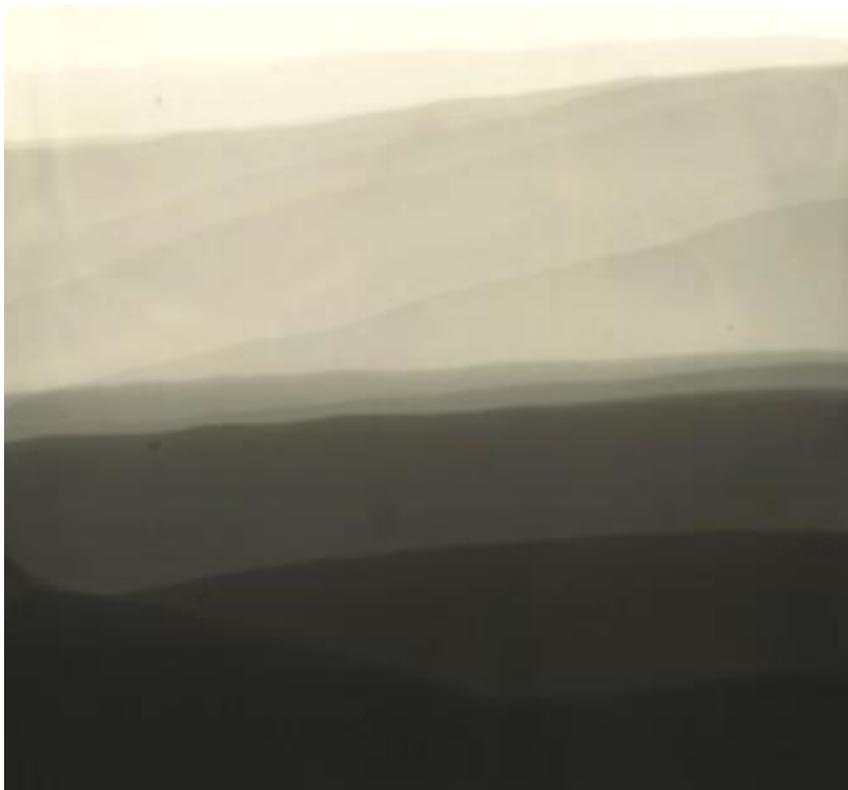
Inimigo rumor



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Assim, começo com uma imagem nietzschiana do navegante – o viajante por excelência; a primeira de uma série de imagens das quais vou me valer para fazê-las funcionar em relação com a inquietude que acompanha aqueles que viajam.

As imagens do navegante, do viajante em sua nau, do oceano e suas vagas, trazem implicações para o pensamento, fazendo-se presentes não somente entre os filósofos, mas entre os escritores, os artistas e os cientistas. Todavia, é preciso ter em mente, como sugere o escritor Joseph Conrad, que “a partida de um navio é menos um evento marítimo do que um ato definido desencadeando um processo” (Conrad, 1986, cap. I).



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

O que Conrad deixa claro é que não basta deixar o porto, estar no mar há dias, pois enquanto a costa da qual se afasta se fizer visível, um navio ainda não começou a viagem. Como nos mostra Nietzsche, a embarcação pode ser ela mesma o porto que não se abandona, todavia, aquele que precisa ser abandonado, pois

[a]ssim como no mar convulso que - isento de limites, ergue e baixa montanhas de ondas uivando -, um navegante se encontra sentado num bote, confiando no frágil transporte, assim também se encontra no meio de um mundo de tormento, o indivíduo calmamente sentado, apoiado e confiando no princípio de individuação⁸⁷.

87 Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, § 51 aborda um dos problemas fundamentais do pensamento de Schopenhauer apresentado em *O Mundo como Vontade e Representação*: o princípio de individuação. Deleuze ao afirmar “a descoberta de um mundo profuso feito de individuações impessoais, ou mesmo de singularidades pré-individuais” retoma a problematização nietzschiana, presente em seus diferentes livros, ao insistir que o que se tem são multiplicidades de multiplicidades desprovidas de uma unidade ou de um centro, tampouco comandadas por um princípio ou finalidade,

Decerto a costa, para além de uma curva geográfica, funciona como princípio ou chão que retém o olhar e o pensamento; sua força é fazer da terra a qual se chega à mesma de onde se partiu: a viagem é, assim, pensada como a relação entre um ponto de partida e um ponto de chegada, e, o que se vê ao longe é a terra que se já sabe: a viagem segue então, o princípio que a determina...



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

O mar convulso ergue a embarcação mareada e a neblina em longos véus envolve a noite densa e leitosa imersa num vasto silêncio vago, “inimigo rumor” (Bejel, 1984, p. 137)⁸⁸..., e assim deixamos, por ora, o navegante calmamente sentado, apoiado e confiante.

ou ainda qualquer variedade regulativa que as determine seja ela “um universal puro, seja as particularidades encerradas em pessoas, indivíduos ou Eus”. Gilles Deleuze. “Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento”, in: *A Ilha Deserta*, p. 178. Por se tratar de uma nota não seria possível elencar aqui todos os desdobramentos daí decorrentes. Sugere-se cf. Alberto Toscano (2007, p. 57).

88 A expressão “inimigo rumor”, inventada por Lezama Lima, refere-se ao jorrar do tempo, a um tempo não encarnado, a um tempo liberado que resiste à História, que para ele é o tempo da imagem.

Como é

Não saberia precisar o que vou tentar fazer aqui. Uma armação, talvez? Digamos que seja somente isso: o esboço de uma espécie de armação, de construção móvel. E que aí tenha um pouco do gesto travesso, oblíquo (Artaud, 1995)⁸⁹ e turbulento que leva de um lugar para outro, junta desarrazadamente isto e aquilo para ver... o que acontece. Mas também, e mais inquietante e instigante... *como é*⁹⁰ enquanto acontece. E depois, ora, depois dizer... Mas, por onde começar?

Naufrágio

Bem...,

tudo começou com um barulhinho...

[*O impacto foi leve como uma pluma* (Enzensberger, 1986, p. 61)⁹¹]

Não é este exatamente o primeiro verso do estranho poema cômico sobre o naufrágio do Titanic escrito por Enzensberger. O primeiro verso, o começo, foi perdido e o livro, finalmente escrito, começa com o que foi perdido: a história de um naufrágio que, para o poeta, é a expressão do fim do mundo como fim de *um* mundo. A questão para o poeta, tanto quanto para o pintor do Apocalipse, é então a de determinar o começo: como se começa a pintar ou a vocalizar o fim de um mundo? Há aí uma série de questões técnicas e de composição já que, como afirma Enzensberger, destruir o mundo inteiro é um trabalho e tanto. Difícil, sobretudo, é pintar ou escrever os sons da catástrofe e das conflagrações, o véu dos templos sendo rasgados, os animais rugindo, os debates acalorados. É que, como diz o poeta, tudo deve rasgar-se, ser rasgado, menos o corpo daquele que pinta ou escreve, visto que, sem corpo, não haveria os mundos que ele exprime.

89 Gesto indireto ou transversal, ou atravessado tal qual referido por Artaud.

90 É uma referência explícita ao livro de mesmo nome (*Comment c'est/How it is*) escrito por Samuel Beckett (2000) o qual teve um fragmento publicado com o título “L’Image” em 1959. Neste livro, Beckett nitidamente acentua a relação da linguagem com o indizível, assunção do irracional e a afirmação da falha (sujeito fendido). Por outro lado, a obra de Beckett, particularmente o filme *The Greatest Irish Film*, testemunha o trabalho da imagem na demolição de nós mesmos, tal como apresentado por Deleuze (1985); no subtítulo “A imagem-movimento e suas três variedades”.

91 A tradução para o português dos diversos trechos presentes nesse artigo foi feita de memória a partir do volume *O Naufrágio do Titanic: uma comédia*. (Trad. José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, perdido há alguns anos.



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Pois bem, o fim do mundo, ou melhor, o fim de *um* mundo, um naufrágio, [afirma Enzensberger,] começa com um barulhinho e se por ele nos tornamos náufragos isto pouco diz respeito a afundar, a afogar-se, mas a sair, a inventar a saída que conduzirá a composição, e, se a empresa é arriscada e difícil é porque “não há criação que não remonte a uma catástrofe” (Enzensberger, 1986, p. 30), expressão da luta contra tudo o que aprisiona a vida.

O barulhinho, então, é menos aquele do tormento e da perturbação analítica que se pode impor aos conceitos e as categorias para melhor reabilitá-los e, assim, conservar os mundos formalizando as ligações de modo quase asfixiante; e mais o da ruptura da coerência de nossos mundos próprios. Mundos que parecem tão bem se sustentar sobre as imagens idílicas, otimistas ou pessimistas - imagens tutelares da paz e do progresso -, cujo desígnio pauta-se na confiança na inteligibilidade da existência humana e na possibilidade de sua reforma. Mundos cujo desígnio poderia ser muito bem traduzido como uma má pedagogia: aquela em que sabemos como as coisas são e, mais ainda, aquela em que sabemos muito bem o que isso quer dizer. Poderíamos, também, chamar estes mundos de ecológicos, visto que quem os habita é o homem do Todo,

aquele das ligações formais, aquele que transforma tudo em Todo numa contagem sem resto, sem sobra, sem excesso. A catástrofe, o naufrágio, diria Enzensberger, são valiosíssimos. E ele insiste:

*O barulhinho com que tudo começou
não era difícil descrever.
Mas o que viria na sequência eu não sabia...*
(Enzensberger, 1986, p. 61)

Não há nada por trás do corpo ou além do corpo



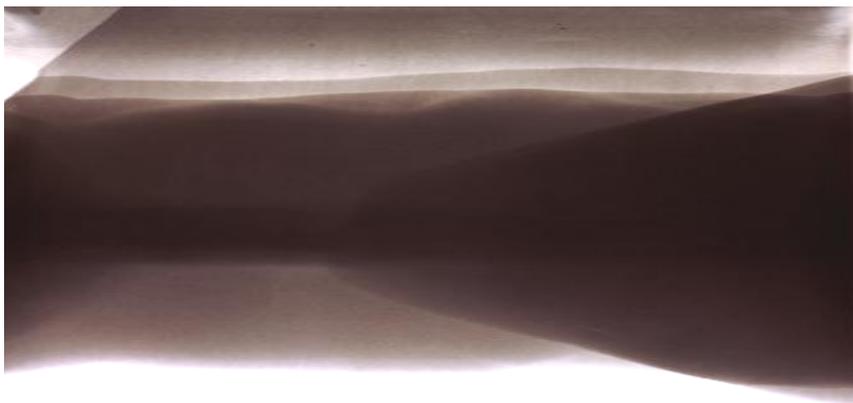
Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

E que aí tenha um pouco do gesto oblíquo que junta desarrazoadamente isto e aquilo para ver o que acontece, mas também - lembrem-se? - para experimentar como é enquanto acontece. Mas tudo isso não se põe numa sucessão bem ordenada, num encadeamento linear, há toda uma agitação, uma turbulência, forças com as quais o pensamento, o corpo, tem de se a ver (Deleuze, 1976, p. 33)⁹².

Este movimento pode muito bem ser expresso pelas perguntas [que encontramos espalhadas pela obra de Nietzsche e de Deleuze]: que forças se embatem? Que intensidades estão em relação com estas ou aquelas forças? Qual o problema? Como expressá-lo? Vejam que não é pouca

92 “[N]ão se perguntará então como nasce um corpo vivo, posto que todo corpo é vivo como produto “arbitrário” das forças que o compõem (7). O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis (...)”

coisa, pois há nestas questões uma exigência que é aquela da composição. Exigência que Enzensberger coloca, não sem humor: como pintar ou escrever os sons da catástrofe e das conflagrações, o véu dos templos sendo rasgados, os animais rugindo, as ilhas à deriva, as ilhas emergindo, as ondas que se elevam na noite densa? As questões reivindicam uma prática, um certo fazer, um certo *modo* de fazer, procedimentos que não estão dados, que precisam ser inventados. E nesta reivindicação elas implicam o corpo, mas um corpo que não pertence mais a ninguém [ainda que, todavia, pudéssemos reconstituir uma e mesma pessoa, como coloca Klossowski, por meio de uma “evocação de motivos que são apenas uma interpretação de sensações corporais” (Klossowski, 2000, pp. 47-8) ⁹³].



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

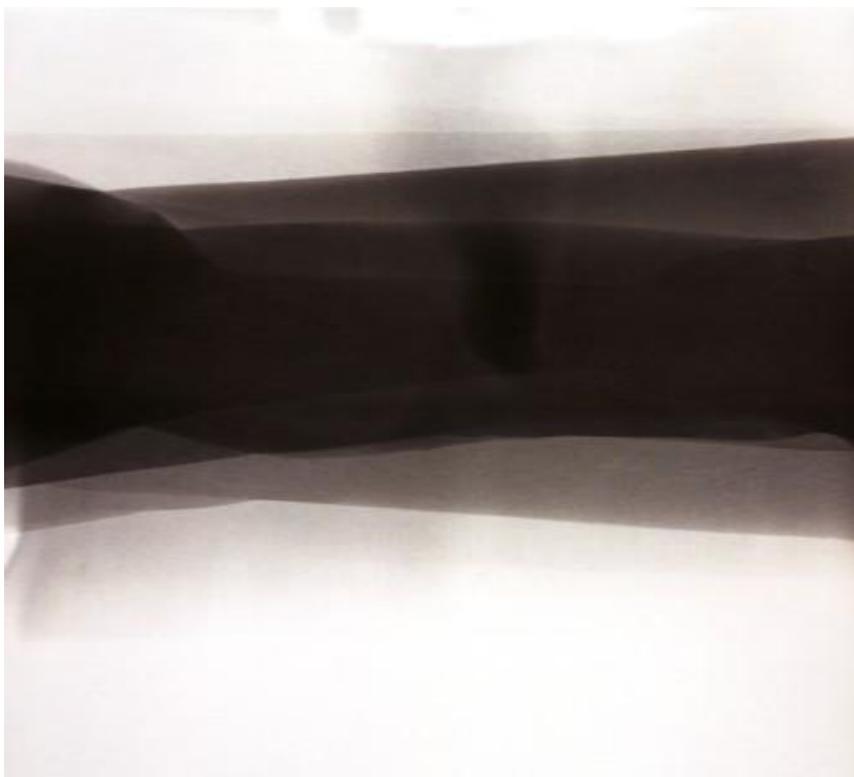
É importante lembrar: tudo deve rasgar-se, ser rasgado, menos o corpo daquele que pinta, o corpo daquele que escreve. Parece então que, mais do que ter um corpo, somos um corpo que incessantemente se faz e ao mundo. O momento de sua afirmação, portanto, o momento deste fazer – do brotar das forças criadoras e avaliadoras –, é também aquele de sua invenção estética e política: é aquele em que se inventam mundos, mundos com os quais se faz corpo. O mundo é, então, uma

93 O corpo que não pertence a ninguém é aquele em que a atividade cerebral diminui. “Quanto mais se afirmam as manifestações puramente corporais, mais parece retornar o retorno da *pessoa*: esta dorme, sonha, ri, treme, mas é apenas o corpo se manifestando”. Klossowski afirma ainda que “é do corpo e do si mesmo que brotam as forças criadoras, avaliadoras: é da inversão cerebral dessas forças que nascem os espectros mortais, começando pela ilusão de um eu voluntário...” (Klossowski, 2000, p. 50)”.

questão de invenção. De artifício. E inventar os procedimentos, colocar a questão, formular o problema é o trabalho do artífice.

Mas, como nos lembra o poeta, o momento da invenção é também aquele da catástrofe, do naufrágio, do desmanchamento em que se confronta a formalização contratual que, à custa de domesticação e isolamento, fixa um segmento de um processo; transforma o corpo em instrumento da consciência. Momento no qual se experimenta “o jogo entre a segurança da verdade e os riscos da ousadia” (Giacóia Jr., 2004, p. 92). Este jogo é o que o gesto oblíquo exprime: a falibilidade de qualquer verdade face à vida. Sem este gesto, como poderíamos tornar sensíveis às forças da catástrofe e das conflagrações? Dos animais rugindo, das vagas que se levantam? Do amor que chega ou que parte, dos muros ruindo? Do lugar que se abandona? Das ilhas evanescentes?

Força de ruptura, força de irrupção: vetores de criação.



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Bem, parece já não se tratar mais, pelo menos aqui, de uma imagem em particular, da imagem daquela catástrofe, desta conflagração, mas de uma imagem-mundo⁹⁴, [como queria Lezama Lima,] o mundo, imensa imagem na qual se agitam as forças cuja turbulência a faz variar ao infinito. E o Titanic é tão somente um *modo* do naufrágio, bem como o poema perdido, bem como 1969 em Cuba e 1977 em Berlim e o poema finalmente escrito e Dante, e o pintor do Apocalipse e K, que abrem e fecham as malas no convés, cheios de uma energia criminosa e o leitor que percorre o livro sem, contudo, a nenhum deles pertencer. Naufraga-se. Eis o acontecimento em relação ao qual todos os naufrágios são coexistentes. “Naufraga-se e é o chão que se perde: oscila a embarcação, a linguagem, o corpo. Naufraga-se e é um mundo que se desmancha, o sentido que se desfaz, todavia, é também a invenção de outros. E assim, instalados no movente [que] atravessamos, com ele, as posições imóveis” (Bergson, 1974, p. 37)...

Fugas

Chovia. Chovia mais. E se impunha um ar molhado que ilhava. Luis e Armando iam, cada qual por seu caminho, para a escola. O aspecto do colégio era indissociável do que se passava nele. As vozes dos professores recobriam as paredes, amarelo escamoso como uma crosta deslustrosa, uma argamassa de palavras que as ideias, assim como o olhar, preferiam se atirar ao mar para se desmanchar. Os dois meninos encontram-se na frente das paredes mareadas do colégio, olham-se e, na volúpia do olhar, o colégio se desfaz. Armando, o mais velho, diz: “Não vamos entrar, no quebra-mar as ondas estão furiosas, quero vê-las”. Luís, o mais jovem, inebriado pela palavra do outro, acede. A possibilidade de a chuva recomeçar e o medo de ser descoberto no improvisado passeio matando aula misturavam-se, em Luís, ao gozo da presença de Armando. Luís encontrava nas palavras de Armando o olhar e Armando no olhar de Luís as palavras.

94 Em Lezama Lima cada imagem é a dobra da imagem anterior e a desdobra da seguinte de modo que a imagem desorienta, fugindo incessantemente, para que o pensamento e a linguagem coincidam em potência à livre disponibilização das potencialidades das imagens-mundo, concepção que remete à imagem-tempo em Deleuze. A imagem-tempo exprimiria a aparição de situações óticas e sonoras “puras” que não mais se transformam em ações, “espaços desativados nos quais ela (a personagem) deixa de sentir e agir para partir para a fuga (...) indecisa sobre o que é preciso fazer (...) ela ganha em vidência o que perde em ação e reação: ela vê”, a imagem vê. Cf. Gilles Deleuze (1990, p. 323).



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Caminhando lado a lado, sentiam o amolecimento das coisas e o desmanchamento das palavras propiciados pelas manhãs úmidas, da mesma umidade persistente que em gotas de suor caíam pelo do rosto de Luís, que agora fugia com Armando. Tudo ondulava: o ar, o corpo, o mar. E Luís pensava que eles não deveriam fazer nada senão ir ao colégio de manhã, tudo o mais sobrava. Tinham chegado ao lugar esperado, as ondas entravam pelo olhar. Diante do quebra-mar, Luís compreendia o espaço maravilhoso que Armando ocupava, espaço rítmico da mão ao arrumar os cachos de cabelo movediço que fugiam, das gotas que caíam na terra e a faziam gritar, dos botões ilhas azuis que subiam e submergiam sobre seu corpo, dos papéis que fugiam nas ondas que esquecidas novamente os recolhiam. A paisagem estreava uma aparência diversa diante do estilo ou da maneira diversa dos olhares. Eles tinham chegado diante das ondas um tanto desmemoriados, aquilo parecia não ser sua finalidade.

Momentaneamente servirá, mas um segredo mais escorregadio os golpeava como as ondas que cansadas do litoral se perdiam numa aventura mais comprometedora. As fugas do colégio são o grito de algo

que abandonamos, de uma pele que já não nos justifica. Agora, diante do mar, deixavam cair as mãos. A curvatura das ondas, a grosseira assimilação da onda por outra onda, produzia uma vaga de vapores livre de lembranças. E as nuvens de vapores líquidos e desmemoriados se estendiam entre eles, transformando os meninos fugados nuns arquipélagos úmidos. Um barco bateu neles suavemente e sendo lentamente rechaçado pelos ponteiros de um relógio. Mudaram de rumo. A finalidade que os unira se perdia invisivelmente. Iam se manter mais tensas e secretas as palavras que os enlaçam. Mais que ver as ondas tinham-nas adivinhado entrando na atmosfera aquosa que desalojaram e a alga verde cansado, um tanto mareada, segredo que flui numa carreira invisível. Chegava até eles um rumor distante, uma onda empurrava a outra, impulsionando curvados sons que se afinavam para penetrar na baía algoada dos ouvidos. Sentiu que o pensamento lhe fugia. Já tinham decidido passear. Nenhum ponto fixo poderia prendê-los (Lima, 1993).⁹⁵

Oceano

O indescritível está ali, em toda parte, no rasgo, na inquietude (Hugo, 2008, p. 120).



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

Chegamos aqui, talvez, como os meninos fugados, um pouco mareados, mais porosos, quem sabe mais úmidos, talvez até desmemoriados, mais suscetíveis a perguntar: o que aconteceria se nos tornássemos um pouco mais líquidos? (Deleuze, 2006)⁹⁶. Se privilegiássemos as catástrofes em meios fluidos? [como sugere Didi-Huberman? (2003, pp. 16, 118, 147)] E se insistíssemos em afirmar, como Enzensberger, que não há criação que não remonte a uma catástrofe; não há embarcação que cedo ou tarde não faça água; que uma coisa, qualquer coisa vaze; que ela se insinua por toda parte; que tudo ondeia; que ela goteja, esguicha, jorra, borbota; que há filetes líquidos e que, [como no Canto décimo quarto de *O Naufrágio do Titanic*,] há um dilúvio e cada corpo, [como nos diz Lezama Lima em *Fugados*,] é uma ondulação, ondas que se perseguem, encontrando-se e separando-se; precipitando-se umas sobre as outras, dobrando-se e desdobrando-se, avançando e retrocedendo, ora violenta, ora suavemente, corpos de sensação cujo delírio é o da própria Terra.

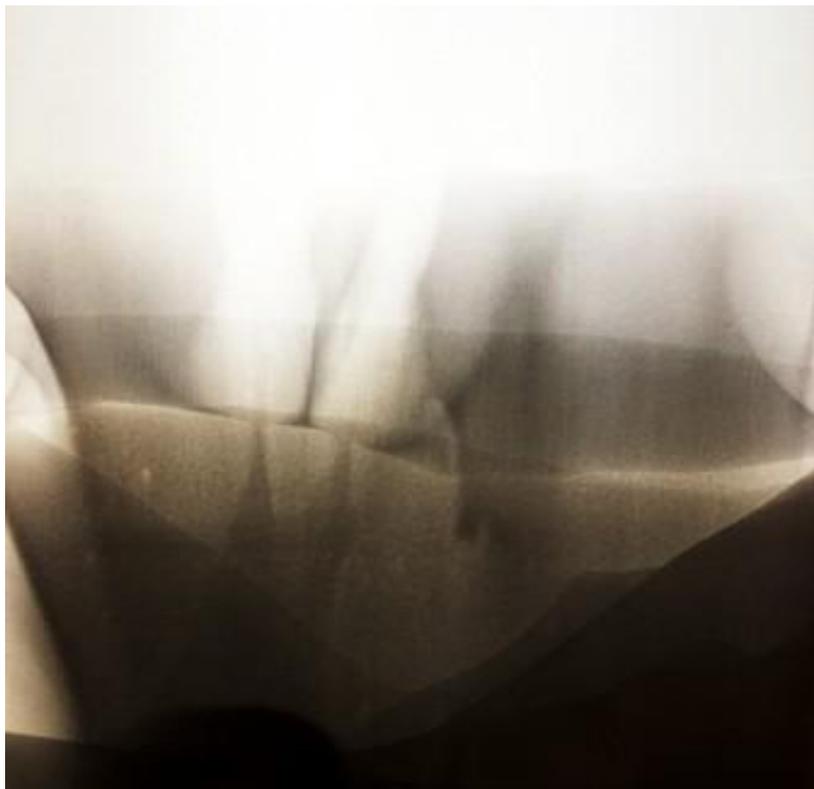


Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

96 Deleuze em “Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento” (trad. de Tomaz Tadeu e Sandra Corazza) afirma: “Quando nos tornamos um pouco mais líquidos, quando nos furtamos à atribuição do Eu, quando não há mais homem sobre o qual deus possa exercer seu rigor, ou pelo qual ele possa ser substituído, então a polícia perde a cabeça” (Deleuze, 2006, p. 178). Há uma referência igualmente importante no artigo “Capitalismo energúmeno”, de François Lyotard, no qual o autor afirma que “destruir só pode provir de uma liquidação ainda mais líquida, de um clinamen ainda maior e de uma reta de queda ainda menor, de mais dança e menos piedade. O que nos é preciso: que as variações de intensidade se tornem mais imprevisíveis, mais fortes; que na vida social os altos e baixos da produção desejante possam se inscrever sem objetivo, sem justificação, sem origem, como nos tempos fortes da vida afetiva ou criadora” (Carrilho, 1976, p. 129).

E se nos tornássemos mais líquidos, mais fluidos e o movimento *extra-vagante* das ondas [como coloca Didi-Huberman] fosse o que nos designasse e ao mundo, errantes? Os inventores de mundos *serão ondas e farão ondas*, tal como os homens-oceano: “palavra por palavra, eles caminham, ao risco da errância, e se espraiam no aberto que é sempre um excesso”(Didi-Huberman, 2003, p. 20), inesgotável, indomesticável. A errância poderia muito bem ser uma maneira de designar sua fluidez.

Enzensberger, tal como Victor Hugo e Lezama Lima, “pensava em primeiro lugar não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava, em afogar-se nos meios” (Enzensberger, 1986, p.8), de maneira que o Titanic do primeiro, a embarcação de Nietzsche e a ilha do terceiro seriam, sobretudo, a expressão da vida em seu movimento, movimento que é também o do pensamento quando se suspende os princípios que legislam sobre ambos. Caberia ao pensamento no encontro com a vida dramatizar os processos de individuação, aqueles por meio dos quais nos tornamos aquilo que somos: outros. Se nos tornamos mais fluídos - estranha espécie de náufragos -, é para inventarmos a nós e aos mundos que habitamos como lugar de nossos passeios.



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

O mundo é, então, uma questão de invenção. De artifício. E inventar os procedimentos, colocar a questão, formular o problema é a atividade do artífice, do artesão.

“Ele é apenas inundável” (Poulet, 1979, p. 72)⁹⁷



Fotografia da série *Paisagens In-visíveis*: Sinval Garcia. SESC-SP, 2002.

O bote nietzschiano, a ilha lezamiana elevados à potência de um Titanic no pensamento, dizem-nos do inaufragável, cuja solidez reconfortante torna-os, e ao pensamento, resistentes à liquidez, funcionando como porto seguro e estável a partir do qual se vai de uma percepção sólida a outra, de uma concepção estável a outra. Todavia, Lezama Lima, assim como Nietzsche e também Enzensberger, não nos deixa deter na solidez das construções, levando-nos a enfrentar a argamassa de vozes; vozes que enunciam a obrigação com nome, a escravidão à linha e ao ponto, ao conjunto das regras para o pensamento reto e justo que o mantém instalado “no imóvel para surpreender o movente em sua passagem” (Bergson, 1974, p. 37)⁹⁸. Esta argamassa de vozes que nos recobre como uma pele, que nos justifica, nos declara justos na medida de nossa obediência supõe um certo funcionamento do pensamento. Enfrentar esta argamassa é o que se nos coloca, e, dar-lhes as costas não significa silenciá-la ou ignorá-la, mas combatê-la a cada vez que se apresenta no pensamento.

97 Afirmação de Georges Poulet a propósito do espaço barroco.

98 Henri Bergson, op. cit, p. 37. Acrescente-se ainda que para Bergson toda a realidade é movente, ela é tendência; assim compreende-se a afirmação de Deleuze de que “não há quantidade de realidade, toda realidade já é quantidade de força” em permanente tensão. O predomínio de uma força sobre outra exprime uma tendência. Cf. Gilles Deleuze (1976, p. 70).

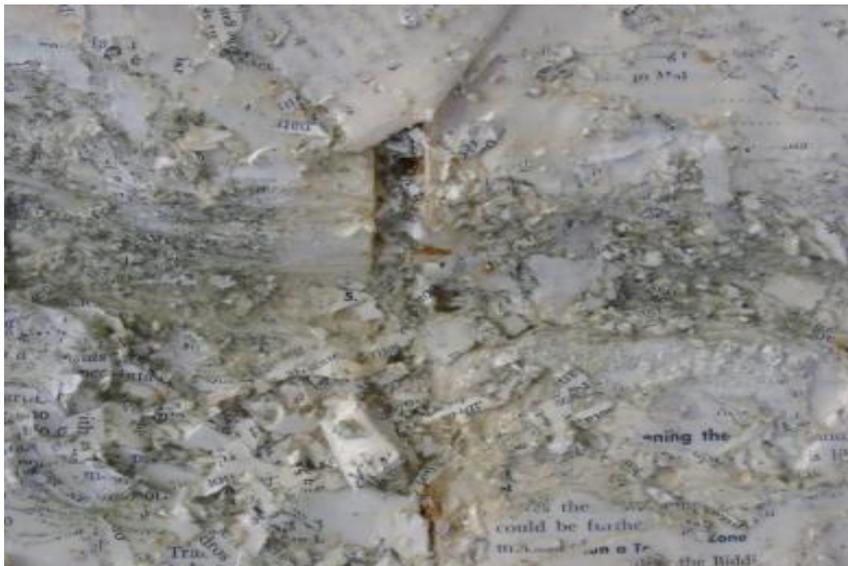
Um vórtice de palavras, cantos, destroços. (Enzensberger, 1986, p. 85)



Estudos para a performance/instalação *desobjeto*: Isadora Ferraz.
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2008/2009.

“Aqui chegamos, aqui não vínhamos” (Guerra, 1984, p. 15).

A poética lezamiana, marcadamente conhecida pela afirmação de um barroco da contra conquista; um barroco não da fuga, mas em fuga, explicita-se não somente na errância textual, mas numa concepção do texto como espaço imbatível, inundável; como espaço poroso de transmutação de elementos, que se dá a experimentar tanto na escrita quanto; na leitura.

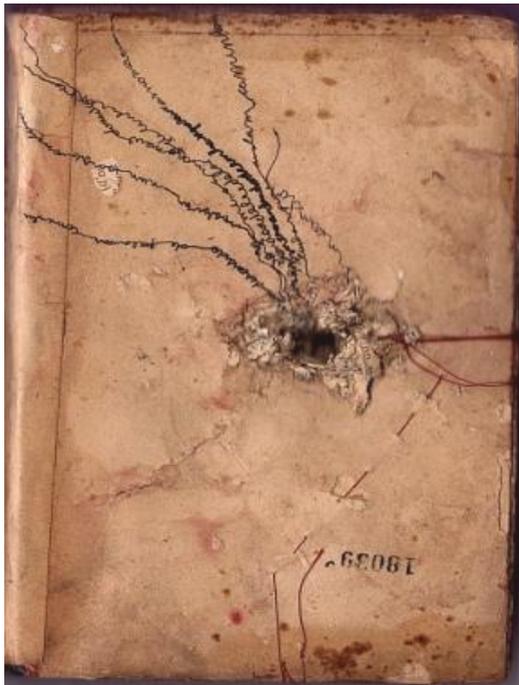


Estudos para a performance/instalação *desobjeto*: Isadora Ferraz.
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2008/2009.

Como afirma Gabriel Saad (1984, p.21) “é possível que não haja outra maneira de escrever”⁹⁹ isto é, sem aquele gesto oblíquo que exprime a falibilidade de qualquer modelo formal de verdade face à vida, e que põe em jogo a fronteira entre o sólido e o líquido, entre a terra e o mar ao invocar zonas móveis pelas quais transita a invasão textual. Zonas feitas de margens e não mais de fronteiras, pois é num mesmo movimento que os meninos se tornam fugados e a escrita se torna náufraga; que os meninos se tornam arquipélagos e o texto se torna ilha.

99 No agudo ensaio crítico “Lezama Lima e o tempo dissipado”, Gabriel Kolyniak, valendo-se de Bergson, irá afirmar que para o conceito acompanhar o real, num mundo em que a duração define-se como devir incessante, ele próprio deve estar na mesma condição; tal consideração implica necessariamente confrontar os hábitos de linguagem. Ao aproximar a poética lezamiana da filosofia de Deleuze, Kolyniak explicita a relação entre a linha de variação na imagem e na linguagem de tal modo que o tempo na criação literária coincida com tempo extra-literário como tempo liberado à linearidade lógica. A escritura passa a ter, assim, como referência apenas o desenrolar livre da imagem que procede em partículas impalpáveis dos corpos e da cultura. Cf. Zunái. Revista de poesia e debates. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/gabriel_kolyniak_lezama_lima.htm

De maneira que ao seguir essa linha ondulante, linha d'água que atravessa os continentes, que nos atravessa e as coisas, afirme-se em nós “um homem absolutamente separado, um grande Amnésico, um puro Artista, consciência da Terra e do Oceano” (Deleuze, 2006, p. 19) – imensa Pangea¹⁰⁰ imersa no Panthalassa, ilha única, ilha deserta que se diz de um pensamento e uma escrita que deriva, uma escrita oblíqua¹⁰¹, uma escrita naufraga que se move por rápidas inundações.



Estudos para a performance/instalação *desobjeto*: Isadora Ferraz.
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2008/2009.

*[E] numa mesma água discursiva se banham a paisagem e os animais mais finos: antílopes, serpentes de passos breves, de passos evaporados...*¹⁰²

100 A hipótese de que os continentes formavam uma massa de terra singular antes de se separarem e derivarem para os lugares atuais, foi formulada por Alfred Wegener, em 1912. No entanto, a possibilidade de uma deriva continental começou a ser aceita somente em 1950, muito embora esta hipótese tenha sido sugerida, pela primeira vez, em 1596, por Abraham Ortelius. A hipótese de Wegener, como ficou conhecida, foi violentamente combatida ao longo de quase meio século, visto ele afirmar que a ruptura havia se dado por propagação do solo oceânico, não apontando, segundo seus adversários, uma força que fosse causa da ruptura. A partir da década de 60 a hipótese de Wegener acrescida do refinamento dos estudos sobre a expansão do solo oceânico, dará origem à tectônica das placas, derrubando definitivamente o conceito de que existiam camadas estratificadas e estáticas sob os continentes.

101 Escrita indireta que não enuncia, apenas implica por relações sutis, pelo ritmo, imagens e referências.

102 Versos extraídos do poema “Ah, que tu não escapes” de Lezama Lima, publicado em *Enemigo rumor*, 1941.

Para Bã e os meninos do Hospital de Custódia e
Tratamento Psiquiátrico de Florianópolis.
Para Marcelo M.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. “A vidraça do amor”. In: **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BECKETT, Samuel. **Como é**. Trad. de Ana H. Souza. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BEJEL, Emilio. “Imagen y posibilidad em Lezama Lima”. **Coloquio Internacional sobre La obra de Lezama Lima**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: **Bergson - Bachelard**. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores)

CARRILHO, Manuel M. (Org.). **Capitalismo e esquizofrenia**. Dossiê Anti-Édipo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.

CONRAD, Joseph. **Espelho do mar**. (Trad.: Celso M. Machado). Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e outros textos**. (Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira Luiz B. L. Orlandi). São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**.(Trad. Luiz B. L. Orlandi). São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. (Trad.: Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-movimento. Cinema 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo. Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. (Trad.: Edmundo F. Dias e Ruth Joffily Dias). Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. “Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento”. In: DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. São Paulo: São Paulo: Iluminuras, 2006.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **El Hundimiento del Titanic**. (Trad. Herberto Padilla e Hans M. Enzensberger e Michael Faber-Kaiser). Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **O Naufrágio do Titanic: uma comédia**. (Trad. José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “A imanência estética”. (trad. Marcelo Jacques de Moraes). **ALEA, Estudos Neolatinos**. 2003, v. 5, n. 1, p. 118-147.

GIACÓIA JR, Oswaldo. “De Nietzsche a Foucault: impasses da razão?”. In: PASSETTI, Edson (Org.) **Kafka, Foucault: sem medos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GUERRA, Eugenio Suárez-Galbán. “Uma obra ignorada: Los cuentos de Lezama”. **Coloquio Internacional sobre La obra de Lezama Lima**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.

HUGO, Victor. **L’Homme qui rit**. Charleston, S.C.: BiblioBazaar, 2008.

KOHAN, Walter O.; LEAL, Bernardina.; RIBEIRO, Álvaro. (Orgs.). **Filosofia na escola pública**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. (Trad. Hortencia S. Lencastre). Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LIMA, José Lezama. **Fugados**. (Trad.: Josely Vianna Baptista). São Paulo: Iluminuras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**. (Trad. Paulo C. de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POULET, Georges. A propósito do espaço barroco. In: **Les metamorphoses du cercle**. Paris: Flammarion, 1979.

SAAD, Gabriel. “Teoría de la nube, teoría del círculo, teoría de la elipse”. **Coloquio Internacional sobre La obra de lezama Lima**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.

TOSCANO, Alberto. “The Method of Nature, The Crisis of Critique - The Problem of Individuation in Nietzsche’s 1867 /1869 Notebooks”. **Pli. The Warwick Journal of Philosophy**. (11): 2007.

ZUNÁI. **Revista de poesia e debates**. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/gabriel_kolyniak_lezama_lima.htm> Acesso em: abr. 2011.

13. MIMESIS OU A FRUIÇÃO DO SIMBÓLICO

Olivier Feron¹⁰³

O tema da *mimesis* parece confundir-se com a própria filosofia, a tal ponto que poderíamos imaginar uma história da filosofia *sub specie mimesis*. Uma perspectiva temporal seria suficiente para evocar a figura de Platão, a partir do qual tudo parece ter começado. O mito do começo platônico é suficientemente sugestivo e potente para traçar o horizonte de uma compreensão reflexiva da filosofia que se desenha num jogo de posições sucessivas e/ou sistemáticas, no qual se decide um possível acordo com a condenação platônica da imitação. A menos que, na distância que cada um toma relativamente a Platão, se forme um destino especulativo, ainda e sempre grato ao mestre da caverna.

A razão pela qual a *mimesis* condiciona as categorias do nosso pensamento vem sem dúvida do fato que, na organização mais geral que ela possibilita, se joga nem mais, nem menos o cruzamento possível do *Anthropos*, do *Kosmos* e de um *Logos* através de uma expressão cuja “presença mais ou menos frágil (ou durável) que dela resulta, sob a forma de um eco ou de fragmento, dará conta desta tripla pertença” (Somville, 1979, p. 58). Por outras palavras, aquilo que está aqui em causa é a possibilidade de instauração de uma ordem, no seio da qual se manifesta uma regularidade propícia à manifestação de um sentido, promessa mantida por todas as narrativas de origem, que a filosofia designa sob o gênero literário de *mythos*. O mito como narrativa, como representação, abraça a totalidade do mundo e abre assim à possibilidade de uma representação do mundo como totalidade (*holos*). Esta tentação de totalidade é uma marca essencial do mito, algo que não escapou a Aristóteles quando identificou três características que são essenciais ao mito: completude, extensão apropriada e totalidade. Esta última característica de totalização é considerada por Paul Ricoeur como o pivô da análise aristotélica na medida em que, contrariamente ao que poderíamos supor,

esta, longe de se orientar em direção a uma investigação do carácter temporal da disposição, prende-se exclusivamente ao seu carácter lógico [...] Ora, se a sucessão pode ser assim subordinada a qualquer conexão lógica, é porque as ideias de começo, de meio e de fim não são tomadas da experiência: não são traços da ação efetiva, mas efeitos da ordenação do poema (Ricoeur, 1983, pp. 80-1).

A narração do começo está, portanto, sujeita a um imperativo de coesão prévia a toda a origem, pesquisa de coerência diante do vazio ansiogênico que surge face ao olhar retrospectivo. A *mimesis* enquanto atividade poética, como *mimesis praxeôs*, está desde então destinada a

103 Universidade de Évora – Portugal. Este artigo teve uma primeira edição em francês em (Denooz; Dortu; Steinmetz, 2007).

simbolizar o gesto reflexivo por excelência, ela não “poderá senão ser um agente de apresentação, de formalização unitária, mais ou menos, esquemático e, mais ou menos, composto, de uma realidade limitada ao espaço e ao tempo da sua própria instauração” (Ricoeur, 1983, p. 9)¹⁰⁴. Reconhecer na atividade mimética o trabalho da imaginação esquematizante conduz-nos à seguinte constatação: à volta do debate sobre a mimesis decide-se a determinação do jogo produção-reprodução, jogo que serve inevitavelmente de substituto do par original-cópia.

Ao seguirmos a genealogia histórica do conceito, parece claro que a subordinação da prática mimética a um modelo cosmológico a condenava a mover-se no espaço circunscrito de um modelo de natureza, que traça o campo de todos os possíveis, e isso desde Aristóteles (Blumenberg, 1999)¹⁰⁵. Só quando a modernidade se define enquanto capacidade de se representar “mais do que um mundo”¹⁰⁶, é que a prática da mimesis vê o seu campo de ação alargar-se infinitamente, até perder a sua significação de simples reprodução: “O princípio do mimetismo teve desde logo de ceder o lugar a uma nova concepção e a um novo ideal da arte. A arte não é uma reprodução do mundo empírico, uma imitação da natureza” (Cassirer, 1995a, p. 183). A submissão progressiva da ontologia à exigência universal da possibilidade, que guia a aplicação do *principium rationis*, vai inverter a relação que o pensamento, tanto especulativo como estético, mantém com o cosmos.

104 Da mesma forma, Ricoeur insiste no caráter essencialmente poético do mito, que define como agenciamento de fatos, numa análise inspirada pelas categorias husserlianas: “Se, portanto, reservamos à mimesis o caráter de atividade que lhe confere a poíesis, e se, por outro lado, não largamos o fio da definição da mimesis pelo *mythos*, então não podemos hesitar a compreender a ação [...] como correlato da atividade mimética regida pela ordenação dos fatos (em sistema) [...] A estrita correlação entre mimesis e *mythos* recomenda dar ao genitivo *praxeôs* o sentido dominante, ainda que talvez não exclusivo, de correlato noemático de uma noção prática” (Ricoeur, 1983, pp. 72-73).

105 “A natureza é o conjunto de tudo o que é possível por si. Visto que o espírito não pode ser determinado de outra maneira senão como faculdade que está em relação com a totalidade do que já é. Só é possível o que, pela sua *morphè*, já é real: o cosmos é a totalidade do que é ao mesmo tempo, possível e real” (Blumenberg, 1999, p. 71).

106 Sobre a tese da representação da pluralidade dos mundos, Blumenberg defende que: “A existência de mais do que um mundo foi, desde Fontenelle, uma fórmula que serviu de estímulo à *Aufklärung*. Coisa que, antes da implantação de modelos cosmogônicos se tinha revelado como a maior contradição da metafísica teológica, obrigada a inferir do seu conceito de criação a unidade do mundo, podendo assim remontar até Platão e Aristóteles, que tinham compreendido e combatido, como uma destruição da razão cósmica, a multiplicidade dos mundos de Demócrito. Quando Kant, num golpe de gênio precoce da sua História natural do céu, volta a restabelecer a unidade do universo, teve recurso à fórmula mediadora de um ‘mundo de mundos’” (Blumenberg, 1999, p. 3).

A conquista da realidade – Kosmos

Face a uma estratégia de inspiração fenomenológico-hermenêutica que daria a prioridade à questão do tempo, Roger Callois convida-nos a fazer o desvio pela exterioridade da forma espacial, no seio de uma aproximação original ao fenômeno mimético, a reenviando à cena primitiva de distinção que separa todo o ser vivo do seu meio. Referindo-se ao homem, Callois descreve esta situação como fonte de todas as tensões que o percorrem, fazendo do organismo humano um polo de autonomia improvável e continuamente submetido à tentação de um regresso ao estado de indistinção com o seu meio. A tentação de fusão com este meio-ambiente ameaçador frisa o carácter ambíguo da operação mimética, ao mesmo tempo, instauradora do teatro da representação cósmica de onde surge o poder discriminador do logos¹⁰⁷. Mas é também fenômeno de despolarização, promessa de apaziguamento, compensação do excesso de atividade por uma “escolha perversa do objeto mimado [...] Não saberíamos assinalar melhor o carácter fundamentalmente deficiente, dirigido para a imobilidade e para o regresso ao inorgânico, que me parece essencial do fenômeno” (Caillois, 2002, pp. 114-16). Callois designa desta forma o polo noturno da mimesis quando ela se refere ao orgânico e ao corporal. É ao corpo próprio que se impõe a obrigação de recortar o seu território numa fração do ser; o seu *ai* não lhe é dado, e muito menos garantido. “Pelo simples fato que o ser vivo está aí em cada ponto do seu corpo, ele possui uma certa ubiquidade, ele já *ultrapassa a extensão* e vive o *ultra-espaço* [*outr-espace*], como se exprime Vignon, segundo o qual, toda a imagem-lembrança é também do *ultra espaço*” (Caillois, 2002, p. 117).

A prática mimética é efetivamente uma atividade *poiética*, ainda que submetida a um imperativo de resistência, resistência a uma tentação de regresso, a um estado de indiferenciação, de regressão ao meio que ameaça a todo o instante devorar a mônada incarnada e, portanto, distinta. Esta poética nasceria, portanto, de uma estratégia de resistência, de vontade de se manter neste ultra espaço cuja esquematização dinâmica seria a garantia da sua sobrevivência, resistência ao que Caillois chama de *tentação do espaço*.

107 Daí a tensão que corre entre mito, mimesis e logos desde Platão. “O logos é antes de mais órgão de seleção e de exclusão. Mas a partir daqui vai-se relatar um mito que trata em primeiríssimo lugar da exclusão de mitos. Crítica do mito, da mimesis, das artes das musas, tudo deve executar-se com os olhos postos na educação dos guardiões para que o seu discernimento não se corrompa pela confusão de ficção e realidade, do falso e do certo, tal como o faro dos cães. Por isso, os poetas míticos devem ser colocados sob vigilância” (Blumenberg, 1989, p. 95).

Nestas condições, concebemos que o espaço desorganizado não deixa de exercer sobre ele uma espécie de sedução, continua a entorpecê-lo, a retê-lo, sempre, sempre prestes a levá-lo para trás para colmatar a diferença no nível que isola o orgânico no inorgânico (Caillois, 2002, p. 117).

Contemporânea da luta pelo sentido, a vida no espaço é também uma luta contra a ameaça de um espaço indeterminado antropófago, imagem-lembrança, necessariamente irrepresentável e, portanto, inimizável, desta fusão pré-natal cuja nostalgia assombra os sonhos diurnos da consciência. Tal acontece mesmo nas estratégias de sobrevivência, que submetem o espaço natural para eventualmente responder melhor a esta necessidade de inscrição no espaço¹⁰⁸.

Neste ponto, a antropologia espacial parece encontrar uma das temáticas que a hermenêutica ontológica tinha sustentado no primeiro plano das suas reflexões no começo do século XX: a dimensão existencial da vida humana. A ontologia existencial constitui o paradigma desta transformação que afeta toda a modernidade e que transforma o infinito no ilimitado através deste processo inelutável de interiorização da dimensão temporal no seio da consciência. “O tempo absoluto, tão difícil de suportar pelo seu autor, Newton, por ser suspeito de divinizar o mundo, transforma-se no ‘sentido interno’ de Kant, como forma desse mesmo [tempo]” (Blumenberg, 1989, p. 16), o que tem como consequência mergulhar esta mesma consciência habitada pelo tempo no abismo da sua ausência de fundação. O que nos obriga, a nós modernos, a reconhecer que esta transferência de atributo em nosso proveito pode também ser o nosso dilema dialético:

Se a modernidade se transformou, nesta medida, na época da consciência ilimitada, já que essencialmente temporal, ela deve igualmente afrontar o fio condutor que a guia fora do labirinto dominado pela impossibilidade de unificar conhecimento objetivo e autoevidência subjetiva, finitude conhecida e infinitude sentida (Blumenberg, 1989, p. 16).

Esta prioridade do tempo que o existencialismo antologizante invoca, recorrendo paradoxalmente à lição kantiana, lança o homem na situação de não poder apelar a nenhuma anamnese; não podendo estabilizar-se no fluxo de um sentido que por ser íntimo, não o prende menos a um destino cruel de uma promessa paradoxal: só poder projetar-se na sua propriedade com o seu desaparecimento (i. e. *ser-para-a-morte*).

108 “A partir daqui, não é mais só a psicastenia que se assemelha ao mimetismo, mas o imperativo do próprio conhecimento, de que ela representa, aliás, uma perversão. O conhecimento tende, sabemos-lo, para a supressão de todas as distinções, para a redução de todas as oposições, de modo que o seu objectivo parece ser propor à sensibilidade a solução ideal para o seu conflito com o mundo exterior e de assim satisfazer, nela, a tendência para o abandono da consciência e da vida” (Caillois, 2002, p. 119).

Nas filosofias da existência deste século, o homem aparece como ser sem essência: e isto advém do fato de que na sua relação com o tempo predomina o futuro. E o futuro não pode ‘imprimir caráter’ porque se encontra diante de nós em grande medida indefinido – independentemente do grau de tolerância admitido. O *Dasein* enquanto cuidado [*Sorge*] descreve-se de maneira que aquilo que é importante é o próprio Ser, ele é o ‘primeiro ainda’ em jogo e, contudo, sempre já passado. Por esta razão, evitamos o termo equivalente a cuidado, ‘autoconservação’, visto que neste sentido não há nada a conservar já que ainda temos de nos preocupar com tudo (Blumenberg, 1989, p. 59-60).

Nesta condição de reenvio, de adiamento ontológico que propriamente o constitui, o homem consegue esquecer que esta constituição temporal íntima só pode fazer-se com a condição de que haja alguma coisa de permanente no espaço; e que esta constituição, para nós outros homens, nos arranca a uma qualquer fundação ontológica da nossa existência, para se converter numa simples analítica da nossa condição.

Apenas nos limites desta analítica uma antropologia espacial pode afrontar a questão da sua constituição, enquanto confrontação com o que ela não é, enquanto consciência encarnada à procura de um improvável modelo de existência. Sempre já embarcada num meio que a envolve com a sua indeterminação, a consciência não pode tomar como referência nenhum original com vista à sua sobrevivência enquanto unidade aperceptiva. Neste duro trabalho de resistência à uniformidade que a rodeia, durante a qual se pratica esta mimética vital descrita por Callois, podemos também encontrar, declinados de maneira existencial, os acentos deste velho debate filosófico da hierarquia do Uno e do Múltiplo (Giovannangeli, 2002, p. 38) ¹⁰⁹.

Reenquadrada no contexto da imperfeita autonomia do organismo individual, a temática do mimetismo, como prática *poiética*, leva-nos a considerá-la como uma resposta adaptada à resolução de tensões, via um mecanismo de mediação, necessariamente simbólico, que retira o organismo deste estado de presente permanente que caracteriza a angústia. Esta última surge precisamente de uma incapacidade de simbolização, de elaboração psíquica na qual Freud identifica a neurose da angústia¹¹⁰. O organismo encontra-se aqui face a uma alternativa: optar pela dissolução no inorgânico, no sono, no entorpecimento; ou transformar a tensão num motivo de satisfação, de *fruição*, durante o trabalho de conversão da tensão ansiogênica num produto simbólico. O simbóli-

109 A temática do Uno e do múltiplo será objecto de uma análise crítica de inspiração platônica na terceira parte deste capítulo dedicado à noção de *méthexis* (Cf. infra No princípio era a mediação – *Logos*).

110 Para a distinção que Freud traça entre a neurastenia e a nevrose de angústia. cf. (Laplanche; Pontalis, 2002, p. 274).

co representaria, então, no desenvolvimento da sua elaboração ao longo da história humana, a possibilidade de responder à fixação da angústia no presente, por uma prática, uma atividade que inscreve o trabalho da consciência numa temporalidade nova: numa mediação temporal, porque simbólica. Se o organismo procura uma possibilidade de memória, esta anamnese é portadora dos acontecimentos traumáticos que, como um engrama, escrevem uma pré-história filogenética e ontogenética do homem. Estes

agem da mesma forma que, segundo Freud, as excitações perturbadoras não liquidadas, geradoras de nevroses traumáticas: elas obrigam continuamente a repetir a situação de desprazer, mas com prudência e sob uma forma quantitativamente muito atenuada, cada repetição permitindo obter a liquidação de uma pequena fração da tensão dolorosa. Aquilo a que chamamos hereditariedade talvez seja apenas a transferência para a descendência da maior parte da tarefa dolorosa liquidar os traumas (Thalassa, 1992, p. 119).

A tensão que se joga na prática mimética provém neste sentido de uma alternativa: ou uma reprodução deste modelo de dissolução que propõe o simples orgânico indiferenciado; ou a elaboração simbólica das tensões residuais do traumatismo, cuja execução representa a conquista de um espaço autenticamente humano. A escolha da dissolução seria desde logo uma elaboração fracassada, uma perlaboração abortada, uma mimesis perversa não mais conduzida por uma pulsão, mas por uma simples atração¹¹¹. O desejo de quietude, nostalgia do abandono, traduz uma inclinação para fundir-se no oceano original cuja anamnese imperfeita se transforma em fusão imediata. Mais hegeliano na sua inspiração, Ferenczi vê no mimetismo simbólico uma resposta do organismo face a um meio constrangedor que obriga a modificar os seus modos de funcionamento e a sua organização através de “*diversos mecanismos de prazer que se exprimiriam, entre outros, justamente pelo simbolismo*” (Thalassa, 1992, p. 148)¹¹². Esta *metabasis* no campo do transcendental é assim uma resposta a uma tensão, fonte da angústia, que emana do contato com aquilo que o organismo não é: o meio, o mundo, o real. Este último submete o organismo a uma pressão, a uma tensão à qual ele se vê obrigado a dar uma resposta que não pode ser adiada.

Este estado de quietude insuportável, esta via submetida a um princípio de realidade ameaçador, indeciso, seria insustentável se não com-

111 “A palavra ‘pulsão’ acentua o aspecto adaptativo, o caráter de adequação do funcionamento orgânico, enquanto o termo “atração” frisa mais o caráter de regressão” (Thalassa, p. 103).

112 O itálico é nosso.

portasse uma instância que o descarregasse do peso do realismo. Esta instância foi à caverna. É preciso supor que a caverna reduz a complexidade dos estímulos, dos perigos, a inquietude, a ameaça, a angústia. Ela, cuja abertura era controlável e segura, permite um fenômeno biológico novo, culturalmente inovador: o sono profundo (Villacañas, 2007, p. 39).

A projeção ilimitada no horizonte futuro ameaçador que se abre no exterior da caverna, não pode ser fonte de angústia para o *homo erectus*. Esta definição do homem a partir de um realismo ontológico faz do seu ser uma intranquilidade, e condena-o a uma condição de errante das savanas desérticas da geografia do Ser. Não é senão quando o homem foi capaz de projetar *eidola* em toda a segurança contra o fundo do seu sentido íntimo que ele acedeu ao que iria permitir elaborar uma resposta à famosa questão kantiana: o que é o homem?

O nascimento do homem na caverna – Anthropos

O mito da caverna é paradigmático entre os mitos, pois ele é efetivamente o relato do começo, do nascimento do homem. Este nascimento já foi tratado por Heidegger, necessariamente no sentido da decadência, já que o mestre de Freiburg associa a temática da *Paidéia*, que estrutura a *República*, com a da sua reinterpretação da *alêtheia*, como essência do não-velamento. Mais próximo da questão da mimesis e da sua prática no seio da caverna, um caminho alternativo convida-nos a retomar a reflexão a partir das sombras projetadas sobre os muros da caverna platônica, longínquas recordações das primeiras pinturas rupestres. A narrativa da caverna convidar-nos-ia desde então a ler esta obra de Platão como uma possível arqueologia da capacidade figurativa do homem sob a forma duvidosa da narrativa, do mito, que acabaria por condenar os poetas em nome de uma educação saudável dos guardiões da cidade ideal. Durante muito tempo glosada, esta condenação deve ser certamente considerada socraticamente, ou seja, através desta ironia feita método que caracteriza o antigo sofista. No momento da discussão que incide sobre a cidade ideal, Platão renuncia a utilizar o método do diálogo para recorrer à ficção, quer seja para descrever o modelo da educação, de formação da humanidade de excelência ou para resolver a questão do *ontôs on*. Este recurso à ficção figurativa, antidualética, pode ser um índice dos limites do método quando o filósofo, tendo-se levantado em direção à saída da caverna, regressa para partilhar com os seus companheiros agrilhoados os mistérios de que tomou conhecimento fora da caverna.

O que ele põe aqui em prática é, evidentemente, o serviço que a *Paidéia* que ele professa deve prestar, enquanto formação às funções do estado, e que choca com a amarga oposição, disposta a matar, daqueles em cujo

benefício se havia feito todo o gasto. Voltando à referência kantiana, digamos que: não há nada mais difícil do que oferecer a liberdade. Sobre este ponto, o filósofo do exemplo platônico naufraga [...] A *Politeia* de Platão, a sua *República*, para dizê-lo como Kant, é um diálogo sobre o fracasso do diálogo, e a parábola da caverna, aproximadamente no centro, articula a teoria das ideias e a sua falta de resultados ‘nos demais’ de tal maneira que a situação comum do início torna plausível no final a catástrofe virtual. Os meios daquele que regressa não chegam para despertar o prazer de consumir a libertação, porque, por natureza, o prazer não conhece o diálogo. O regressado fracassa porque quer cumprir a sua tarefa à maneira socrática (Blumenberg, 1989, pp. 87-8).

Como imaginar de outra maneira a obra paradigmática de Platão, que irá servir de manual de referência a todos os tratados de política e de ontologia, quando sabemos, tal como o seu autor, o destino reservado aos filósofos que praticam a arte do diálogo em praça pública, com a finalidade assumida de ensinar a libertação das consciências. Sem dúvida Platão, depois do final trágico do seu mestre, toma consciência da necessidade de avançar dissimulado [*avancer masqué*] sob pena de partilhar o seu destino.

Daí o recurso à mimesis como método filosófico de pleno direito, solução ao mesmo tempo, elegante e prudente, sugerindo mais do que demonstrando o caminho da libertação através do jogo de luz e sombras, que convém ao ideal. A perfeição da cidade governada pelos filósofos é tão bela quanto improvável, é simplesmente um

modelo, impossível de encontrar na terra, e apenas provável no céu, ele parece até esquivar-se justamente para acentuar ainda mais o carácter plástico e puramente fictício do presente enunciado. Onde encontrar melhor resumo antecipativo de todos os desenvolvimentos estéticos que vão suceder? O triplo estatuto da ‘cópia de cópia’ é mesmo sugerido – mesmo às escondidas – nas espécies deste duplo ‘modelo’ decididamente difícil de encontrar. É porque a *República*, no seu conjunto, é uma gigantesca mimesis verbal, duas vezes degradada e tanto mais duvidosa que deixamos de encontrar até o motivo real, visível e sensível, como a cama do carpinteiro ou do marceneiro que ‘copiara’ o pintor... (Somville, 1992, p. 447).

Contrastando com todo o realismo ontológico, a forma narrativa desta utopia abre, no próprio seio da caverna, o campo dos possíveis que permite a presença do filósofo na cidade, ou pelo menos a sua sobrevivência, submetida ao respeito da eterna vigilância que o define: *caute!*

A narrativa da caverna está, portanto, muito ligada ao tema da conservação de si, à sobrevivência deste ser improvável, nascido das cavernas, e ao relato do despertar para si que o meio ctônico fechado

permite. Este despertar é uma conquista, antes de mais, sobre um meio ameaçador. É a caverna, o espaço fechado que permite uma cultura paradoxal do olhar, da contemplação, pela qual o homem se define. O homem é a criatura visível por excelência. Com efeito,

a sua visibilidade determina-o por ser visível pela postura vertical e pelo caráter sem defesa da sua dotação orgânica sem especificidade. Isto o torna vulnerável à sedução do regresso à caverna, a única coisa capaz de colmatar um desejo de invisibilidade profundamente enraizado nessa condição do gênero humano (Blumenberg, 1989, p. 55).

Face à luz, à visibilidade que o *homo erectus* deve afrontar no espaço infinito do exterior, o homem parece habitado por esta nostalgia do espaço fechado, o espaço finito que simboliza a caverna. Neste sentido, o mundo, o verdadeiro mundo que se encontra no exterior da caverna é de fato um mundo extraordinário: ele não corresponde ao que constitui a nossa normalidade. A saída da caverna corresponde, por conseguinte, a uma fatalidade: a passagem ao mundo real ilimitado e à necessidade da razão teórica conhecer o mundo tal como ele é. A questão fundamental será, desde logo: “em que medida está disponível aquilo que a razão estabelece?” (Blumenberg, 1989, p. 59). Ao imperativo teórico de conhecer o mundo tal como ele é, podemos opor a urgência existencial de estabelecer a outra questão essencial: como nascemos nós no mundo? Neste sentido, esta questão, que deixa de ser estritamente de ordem teórica, estabelece uma ligação entre as noções de vida, de nascimento da realidade e de ficção.

É igualmente no espaço fechado da caverna que pode ser desenvolvida pela primeira vez, graças à atenção que pode concentrar-se sobre um só e único ponto de horizonte, a capacidade de ficção. A ficção desloca o problema da autoconservação, estando esta submetida ao realismo encontrado no exterior da caverna que é assumido pelos caçadores que partem à procura de meios de sobrevivência. A este horizonte de autoconservação opõe-se o espaço fechado no qual vivem aqueles cuja fraqueza os confiou ao cuidado das mães e que, através de uma lógica de contra dom, compensam o alimento fornecido pelos caçadores com os longos relatos de aventuras que se desenrolam na abertura de um espaço possível: o da ficção (por oposição ao espaço da necessidade que afrontam aqueles que saem da caverna). É assim que a caverna contribui para o que Blumenberg chama de “cultura do cuidado” (*Kultur der Sorge*), que

ensina a dominar a técnica, a tornar presente o que não se oferece à percepção imediata; a tornar manipulável o ausente e o que falta ou está por afrontar. Em imagem, em símbolo, em nome e finalmente em conceito,

tornam-se ‘representáveis’ as urgências de uma realidade de que poderíamos retirar-nos na medida em que dispuséssemos de tais representações [...] A ‘amplitude’ da realidade torna-se representável como *possibilidade* (Blumenberg, 1989, p. 35).

Neste sentido, o desafio que se coloca à modernidade é de sair precisamente deste dilema entre finitude conhecida e infinitude sentida. Face a esta primazia da forma do tempo projetado sobre o horizonte futuro ilimitado, infinito, a modernidade vai necessariamente privilegiar as formas estéticas abertas como o romance ao confrontar-se com este desafio: contar, pôr em forma o relato do surgimento do mundo para uma consciência. Finalmente, o romance moderno é aquele que deve superar a etapa da entrada no mundo, que é também simultaneamente o começo dessa consciência. O início do romance pode ser descrito como uma saída para fora daquilo que ainda não é mundo. O romance é, por conseguinte, a compreensão desta temporalidade para uma consciência que não tem garantia definitiva quanto ao seu passado, antes da sua vinda ao mundo: um presente “no qual possamos ter uma certeza digna de menção, um presente que no seio das vivências contingentes só é possível por exclusão de qualquer outro possível” (Blumenberg, 1989, p. 35).

O sentido da importância da descrição, em Husserl, deve ser encontrado na vontade de ultrapassar a desconfiança cartesiana a respeito da memória. Como Blumenberg o declara: “aquilo que é resistente à interrupção que é o dormir, deve igualmente saber proteger a vida” (BLUMENBERG, 1989, p. 16). Por conseguinte, a conquista desta realidade, que a dúvida cartesiana, tinha adiado pode fazer-se apesar de tudo graças ao mecanismo da memória.

O mundo é o que pode ser reconquistado: o de todas as vigílias, o individual na lembrança, que não é senão manter a identidade face às irrupções de descontinuidade, de perda e de esquecimento. Sonho, esquecimento e morte são, como tais, exigências impossíveis de experimentar, de renunciar a esta consistência de um viver esgotante, a única capaz de tornar definitivamente discernível a realidade da ficção (Blumenberg, 1989, p. 16).

A tarefa desta vida esgotante consiste efetivamente numa luta, luta contra o contrassenso de deixar correr o tempo perdido. Esta reconstrução, a reapropriação deste tempo perdido é efetivamente uma possibilidade de liberdade relativamente ao seu passado. A certeza do carácter inelutável do passado não é sinónima da certeza do presente que a ele se refere. No que a isto diz respeito, o papel do futuro continua a ser uma fonte de angústia.

No princípio era a mediação – Logos

Se o *homo erectus* não está naturalmente habilitado a manter um contato continuado com a realidade, a tarefa que o definirá no futuro é elaborar as constantes da relação com aquilo que só foi dado no afeto do traumatismo da vinda ao mundo. Pôr em representação aquilo que foi dado numa passagem catastrófica, numa abertura a um horizonte vazio projetado diante de uma consciência pasmada pela impossibilidade de qualquer representação, vai constituir a tarefa entregue a esta mimesis, compreendida como prática de produção de sentido. O relato mítico só poderia ser a primeira forma desta narração que dispõe o sentido, que o torna disponível para uma consciência tateante no lusco-fusco da intimidade cavernosa. Os prisioneiros da caverna platônica estão agridoados a um reino de aparência, sem se interrogar sobre a sua condição. Descartes emitirá a hipótese que caracteriza a modernidade, a saber, se o mundo inteiro não é uma ficção na qual somos enganados. A modernidade, pela voz de Descartes, põe a questão que o mito permitirá a Platão evitar, que é a da razão, do fundamento que faz de nós seres agridoados no fundo, de uma ficção da qual não percebemos a finalidade. O mito é por excelência esta caverna que unifica o horizonte da experiência projetando a coerência sobre o horizonte limitado do ecrã disposto no fundo da caverna em que o homem nasce. O que caracteriza a mimesis mítica é fundamentalmente a coerência e não a nostalgia de improváveis origens. O mito é realmente o rastilho de qualquer processo de generalização que permite integrar o diverso daquilo que será determinado como real, no seio de um horizonte de sentido sempre a unificar.

A conexão interna como tal é o rastilho da universalização. Será uma característica da mimesis visar no *mythos* não o seu caráter de fábula, mas o seu caráter de coerência. O seu ‘fazer’ será a partir daqui a um ‘fazer’ universalizante. Todo o problema do *Verstehen* narrativo está aqui contido em germe. Compor uma intriga é já fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico (Ricoeur, 1983, pp. 85).

Esta procura de sentido permite-nos reconhecer que na evolução do conceito de mimesis, medimos a nossa relação com o mundo.

Este mesmo mundo que se estende, imenso, no exterior da caverna é obra do demiurgo, cujo produto convoca a nossa capacidade de compreensão. Para os Antigos, contudo, este paradigma de criação não entrava necessariamente em concorrência com o poder de criação especificamente humano, que o termo grego de *techné* condensa.

A arte, para Aristóteles, consiste, ‘por um lado, em completar, e por outro, em imitar (o que é dado naturalmente)’. Esta dupla determinação conserva uma es-

treita conexão com a dupla significação do conceito de ‘natureza’, como princípio produtor (*natura naturans*) e como forma produzida (*natura naturata*) (Blumenberg, 1999, p. 54).

A arte orientada por um princípio de finalidade é estruturalmente semelhante à natureza guiada por um princípio de entelêquia. O produto da atividade humana não se opõe, por isso, a uma criação mais autêntica, que lhe serviria de modelo e da qual não seria senão a reprodução mais ou menos infiel. Isto porque o princípio de entelêquia não funciona segundo o modo da concorrência do original, mas segundo o da possível realização de uma perfeição a cumprir.

A definição da mimesis aristotélica foi em grande medida concorrente da definição que Platão desenvolve no décimo livro da *República*, quando remete o processo de produção aos modelos ideais que presidem a atividade do artesão. Contudo, Platão parte do princípio que a imitação é necessariamente negativa, sem nunca fazer a distinção clara entre mimesis, simples imitação e *méthexis* como participação na coisa real. Reduzindo a arte à mimesis, o artefato torna-se tão-só um derivado do ser, discriminação ainda acentuada por todos os avatares do platonismo até à idade moderna, mesmo até Lessing. Ora se a dimensão de participação (*méthexis*) que distinguimos na atividade mimética era incontestavelmente valorizada pelo próprio Platão, por que razão a ação de criação, de posição espontânea de algo graças à *technè* humana, entrou repentinamente em concorrência com uma outra forma de criação verdadeiramente mais original?

A posteriori é fácil de dar uma resposta: o ato de ‘pôr’ algo adquire um valor metafísico unicamente quando é descoberto como conceito teológico, como atributo divino. É unicamente a transposição de uma representação num substrato teológico que faz desta algo de virulento, capaz de produzir na história da compreensão do homem por si mesmo esta força de atração que move a vontade desde a nostalgia mística da *omoiósis theô* (transformação em algo semelhante a Deus) até à usurpação obstinada de atributos divinos naquilo a que foi chamado de *hybris* da Renascença. A questão primordial não é onde foi concebida, pela primeira vez, a autenticidade desta “realização” do ser humano, mas, pelo contrário, de onde é que ela adquire o seu estatuto metafísico, único no seu gênero, capaz de centrar à volta desta ideia o pensamento de uma época inteira (Blumenberg, 1999, p. 67).

Esta viragem metafísica teve lugar aquando de um deslocamento da questão que Platão coloca na *República*, quando funda a criação sensível num modelo ontologicamente fiável, as Ideias; a posteridade platônica desvalorizou a referência ao modelo ideal, cuja origem não in-

quieta o autor da *República*, para se centrar unicamente num modelo de criação *ex nihilo*, que decide simultaneamente o destino da espontaneidade humana. Ao esquecer que o demiurgo platônico está ao serviço das ideias, este deslocamento faz recair a tônica metafísica sobre as mesmas.

Esta inflexão metafísica já se pode sentir no próprio Platão quando passamos progressivamente da *República* ao *Timeu*. Quando se trata da representação do cosmos e do movimento dos astros, a figura eleita só pode ser a da perfeição circular, metáfora da perfeição e da completude divina.

Parece que a esfera que gira sobre si mesma e o círculo que volta a si mesmo *imitam* o ser divino, porque estão já implicitamente *contidos* na representação de um deus ativo e imóvel [...] Assim, já em Platão, os caracteres de normas, à partida completamente inerentes às Ideias, começam a reportar-se sobre o *cosmos* e primeiro sobre os movimentos celestes; a origem destes na imitação é apagada pelo fato de, por sua vez, apelarem à imitação (Blumenberg, 1998, p. 171).

Esta *mise en abîme* de uma lógica metafísica da simples reprodução não irá senão acentuar-se, pela sobreposição do modelo platônico sobre a teoria do céu aristotélico, até Plotino que irá concluir a sua assimilação. Simultaneamente, ele salienta a oposição, que ainda não era evidente para Aristóteles, entre os *corpos* celestes cujo movimento circular traduzia a homogeneidade do conceito de tempo no estagirita, e a *alma* do mundo que não deixa de ser natural, mas que, enquanto atividade de pensamento que se pensa a si mesma, é heterogênea aos corpos que não podem possuir uma forma adequada ao intelecto¹¹³.

Doravante, é precisamente esta heterogeneidade que vai pesar de maneira decisiva na transferência de sentido que Aristóteles concebia como operação que visa a “aperceber o semelhante”. A *translatio* metafórica, através da sua inscrição sensível simbólica¹¹⁴, é ontologicamente

113 Sobre esta problemática Blumenberg escreve: “Em Platão, o Demiurgo cria o cosmos de tal maneira que responde à exigência da mais alta racionalidade e é por isso que impõe aos corpos celestes movimentos circulares. Em Aristóteles, a regularidade perfeita do último movimento circular é deduzida da análise do conceito de tempo, que exige como substrato um movimento eternamente homogêneo, a pura atualidade imutável do motor não movido, sendo a norma na qual se apoia o eros da primeira esfera. Plotino não se contenta em harmonizar as duas posições, ele ultrapassa-as. A partir da mimesis demiúrgica, ele interpreta o eros da primeira esfera como imitação do mais alto princípio (aristotélico), ou seja, do motor não movido como *noûs* puro.” (Blumenberg, 1998, pp. 174-5).

114 Para a aproximação da metáfora e do símbolo, (cf. Blumenberg, 1998, pp. 10-11). O autor apoia-se aí no § 59 da *Crítica da faculdade de julgar* – onde Kant caracteriza o símbolo como procedimento da “transferência da reflexão” – para definir o que chama de metáfora absoluta compreendida como os horizontes de sentido que preenchem o vazio irrepresentável no seio do qual se inscreve o trabalho conceptual da reflexão filosófica. Esta imanência do trabalho do conceito à metáfora absoluta faz lembrar especialmente as diferentes formas que Cassirer concebe como estruturas de determinação que opera como múltiplas estruturas de condições de possibilidade de elaboração de sentido.

saturada de insuficiência e por isso votada ao fracasso: à impossibilidade de qualquer tentativa de universalização dar conta daquilo que, enquanto criação, se mantém fora de alcance, na sua diferença absoluta relativamente à capacidade de determinação humana. Aqui, a *poiesis* não é mais compreendida como *technè* prolongando a atividade cósmica, mas como usurpação de prerrogativa, cuja ilegitimidade arrogante só se assemelha à derrota anunciada.

A origem desta tradição em Plotino interessa-nos aqui especialmente porque, na dedução do movimento circular do céu da imitação da razão pura pela alma cósmica, *é a estrutura da própria metáfora que está hipostasiada*. No que diz respeito à sua natureza, na ‘linguagem’ do seu ser, a alma não pode nem apreender, nem ‘dar’ a razão; a sua mimesis só alcança o seu objetivo no fracasso, ela só adquire a sua verdade no ser diferente: na sua estrutura, ela já é *Douta Ignorância* cusana – matriz fecunda para uma metafórica metafísica –, pois [tal fato] constitui a exata representação da função da ‘metáfora absoluta’, que se projeta na lacuna e num espaço vazio que não podem vir a encher a compreensão e o conceito, para se exprimir à sua maneira. A alma cósmica cumpre o movimento circular porque *deve* imitar a razão de maneira erótica, mas só pode fazê-lo de maneira adequada (Blumenberg, 1998, pp. 176-7).

Esta situação de *double bind* na qual se encontra a consciência é, em realidade, o preço a pagar quando é necessário assegurar-se da sua inserção no seio de um universo cuja regra é garantida.

Esta situação provém da sobreposição metafísica da estrutura de correspondência aristotélica entre *genesis* natural e *technè* mimética, correspondência cuja obra ainda não foi compreendida como meio de autoafirmação do homem. A *Selbstbehauptung* constituirá, pelo contrário, uma resposta própria da modernidade, cuja exigência de racionalidade não faz senão responder à perda de segurança do mundo, na ausência de garantia divina. A *lumen naturale* volta a encontrar-se isolada face a um cosmos, cujo realismo deixou de ser fenômeno de evidência. Nesta medida, a prova cartesiana da existência de Deus deve ser compreendida como a última tentativa da consciência se assegurar da ajuda divina para justificar do mundo. Paradoxalmente, o sucesso desta prova conduz a consciência moderna a este impasse trágico: reconhecer que *é porque* o mundo é criação divina que ele se torna ameaçador. Na realidade, esta criação está submetida ao arbitrário absoluto da vontade divina; nisto, ela escapa a qualquer possibilidade de garantir a sua consistência ou a sua constância, sob pena de impor uma autolimitação do arbitrário divino:

O atributo do infinito destrói não apenas a possibilidade de justificar Deus a partir da sua obra, mas também de dar ao

homem a segurança de um cosmos que – tal como aquele que fora formulado pelo demiurgo platónico – deve ser o melhor e o inultrapassável entre aquilo que pode ter uma aparência material (Blumenberg, 1996, p. 228).

Com efeito, se Deus é como *um rei no seu reino*, e se a sua vontade não pode ser limitada por nenhuma imposição que lhe seja exterior, a criação do mundo é um acontecimento inaugural cuja justificação assenta exclusivamente num *quia voluit* que constitui um desafio para a razão.

Face a esta impossibilidade de reduzir as intenções divinas que presidem a criação, este paradigma insuperável da produção sem qualquer modelo e cuja radicalidade supera toda a representação, a razão vê-se obrigada a abrir mão de toda a participação nessa mesma produção. A menos que ela não reivindique para si mesma esta capacidade inaugural de começo sem antecedente, fora do tempo.

O começo absoluto no tempo é intemporal, mesmo no que respeita à sua intenção. A percepção que a razão tem de si mesma como órgão do começo absoluto torna impossível a aparição nem que seja dos primeiros sinais de uma situação na qual um despoletar de razão esteja, nesse instante, na ordem do dia. A necessidade interna proíbe que as necessidades externas entrem em jogo (Blumenberg, 1996, p. 159).

A recusa de uma qualquer anterioridade que justifique a razão, leva-a a estabelecer-se a si mesma segundo o modelo da criação do mundo, retirando-se, no mesmo gesto, de qualquer encadeamento temporal. O romantismo e, de modo mais geral, todos os pensadores anti-modernos irão lembrar-lhe que essa retirada do *continuum* histórico é tão sublime quanto ilegítimo. A insistência na dimensão histórica do movimento moderno deveria, por conseguinte, mostrar que, afinal de contas, ele era tão-só um prolongamento dessa mesma época que pretendia superar. Esta dependência passava de histórica a ideal; a menos que a modernidade assumisse o seu carácter histórico, não para se definir como reprodução da época anterior ou cópia de um original cuja anamnese fundada em razão não poderia reconstituir a gênese, mas, pelo contrário, para reconhecer que o historicismo massivo, que responde à autopoisição absoluta da razão cartesiana,

não lhe faz justiça se a excluirmos da racionalidade dos Tempos modernos. Pelo seu lado, a ideia de um começo absoluto – mesmo se ela se considera ao serviço do sistema da racionalidade que se trata de edificar definitivamente – é tão pouco racional como qualquer *creatio ex nihilo* (Blumenberg, 1996, p. 160)¹¹⁵.

115 “A restituição da «historicidade» negada ainda não é por si um movimento de oposição à *Aufklärung*. Mas a reabilitação da Idade Média sob a forma do romantismo mostra qual o potencial latente nesse processo” (Blumenberg, 1996, p. 160).

O paradigma do começo absoluto, que marca na pessoa de Descartes os Tempos modernos, é uma figura que deve ser superada em vez de arrebatada ao seu legítimo detentor. O peso metafísico de tal transferência, típica de todas as retóricas de secularização, arrisca-se a esmagar a razão moderna sob uma responsabilidade que não lhe pertence e que, para, além disso, ultrapassa a sua capacidade. A emancipação que está aqui em jogo, consiste em libertar a razão finita de um paradigma de criação que propriamente não lhe pertence.

Se a razão renuncia à exigência – que lhe é alheia – de começo absoluto, a compreensão da noção de mimesis sofre uma alteração radical. Ela não pode mais, doravante, ser compreendida como processo de cópia de um original cuja criação escaparia à *technè* humana, mas como participação num todo de sentido, do qual nenhuma instância pode pretender ser o autor. A mimesis deve ser aqui interpretada como *méthexis*, como participação nesta estrutura. Esta mutação do conceito de mimesis no sentido da eliminação da carga metafísica que pesava sobre ela é a condição necessária para uma integração do conceito de mimesis numa reflexão crítica. É, aliás, este paradigma que permite a Cassirer inscrever a filosofia crítica numa filiação platônica, evocando a sua capacidade de mediação entre o Ser e o pensamento.

No seu ser, ideia e fenômeno não são permutáveis. Eles nunca podem ‘coincidir’ [...] Mas entre o fenômeno e a ideia, entre o mesmo (*Gleich*) e a mesmidade (*Gleichheit*) encontra-se a relação de *méthexis* [...] Aqui se encontra uma nova relação entre a ‘parte’ e o ‘todo’ na ideia de participação – uma relação intensiva em vez de uma relação extensiva [...] Platão parte do *eidōs* como pura significação. O triângulo, o seu *ti esti*, está ‘presente’ em todos os triângulos, está com eles em ‘comunidade’: a *méthexis* como *parousia* e *koinōnia*. A significação, o sentido do triângulo ‘ilumina-se’, ‘aparece’, é-nos sempre dado ‘nos’ triângulos. O universal nunca está aí, está sempre presente no singular, nos ‘casos’ singulares de efetivação. Mas, neste caso, podemos apreender o universal enquanto *katholou*, conforme o seu puro em si como *auto kath’auto* (Cassirer, 1995b, pp. 203-4).

A *mimesis* deixa de ser a função subordinada a uma instância de verificação fundada no ser. Ela torna-se plenamente ela própria quando se assume enquanto capacidade de mediação, cuja elaboração contribui para a tessitura de novas redes de sentido. O real é aí apreendido; a sua significação depende disso. Esta desmitologização do conceito de *mimesis* – que visa a reconhecer aí um procedimento, uma função de participação num horizonte de sentido – expressa o trabalho propriamente moderno que consiste em desconstruir as estruturas metafísicas que condicionam a reflexão. A aposta no debate à volta da *mimesis* é um possível destino do pensamento no sentido de uma maior autonomia da sua *poiética*.

Qualquer que seja a urgência vital que leva o homem a opor sentido ao vazio ansiogênico que o ameaça, o trabalho da mimesis transforma-se na prática que o define simultaneamente na sua necessidade e no seu livre exercício. É tão-só neste intervalo que pode surgir a fruição do simbólico.

Referências Bibliográficas

BLUMENBERG, H. **Die Legitimität der Neuzeit** (A legitimidade dos tempos modernos). Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

BLUMENBERG, H. **Höhlenausgänge** (*Saidas da caverna*). Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

BLUMENBERG, H. **Paradigmen zu einer Metaphorologie** (Paradigmas para uma metaforologia), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

BLUMENBERG, H. “Nachahmung der Natur” – Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (“Imitação da natureza” Da pre-história da ideia do homem criador). In: BLUMENBERG, H. **Wirklichkeiten in denen wir leben** (Realidades nas quais vivemos). Stuttgart: Reclam, 1999.

CAILLOIS, R. “Mimétisme et psychasthénie légendaire.” In: BLUMENBERG, H. **Le mythe et l'homme**. Paris: Gallimard, 2002.

CASSIRER, E. *Écrits sur l'art*. trad. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro et J. Gaubert. Paris: Cerf, 1995(a).

CASSIRER, E. **Zur Metaphysik der symbolischen Formen (Nachgelassene Manuskripte und Texte, Bd. I)** (Da metafísica das formas simbólicas) Hamburg: Felix Meiner, 1995(b).

DENOOZ, J.; DORTU, V.; STEINMETZ, R. (Orgs.). **Mosaïque** : Hommage à Pierre Somville. Liège: CIPL, 2007.

GIOVANNANGELI, D. **Finitude et représentation, Six leçons sur l'apparaître** – De Descartes à l'ontologie phénoménologique. Bruxelles: Ousia, 2002.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulaire de la Psychanalyse**. Paris: PUF, 2002.

RICOEUR, P. **Temps et récit. 1: L'intrigue et le récit historique**. Paris: Seuil, 1983.

SOMVILLE, P. **Mimesis et art contemporain**. Paris: Vrin, 1979.

SOMVILLE, P. “Ironie platonicienne à la fin de la République.” in: SOMVILLE, P. **Serta Leodiensia Secunda** –Mélanges publiés par les Classiques de Liège à l'occasion du 175e anniversaire de l'Université. Liège: CIPL, 1992.

THALASSA, S. Ferenczi. **Psychanalyse des origines de la vie sexuelle**. trad. J. Dupont e M. Viliker. Paris: Payot, 1992.

VILLACANAS, J.-L. “Blumenberg, lector de Kant.” In: SANTOS, L. Ribeiro dos. (Org.) **Kant: Posteridade e Actualidade**. Lisboa: Centro de Filosofia, 2007.

