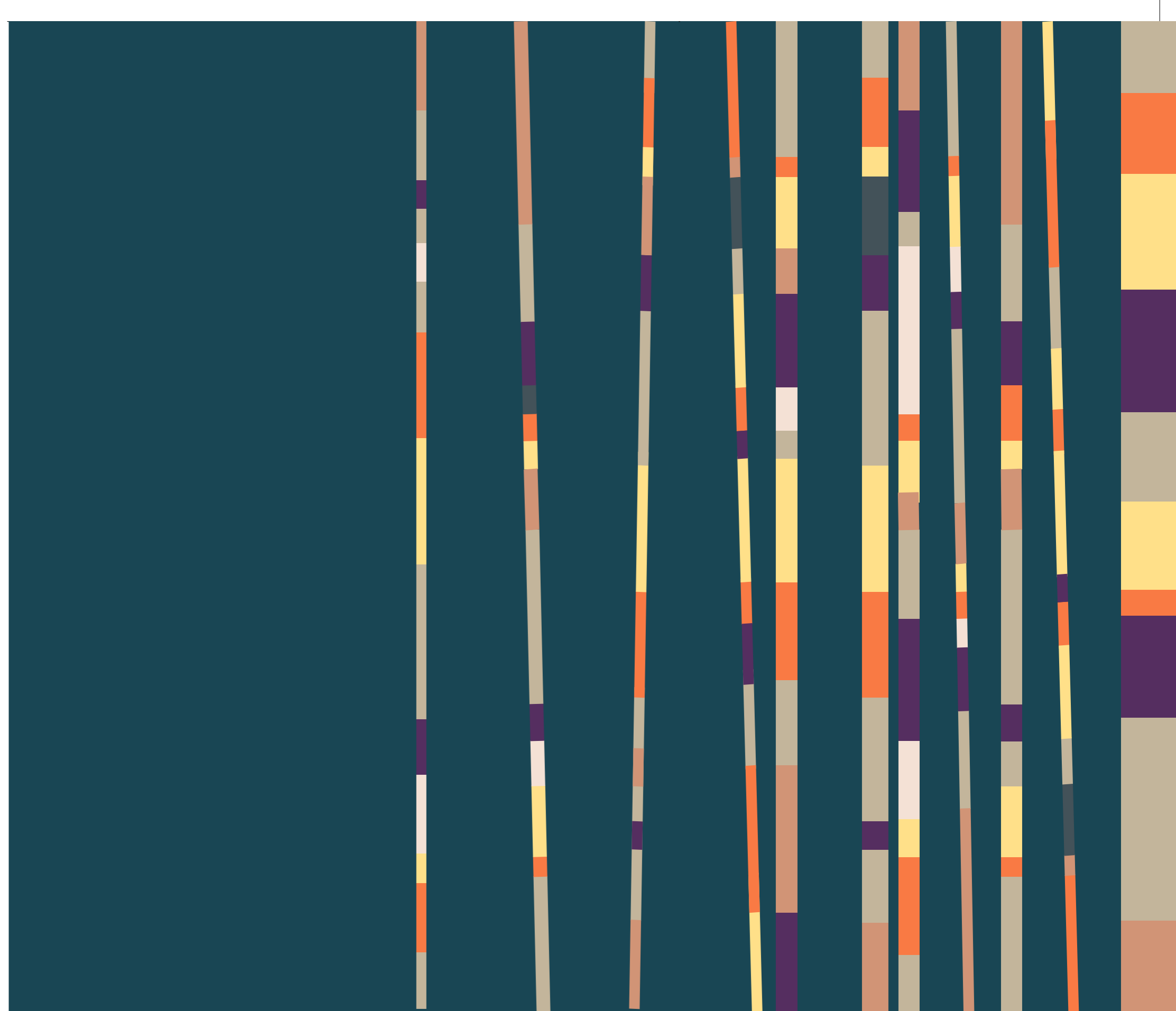
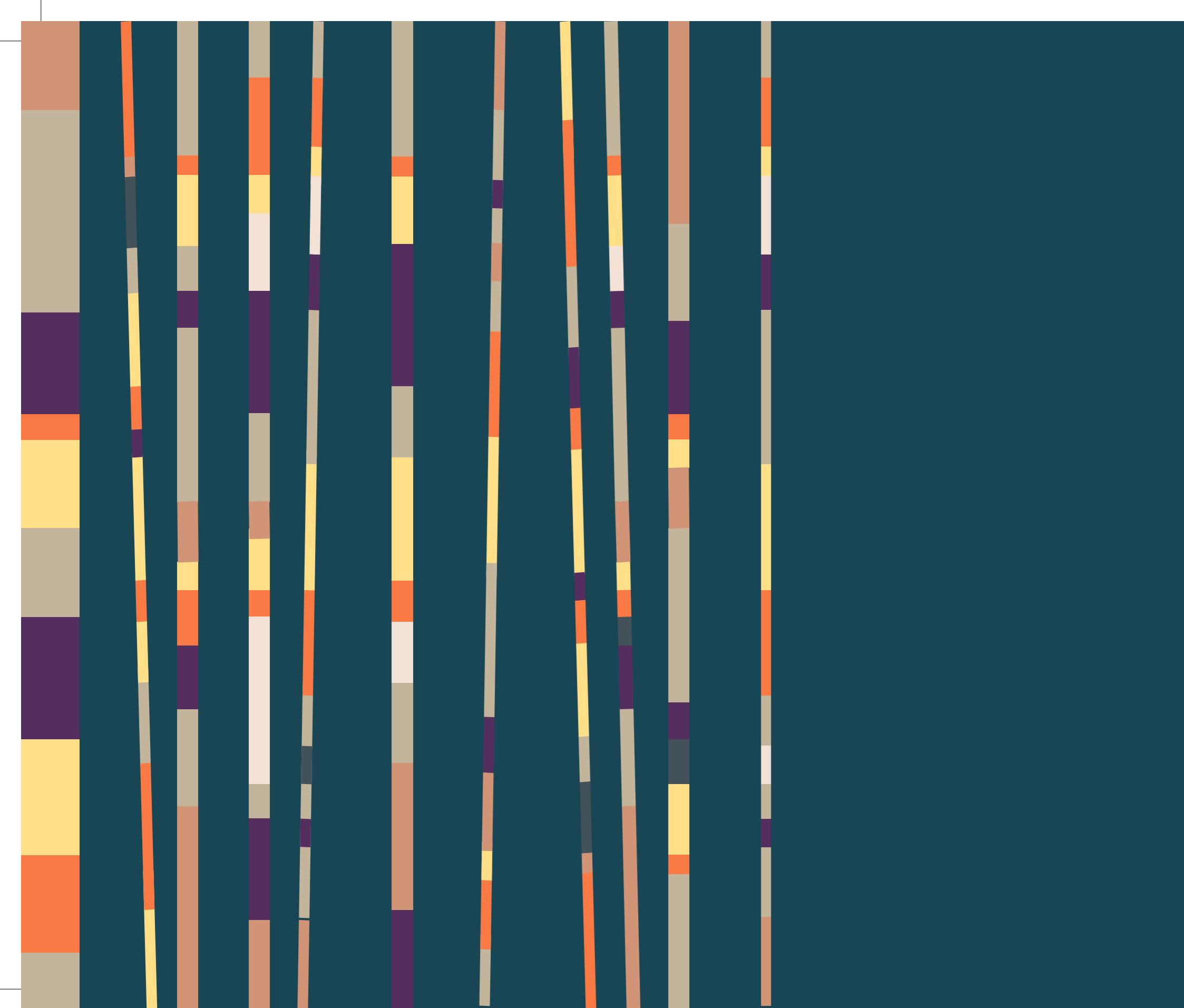


ARTE e RUPTURA





ARTE e RUPTURA

Sesc | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional
Rio de Janeiro
Outubro de 2013

Sesc | Serviço Social do Comércio
Presidência do Conselho Nacional
Antonio Oliveira Santos

Departamento Nacional
Direção-Geral
Maron Emile Abi-Abib

Divisão Administrativa e Financeira
João Carlos Gomes Roldão

Divisão de Planejamento e Desenvolvimento
Álvaro de Melo Salmito

Divisão de Programas Sociais
Nivaldo da Costa Pereira

Consultoria da Direção-Geral
Juvenal Ferreira Fortes Filho

CONTEÚDO

Gerência de Desenvolvimento Técnico

Gerente

Marcia Pina

Técnico responsável

Sergio Pantoja

Organizador do ciclo de palestras e autor
da introdução

Pedro Süssekind

PRODUÇÃO EDITORIAL

Assessoria de Comunicação

Diretora

Christiane Caetano

Supervisão e preparação

Fernanda Silveira

Projeto gráfico

Ana Cristina Pereira (Hannah23)

Revisão de texto

Tathyana Viana

Clarisse Cintra

Diagramação

Claudia Duarte

Produção gráfica

Celso Mendonça

Estagiário de produção editorial

Thiago Fernandes

©Sesc Departamento Nacional
Av. Ayrton Senna, 5.555 — Jacarepaguá
Rio de Janeiro — RJ
CEP: 22775-004
Tel.: (21) 2136-5555
www.sesc.com.br

Impresso em outubro de 2013. Distribuição gratuita.
Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei
9.610 de 19/2/1998. Nenhuma parte desta publica-
ção poderá ser reproduzida sem autorização prévia
por escrito do Departamento Nacional do Sesc, sejam
quais forem os meios e mídias empregados: eletrôni-
cos, impressos, mecânicos, fotográficos, gravação ou
quaisquer outros.

Sesc. Departamento Nacional.

Arte e ruptura / Sesc, Departamento Nacional. -- Rio de
Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2013.
170 p. ; 23,8 cm.

ISBN 978-85-8254-007-7.

1. Arte - Filosofia. I. Título.

CDD 701

O Sesc é uma entidade que reconhece e estimula o desenvolvimento cultural do Brasil, por meio uma programação ampla e diversificada, destinada a todo brasileiro, e, em especial, ao comerciário e à sua família, segmento ao qual nos dedicamos desde a fundação, há mais de 60 anos, por empresários do comércio. Entendemos que a cultura e as artes devam ser focos para a composição de uma programação voltada para uma reflexão abrangente sobre seu desenvolvimento.

A presente publicação constitui uma contribuição do Sesc para a sociedade, principalmente para os agentes envolvidos com a questão das artes: artistas, professores de artes das universidades públicas e privadas, profissionais de cultura das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura, e, finalmente, todo cidadão com interesse em arte.

Antonio Oliveira Santos
Presidente do Conselho Nacional do Sesc

O Sesc, uma entidade que se ocupa da promoção da cultura e da educação entre sua clientela e, por extensão, a todo cidadão, publica a presente obra, que representa mais um passo da entidade na disseminação de ideias que estimulam o pensamento e favorecem os grandes debates da contemporaneidade.

A arte ao longo da História tem sido objeto de estudo de eminentes filósofos como Platão, Aristóteles, Hume, Hegel, Kant, Nietzsche, Deleuze e outros. Conhecer as referências teóricas que abrangem o domínio artístico possibilita compreender seus marcos balizadores e a qualificação para uma melhor percepção de nossa cultura.

Esta publicação aborda uma área de especial interesse para quem atua no rico território da cultura: a arte contemporânea, suas perspectivas, as raízes históricas e filosóficas, a situação atual da arte e do pensamento.

Maron Emile Abi-Abib
Diretor-Geral do Departamento Nacional do Sesc

Sumário

Introdução	9
1. A experiência estética em Schopenhauer: conhecimento e libertação do sofrimento Leandro Chevitaese	15
2. Arte além das obras de arte: Nietzsche e a estética da existência Olímpio Pimenta	25
3. Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na estética de Hegel Márcia Cristina Ferreira Gonçalves	37
4. Arte relacional e regime estético: Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière Ricardo Fabbrini	53
5. Arthur Danto e a arte após o fim da arte Rodrigo Duarte	71
6. As transformações da imagem Jeanne Marie Gagnebin	87
7. Crítica e filosofia da arte Luiz Camillo Osorio	107
8. Deleuze e a ruptura com a representação Roberto Machado	125
9. Lyotard e a estética do sublime Pedro Sússekind	135
10. Para que poetas em um tempo de indignação? Heidegger e a questão da arte Pedro Duarte	151





Introdução

Desde meados do século 19, a reflexão filosófica sobre a arte é marcada por uma questão paradoxal: o diagnóstico do “fim” da arte. Assim, a crise das formas tradicionais do fazer artístico, nas artes plásticas, na literatura e na música, seriam os sintomas de um esgotamento histórico.

Os primeiros museus modernos, surgidos durante os séculos 17 e 18, constituem um dos principais indícios de que se alteravam as funções definidas que a arte tinha desde os primórdios da cultura ocidental. Antes inseridas nos templos ou nos palácios, agora as obras passariam a ser expostas em um contexto próprio, como objetos a serem apreciados por espectadores.

Por outro lado, não só os novos caminhos explorados pela arte moderna e contemporânea nos domínios tradicionais (pintura, música e literatura), mas também o surgimento de novos gêneros artísticos (como a fotografia e o cinema) demonstram que não se trata de um “fim” de toda manifestação artística. O que se evidencia, quando consideramos a história da arte dos últimos dois séculos, é uma mudança no próprio estatuto que a criação artística tem em nossa cultura.

Em suas várias correntes e escolas, a Estética precisa lidar com essa evidência de uma ruptura, diagnosticada por Hegel na introdução de seus cursos de Estética, com sua já célebre consideração de que a arte seria “coisa do passado”. Podemos constatar que, de maneira direta ou indireta, as teorias formuladas no século 20 respondem ao desafio de pensar qual seria o estatuto da arte nesse período após seu “fim”.

Desse modo, em um processo de ruptura que já gerou as mais acirradas polêmicas, a crítica de arte precisou abandonar o terreno seguro das poéticas normativas, das regras tradicionais que definem cada gênero, a fim de interpretar os fenômenos das vanguardas. Assim também, a questão de avaliar o que é ou não é obra de arte se tornou cada vez mais uma atividade intrínseca ao próprio fazer artístico. Como refletir sobre a arte nesse contexto? Como formular teorias a respeito de um domínio que recusa constantemente as próprias definições?

Os debates em torno desses problemas acentuaram aquele paradoxo inicial da Filosofia da arte. Segundo as expressões hegelianas, trata-se do paradoxo de refletir sobre algo que, sendo “coisa do passado”, insiste em se manifestar no presente e projetar novos desdobramentos para o futuro. Essa questão do fim da arte, entendida como diagnóstico de uma ruptura, acarreta uma série de respostas, tanto no campo da arte e da crítica de arte, quanto no campo da filosofia.

Respostas da arte para o problema do fim da arte

Podemos considerar que o sentido do “fim” da arte diz respeito a uma crise no sentido clássico das artes, em seu campo formal. Essa crise vem de um esgotamento das possibilidades expressivas de cada gênero artístico, como a pintura, a escultura e a literatura. Por isso, o século 20 foi uma época das vanguardas artísticas, que procuraram redefinir formal e conceitualmente a arte.

Tomando como exemplo as artes plásticas, o Surrealismo, por exemplo, orientou-se pela psicologia, por um conceito da arte como expressão livre das fantasias de nosso subconsciente; por outro lado, as várias correntes da arte abstrata estão ligadas a um questionamento dos limites da pintura figurativa (que representa coisas e objetos visíveis) e a uma exploração de outras possibilidades da linguagem pictórica, como a harmonia entre as cores e a composição. Posteriormente, as próprias formas de arte, como a pintura e a escultura, seriam postas em questão pelas vanguardas da segunda metade do século. Assim, os artistas conceituais questionaram por que o fato de se esticar uma tela e colori-la com tintas é considerado de antemão uma forma de arte. Isso os levou a trabalhar com as mais diversas ideias e materiais, considerando que só a própria arte pode responder, em cada obra, o que a arte é, e o que ela pode ser.

A mesma linha de raciocínio vale para os novos caminhos da música, ou da poesia, e essa crise tem um valor positivo, embora crie muita resistência e nos leve a uma infinidade de repetições pouco criativas desse modelo contestador das vanguardas.

Respostas da filosofia para o diagnóstico hegeliano

Ainda no século 19, Nietzsche foi um filósofo que se insurgiu contra a visão do Idealismo de Hegel, ao pensar a arte como uma instância superior à própria filosofia. Isso porque a filosofia e o saber conceitual só podem refletir a partir de oposições de valores: bem e mal, falso e verdadeiro, aparência e essência, e Nietzsche é justamente o filósofo que pretende subverter os valores da tradição. Em sua “filosofia trágica”, a arte é capaz de expressar algo de mais profundo do que o saber conceitual, justamente por se encontrar “para além de bem e mal”, para além de verdade e ilusão. Essa pode ser uma resposta filosófica para o problema do fim da arte bastante influenciada pelo Romantismo.

Ao longo do século 20, a Estética filosófica forneceu diferentes respostas para o desafio de pensar a arte no mundo atual. Assim, a poesia ocupa um papel de destaque na ontologia de Heidegger, por exemplo, filósofo que pensou a criação artística como fundamento e origem da existência humana.

Já nos desdobramentos da chamada Teoria Crítica, a herança hegeliana e marxista indica o caminho de reflexões sobre o papel da criação artística na sociedade capitalista contemporânea. Se as avaliações de Theodor Adorno retomam o problema da função da arte e de sua transformação em produto cultural, Walter Benjamin foi o maior exemplo de um filósofo que era também um crítico de arte, atento aos detalhes e a seu significado histórico. É evidente a retomada do tema hegeliano nas críticas à indústria cultural, por parte de Adorno, ou na ideia benjaminiana de um declínio da “aura” na era da reprodutibilidade técnica.

Na filosofia francesa, abandona-se a perspectiva estética tradicional de uma teoria sobre certa prática artística. Deleuze, por exemplo, entende a criação artística como um pensamento por meio de sensações, e a filosofia como criação de conceitos. Desse modo, a diferença de cada atividade faz parte de uma geografia do pensamento, na qual o cinema pôde ser estudado como uma forma de pro-

dução de grandes pensadores contemporâneos. Já Lyotard, o grande teórico do pós-moderno, ao defender o conceito de sublime como uma chave para a compreensão das vanguardas artísticas, procurou entender a ruptura moderna e a contemporânea como abandono do belo artístico e como a exploração de uma nova estética.

Ligado à Filosofia Analítica, portanto a uma escola diferente das mencionadas até aqui, Arthur Danto é o filósofo contemporâneo que retomou de maneira mais explícita a tese hegeliana do “fim da arte”. Procurando reinterpretar esse diagnóstico a partir das vanguardas artísticas do século 20, especialmente a *pop art*, Danto contribuiu decisivamente para a discussão mais recente sobre o tema.

Conclusão

Tendo em vista as discussões atuais sobre o tema, é importante entender como o problema do chamado “fim da arte”, que implica a ruptura na base da arte moderna, está na origem do nosso período atual, “pós-moderno” ou “pós-vanguardista”, como tratam de tentar defini-lo os críticos e historiadores da arte. Com essa perspectiva histórica ligada à Filosofia da Arte, é possível não só pensar a criação artística atual, em seu trabalho com conceitos e formas, mas também tentar entender por que a arte contemporânea tomou esse rumo. Nesse caso, a pergunta que deve orientar as considerações sobre os temas filosóficos, no ciclo de conferências Arte e Ruptura, deve ser esta: De que modo instrumentos de cada pensador indicam um caminho para pensar a arte contemporânea ou a nossa relação atual com a arte?



Leandro Chevitarese*

*Doutor em Filosofia pela PUC-Rio;
professor adjunto de Filosofia da
UFRRJ; participante do núcleo de
sustentação do grupo de trabalho
Schopenhauer na ANPOF.

A experiência estética em Schopenhauer: conhecimento e libertação do sofrimento

O ponto de partida de Schopenhauer é a filosofia kantiana, particularmente a distinção entre o fenômeno (o que se pode conhecer por meio da racionalidade) e o númeno (o que há em si, a essência das coisas), que na sua filosofia correspondem à *representação* e à *vontade* respectivamente. O Livro I de sua principal obra, *O mundo como vontade e como representação* (SCHOPENHAUER, 1986), trata da representação, ou seja, procura investigar as condições pelas quais somos capazes de pensar o mundo, de representá-lo. O filósofo destaca quatro princípios a partir dos quais os objetos do mundo nos aparecem, o que ele denomina “raiz quádrupla do princípio de razão suficiente”. Podemos, de maneira simples, compreendê-los como *o tempo, o espaço, a causalidade e a conceituação abstrata*. Seriam como “ferramentas” pelas quais a razão constrói todos os objetos percebidos, enfim, todo o mundo que se apresenta a nossa racionalidade. Mas isso é apenas “um lado do mundo”, pois seria possível saber algo mais sobre o mundo, algo que escapa à racionalidade. Para Schopenhauer, a essência do mundo não é incognoscível como para Kant. O fundamento de tudo que há se revela como *vontade*, a partir de uma experiência do corpo, não por meio do que pensamos, mas pelo que sentimos. A partir disso, o filósofo constrói uma *metafísica imanente*, ou seja, uma decifração do enigma do mundo, propondo a compreensão de que tudo que há é uma manifestação da vontade de vida. Este é o tema do Livro II, o mundo agora tomado como vontade, pode-se dizer: uma filosofia da natureza.

Conceber a vontade como essência de todas as coisas, implica a construção de uma visão de mundo em que o sofrimento é condição existencial. Schopenhauer afirma que a vontade, em todas as suas formas de manifestação, é ausente de qual-

quer finalidade última, “o esforço é sua única essência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 398). Trata-se aqui da dinâmica de desejos que é própria à existência humana, que jamais cessa quando se atinge determinado alvo. Incapaz de uma satisfação última, a vontade se desdobra em outras direções, retardando-se apenas diante dos empecilhos que encontra, o que se converte em sofrimento.

Pode-se dizer que “toda a vida é sofrimento” (*alles Leben Leiden ist*) (SCHOPENHAUER, 2005, p. 400), mas não no sentido de que sofremos “o tempo todo da vida”, e, sim, no sentido de que em nossa essência encontra-se uma vontade cega, faminta e insaciável. Embora presente em toda a manifestação, é no homem que ela atinge o mais alto grau, devido à sua consciência e conhecimento abstrato. Mesmo se a vontade, arrebatada ao júbilo e à felicidade momentâneos, tornar-se ausente de objeto, ou seja, se uma satisfação, ainda que efêmera, roubar-lhe todo o motivo e o querer, há o mergulho em um insuportável tédio e vazio. Sendo assim, “sua vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e para acolá, entre a dor e o tédio, os quais em realidade são seus componentes básicos” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 402).

O objetivo do presente texto é apresentar a reflexão de Schopenhauer sobre a Experiência Estética: “um outro olhar” sobre o mundo tomado como representação, ou seja, um outro modo de olhar para esse mesmo mundo, mas agora de modo diferenciado. Tal *Experiência Estética* caracteriza-se pelo abandono da individualidade e pela contemplação do mundo independente do princípio de razão que condiciona a percepção ordinária dos objetos. Trata-se de uma suspensão momentânea de todos os interesses volitivos, de todos os desejos, caracterizando-se por um estado de conhecimento e profunda tranquilidade, livre de todo o sofrimento. Seu surgimento, todavia, independe de qualquer decisão racional. Vejamos.

No Livro III, Schopenhauer retoma o mundo como (*als*) representação, agora sob um segundo ponto de vista, independente do princípio de razão suficiente, um olhar sobre a representação sem o “véu de Maya”. Somente por meio da contemplação estética, é possível um *conhecimento puro*, que Schopenhauer identifica com a Ideia platônica: “a Ideia é para nós apenas a objetividade (*Objektivität*) imediata e por isso adequada da coisa em si, esta sendo precisamente a vontade, na medida em que ainda não se objetivou, não se tornou representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 241). Eis o objeto da *arte*, que Schopenhauer define como “o modo de

consideração das coisas, independente do princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). Em uma linguagem mais simples, pode-se dizer que a “Ideia” para Schopenhauer seria o princípio pelo qual podemos melhor compreender aquilo que se manifesta na experiência ordinária, ou seja, uma forma privilegiada de conhecer. Portanto, seria correto afirmar que a Experiência Estética é a melhor maneira de conhecermos o mundo em que vivemos. Desse modo, mesmo todos os tratados de ciência ou história não seriam tão significativos para a compreensão da vida quanto a experiência proporcionada pela poesia, por exemplo.

A Experiência Estética consiste em um conhecimento independente do princípio de razão, o “véu de Maya”, que produz a ilusão empírica da individualização; trata-se de uma possibilidade reservada a um *sujeito puro* do conhecimento. Tal contemplação exige um abandono de toda a individualidade: “o sujeito cessa de ser meramente individual e, agora, é puro sujeito do conhecimento destituído de vontade, sem mais seguir as relações conforme o princípio de razão” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 245). Trata-se, portanto, de uma visão desinteressada do mundo. Isso significa que “quem” conhece não é o indivíduo – o “Leandro”, por exemplo, com suas experiências, valores e conflitos pessoais – mas, sim, algo em nós que corresponderia a uma “consciência pura”. Em outras palavras, pode-se ainda dizer: “eu” não tenho Experiência Estética, na verdade, acontece em mim uma Experiência Estética (pois “eu mesmo” estou ausente...).

É por meio do princípio de razão – tempo, espaço e causalidade – que os objetos são postos em relação com o corpo, e cabe ao intelecto considerá-los em função da vontade individual, ou seja, conhecê-los e considerar em que medida são interessantes ou úteis ao indivíduo. A contemplação estética, por sua vez, faz-se por um desligamento momentâneo da servidão do intelecto em relação à vontade. Tal experiência se caracteriza por uma contemplação objetiva da Ideia por um sujeito cognoscente liberto da vontade individual. O indivíduo que conhece – suas mazelas, preocupações ou conflitos –, bem como o objeto particular que é conhecido – suas possíveis utilidades ou proveitos para a vontade –, não interessam de modo algum a esse *sujeito puro*, tornam-se absolutamente estranhos a ele. Neste momento, há apenas Experiência, não há mais sujeito, nem objeto... Há apenas contemplação.

Trata-se, portanto, de uma Experiência capaz de redimir o “sem sentido” do mundo, de libertar do sofrimento implícito à existência, retirando-nos da angústia

e do conflito da vida. Schopenhauer descreve um acontecimento que pode ser compreendido como um “arrebamento”, uma compreensão extraordinária da vida. Uma Experiência pela qual seria possível um reposicionamento do sujeito na existência, por meio de uma visão intuitiva que lhe forneceria outra maneira de relacionar com esse *mesmo* mundo, mas que agora pode ser compreendido em outros termos. Uma possibilidade de ressignificar suas possibilidades de vida.

A contemplação pura não pode prescindir de um total abandono da subjetividade, da personalidade e de suas relações com a representação: “a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da vontade” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 254). Por isso, Schopenhauer opõe o gênio ao homem comum, inapto à contemplação estética. Absorvido na rotina cotidiana, o homem comum aplica rapidamente conceitos ao que lhe é apresentado, mantendo uma relação instrumental com o conhecimento, marcada pelo modo como tais objetos particulares afetam sua vontade individual. O fazer artístico nada mais é que uma forma de melhor proporcionar tal deslocamento, tal contemplação. Talvez possamos mesmo compreender o fazer artístico como uma tentativa de desconstruir aquelas perguntas da vida ordinária: “para que serve?”, “qual a utilidade?”, “quanto custa?”...

Na experiência estética, o *sujeito puro* do conhecimento contempla objetivamente a Ideia, liberto das condições de temporalidade, espacialidade, causalidade, bem como liberto de sua vontade individual. Este modo de conhecimento “é a arte, é a obra do gênio” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253). A finalidade da arte é precisamente expressar as Ideias eternas concebidas pelo gênio, por meio da contemplação. Mas cabe destacar que a Ideia é objeto de um *conhecimento intuitivo* e não pode ser confundida com uma representação conceitual, visto que todo o conceito é abstrato e discursivo.

A ideia não pode ser apresentada discursivamente ou definida: é acessível apenas como objeto de contemplação intuitiva. Para Schopenhauer, na medida em que considerarmos que qualquer um é capaz de algum prazer estético, devemos considerar que todos os homens são capazes dessa forma de experiência. Neste sentido, pode-se dizer que todos nós temos “algo” de genialidade. O que caracteriza o gênio propriamente dito e o que distingue dos outros homens é a presença

dessa faculdade em um grau muito mais intenso – o que o qualifica não somente para a criação artística, como também para sua fruição estética. Deste modo, o artista assume o papel de um “facilitador” dessa contemplação, pois *o artista empresta-nos os seus olhos para que possamos ver o mundo* (SCHOPENHAUER, 2005, p. 265, grifo do autor). Este é o princípio fundamental do “fazer artístico”: saber criar meios de proporcionar tal experiência.

Mas poder-se-ia ainda perguntar se é possível “desenvolver” tal capacidade de contemplação nos expectadores da arte. Tal questão deve ser abordada com cuidado. Certamente, essa experiência não poderia ser literalmente “produzida” ou “causada”, pois se trata de uma experiência para além do tempo, do espaço e da causalidade. Estamos diante, de fato, de um acontecimento, de um “arrebamento” inexplicável. Mas, por outro lado, não podemos perder de vista que se trata de estimular um potencial que existe em nós, e que só podemos conhecê-lo no momento de sua expressão. Assim, parece fundamental investir em diferentes modos de estimular tal potencial sem, no entanto, pressupor seja o que for. Cabe-ria criar meios de possibilitar esse “encontro”, que despertaria no expectador a possibilidade de contemplação. Logo, poderíamos repensar a questão do “desenvolvimento”: estamos criando, como quem introduz algo que nunca existiu, ou estamos produzindo possibilidades que permaneciam latentes, a espera de estímulo para se manifestarem?

Schopenhauer dedica-se, ainda, a uma análise da *hierarquia das artes*. Tal classificação não se deve, entretanto, às próprias artes, mas refere-se àquilo que elas apresentam, ou seja, corresponde à hierarquia das Ideias expressas por cada arte. Segundo Schopenhauer, todo fenômeno de uma Ideia precisa manifestar-se pela matéria, pela qual se fazem presentes incontáveis graus de objetivação da vontade. Assim, a arquitetura – arte que se propõe a expressar os graus mais elementares de objetivação da vontade, como a coesão, a resistência, a gravidade etc. – situa-se na base dessa *hierarquia das artes*. Da arquitetura se seguem: a jardinagem, a pintura de paisagens, a pintura e escultura de animais, a pintura histórica, a escultura humana e, por fim, a poesia. Esta, particularmente, em seu gênero trágico – arte que expressa a ideia de humanidade, mostrando-nos claramente “a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda do justo e do

inocente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333) – repousa no ápice dessa hierarquia. À parte desta classificação, tendo em vista seu caráter singular, pois não expressa nenhuma Ideia, encontra-se a música. Eis a arte mais elevada, pois se refere não às Ideias, mas à própria vontade: “a música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, uma cópia de Ideias, mas cópia da vontade mesma” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Deste modo, pode-se dizer que a música é tomada por Schopenhauer como uma *objetividade imediata da vontade*, configurando-se como a forma de arte superior.

Entretanto, é importante ressaltar que não cabe ao artista “produzir” em nós tal contemplação – o que seria um contrassenso –, trata-se apenas de “facilitar” esse conhecimento. A experiência estética poderia, inclusive, ser atingida diretamente da contemplação da natureza, como destaca Rosset: “não existe diferença fundamental, segundo Schopenhauer, entre o belo natural e o belo artístico, tanto um como o outro estão à disposição da contemplação” (ROSSET, 1969). Assim, é possível que a Experiência Estética surja extraordinariamente em um caminhar na natureza, pode ser que ela surja onde é mais inesperado e, de fato, simplesmente não aconteça, ainda que se esteja no melhor museu do mundo.

Além disso, como foi observado, a Ideia não é fundamentalmente comunicável racionalmente, é preciso que ela seja contemplada intuitivamente por meio da Experiência Estética, o que depende da capacidade de cada sujeito. Não se trata, portanto, de explicar a arte, mas de convidar à vivência.

A contemplação estética tem, portanto, dois elementos fundamentais: por um lado, a Ideia platônica, isto é, o conhecimento do objeto, não como coisa particular submetida ao princípio de razão suficiente, mas como *objetividade imediata da vontade* (forma permanente de uma classe de objetos); por outro lado, a consciência, não como a do indivíduo que conhece, mas como a do *sujeito puro* da contemplação, liberto da vontade individual e, conseqüentemente, da miséria e do sofrimento implícitos à existência.

A contemplação oferece, desse modo, deslocamento diante da dor e da tragédia, redimindo o “absurdo” da existência. Esse momento efêmero de suspensão do querer-viver nos proporciona a libertação do sofrimento, do tédio, da angústia, enfim, de toda absurdidade de nosso existir. Como observa Brum, “existe uma alternativa

para essa situação de escravidão: é a passagem do estado de ator ao de espectador. Trata-se da *etapa estética*” (BRUM, 1998). Todavia, é importante frisar que essa “alternativa” não pode ser, no entanto, objeto de qualquer “escolha”. A contemplação estética não pode surgir por um ato voluntário e deve ser vista como excepcional, extraordinária. Na verdade, tal experiência acontece sempre inexplicavelmente, por meio de uma “ocasião exterior” ou uma “disposição interna”:

Quando, entretanto, uma *ocasião externa* ou uma *disposição interna* [Stimmung] nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, libertando o conhecimento do serviço escravo da vontade, e a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas, ao contrário, à apreensão das coisas livres de sua relação com a vontade, portanto, sem interesse, sem subjetividade, considerando-as de maneira puramente objetiva [...] então aquela paz, sempre procurada antes pelo caminho do querer e sempre fugidia, entra em cena de uma só vez, por si mesma e tudo está bem conosco (SCHOPENHAUER, 2005, p. 267, grifos do autor).

Schopenhauer nos apresenta a experiência estética como um estado momentâneo de “suspensão da vontade”, raiz de todo o sofrimento, concebendo-a como um estado de repouso, de perfeita tranquilidade, pois, em tais condições, é indiferente estar em um cárcere ou em um palácio para contemplar o pôr do sol (SCHOPENHAUER, 2005, p. 267). A liberdade e a felicidade “verdadeiras” repousam na “negação da vontade”, e é possível, ainda que momentaneamente, vivenciá-las na experiência contemplativa. Não se pode dizer que há, propriamente, “negação da vontade” na experiência estética, mas há um desligamento da individuação, uma “suspensão” da vontade individual. Esse conhecimento puro, livre do serviço da vontade, surge subitamente, inesperadamente, não sendo possível produzi-lo intencionalmente. Uma consideração preliminar sobre o caráter gratuito, radicalmente independente de qualquer interesse individual ou livre-arbítrio, próprio à experiência estética, é uma chave fundamental para a compreensão da questão ética na obra de Schopenhauer, que segue os mesmos indicativos. É importante destacar que, para o filósofo, a Experiência Estética seria, em última análise, uma preparação ou possibilidade para uma vida que possa ressignificar a existência por meio de uma negação do egoísmo e um convite para uma visão de conjunto da existência. Enfim, um convite para a compaixão por tudo que vive.

Referências

- BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades*: Schopenhauer e Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 86.
- ROSSET, C. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris: PUF, 1969. p. 40.
- SCHOPENHAUER, A. *Die welt als wille und vorstellung*: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- SCHOPENHAUER, A. *Le monde comme volonté et comme représentation*. 13^a ed. Paris: Press Universitaires de France, 1992.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2005.



Olímpio Pimenta*

* Professor de Filosofia na UFOP.

Arte além das obras de arte:
Nietzsche e a estética da
existência

“Antes de tudo ela [a arte] ensinou, através de milênios, a olhar com interesse e prazer para a vida em todas as suas formas e a levar nossa sensação tão longe que finalmente exclamamos: ‘Seja como for, a vida, ela é boa’” (NIETZSCHE, 1974a).¹ É difícil imaginarmos uma maneira mais enxuta e significativa de se declarar toda a gratidão devida pela humanidade à arte. Considerada nesta passagem em sua máxima generalidade, a arte tem reconhecida sua função de grande estimulante para a criação, em nós, de sentimentos afirmativos e de uma boa consciência em relação à existência. Não é pouco. Animais inquietos, muito frequentemente insatisfeitos, integramos uma espécie que tende a apreciar mal a experiência de viver, buscando sem cessar algum sentido para ela que seja capaz de permanecer absoluto, transcendendo toda contingência. O proveito da arte vai na direção oposta, provando como é pertinente a alegria com nossa presença no mundo, não obstante a dura feição mostrada por ele em inúmeras ocasiões.

A primeira elaboração conceitual a respeito da arte que encontramos em Nietzsche constitui, ela própria, a matéria central de seu livro de estreia. Diversos objetivos se mesclam para compor o repertório deste *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 1992). O compromisso profissional do professor de filologia clássica exige de Nietzsche a formulação de uma poética para o gênero dramático trágico; a atração pela filosofia, nos termos dos debates correntes de então, requer dele uma versão própria para a metafísica do trágico; a revisão da questão da identidade nacional alemã permite que ele experimente sua disposição de publicista, oferecendo um projeto de política cultural para a Alemanha nucleado na ópera wagneriana. Apesar de sua heterogeneidade, todos

esses propósitos são referidos, em maior ou menor grau, à relação entre arte e afirmação da vida. Vejamos como isso ocorre.

Em primeiro lugar, a poética da tragédia proposta ali não se restringe à revisão das soluções canônicas encontradas na história do problema, mas promove uma leitura original dele, interpretando a contraposição e a combinação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco como o elemento do qual teria se originado o espetáculo. Esses dois impulsos ou princípios, porém, não são concebidos como categorias teóricas puras. Muito ao contrário, sua gênese e atuação são definidas em função do papel que teriam desempenhado na trajetória da formação cultural do povo grego, cujo pano de fundo é exatamente a pergunta pelo valor da existência. Plenamente inteirado das dificuldades e dos sofrimentos inerentes ao viver, o grego teria cultivado a extraordinária capacidade de se comprazer com a vida ao transfigurá-la mediante a invenção sucessiva das imagens de sonho características do apolíneo e do canto dos ditirambos característicos do dionisíaco, que afinal teriam se combinado, dando origem à tragédia. Figuração plástica e música – ou composição e dissolução –, representam as trajetórias ascendente e descendente que os viventes cumprem na existência. Vem-se à luz por meio do processo de individuação, vive-se a peripécia, volta-se ao fundo indiferenciado de todas as coisas – e o circuito completo é motivo de jubilosa celebração. Aí está: entre a arte e a vida prevaleceu uma comunhão bem lograda e feliz, pelo menos até que o encanto se quebrasse e se fizesse necessária a tentativa de correção dos defeitos da vida, que encontrou na filosofia seu lugar natural. A ascese racionalmente motivada em direção à “verdadeira realidade”, emblema da “segunda navegação” platônica, talvez seja o exemplo mais completo de uma visão de mundo guiada por expectativas desse tipo.

O segundo tópico pode ser diretamente derivado do exposto anteriormente. Apolo articula-se ao domínio das aparências, Dionísio ao das essências. Enquanto o primeiro fala do que vem e passa, o outro remete ao que permanece igual a si mesmo sob a superfície. Em diálogo com a tradição pré-socrática, Nietzsche designa como Uno primordial aquilo de onde se sai e para onde se volta, restando para os eruditos decidir se é em Anaximandro ou em Heráclito que devemos reconhecer a matriz desses pensamentos.² De resto, eles são atravessados pela mediação schopenhaueriana, que empresta a Nietzsche a noção de vontade,³ a ser retomada e reelaborada sem descanso, até receber um sentido próprio pelas mãos

de Zaratustra – mas isso é outra história. Importa apenas destacar: a orientação programática é a busca pela configuração de uma “metafísica de artistas”, e por meio dela, mais uma vez, são estabelecidos nexos constitutivos entre arte e vida.

Quanto ao terceiro objetivo, esses nexos são ainda mais fortes. Recapitulemos: a narrativa conceitual de Nietzsche repudia a filosofia socrático-platônica, de corte dualista, por seu otimismo a respeito dos poderes da consciência – que defende a possibilidade de uma passagem linear do conhecimento à virtude, e desta à felicidade – mas encontra na “crise de Kant” um motivo para esperanças. Afinal, se o acesso ao cerne do ser não está mais ao alcance do trabalho do entendimento, como ensina a filosofia crítica, talvez consigamos novamente tratar da sabedoria como os antigos, reencontrando o caminho para a afirmação da vida em uma forma de música que ecoe o dionisíaco. Trata-se, com isso, de educar o povo alemão recorrendo à arte total da ópera, cujo estágio mais elevado está diante do público de Bayreuth. Vida e arte tomadas conjuntamente em mais uma instância da elaboração teórica, ainda que de maneira um tanto idiossincrática.

Por sua peculiaridade na forma e no andamento e por outras tantas razões, as ideias em causa tiveram uma acolhida que, fria de início, converteu-se a seguir em franca hostilidade. A polêmica desencadeada por uma série de resenhas dedicadas ao livro terminou por opor de modo irreconciliável a comunidade acadêmica, de um lado, e os amigos e simpatizantes de Nietzsche, entre os quais o próprio Wagner, de outro (MACHADO, 2005). Acusado de ausência de rigor científico, ignorância e falta de amor à verdade, o professor Nietzsche sai do episódio com seu nome e reputação desacreditados junto ao mundo letrado. A precariedade da condição de sua saúde física se agrava nos anos seguintes, processo que culmina com seu desligamento da cátedra em 1879, exatamente uma década após sua admissão na Universidade de Basileia. Começa assim um período de vida sem domicílio fixo, que enseja uma aventura espiritual que é, sob todos os ângulos, impressionante, na qual a experimentação filosófica conduz a algumas façanhas extraordinárias.

O que o leitor nota de pronto, ao se aproximar das obras deste chamado período intermediário, é a mudança no tom dos enunciados, nas ênfases temáticas e na tópica da pesquisa. Determinados gêneros culturais, até então na sombra, passam ao primeiro plano da análise. Depois de uma espécie de interlúdio, no qual o autor se debruça, desde uma perspectiva intempestiva, sobre matérias de interesse

corrente – sob a rubrica comum “Considerações extemporâneas”⁴ é investigado o historicismo vigente no século e são retratados os mestres Schopenhauer e Wagner, além de detratado o teólogo Richard Strauss – tem início o empreendimento mais ambicioso da carreira do pensador, sua campanha contra a moral, a serviço da afirmação. As influências preponderantes, por sua vez, sofrem um remanejamento completo: retomando as lições do materialismo de Lange, lido e assimilado ao tempo da formação em filologia, a reflexão incorpora elementos naturalistas, típicos da atmosfera científica positiva que detém a hegemonia cultural da época. O tratamento dispensado à arte varia proporcionalmente: em lugar de exaltar seu papel redentor, importa agora examinar os mecanismos que constituem sua produção e circulação, compreender as demandas humanas que respondem por sua evolução histórica, estipular as diferenças de procedimento que distinguem a grande arte e o grande artista, definir as funções que ela exerceu no passado e pode ainda cumprir para nós. Em que pesem todas essas novidades, resta plausível, e mesmo desejável, uma aliança entre arte e ciência. Para tanto, basta que ambas desvinculem sua prática do laço com qualquer metafísica moralizante. Afinal, como irmãs, as duas são potencialmente capazes de se desenvolver a partir de um afastamento conjunto dos valores que depreciam ou aviltam a existência. Não é outra coisa a aspiração por uma gaia ciência: fazer convergir os esforços dos dois domínios no sentido de ultrapassar as balizas morais “bem” e “mal”, criando um mundo indiferente à religião cristã e livre de idealização metafísica.

A citação que abre o presente escrito deixa entrever as implicações mais diretas do ponto. Entretanto, outro célebre aforismo oferece dele uma formulação mais abrangente e explícita – e, inclusive, quase estarrecedora de tão bem burilada – desdobrando e aprofundando a compreensão de seus pressupostos e consequências. Nietzsche fala ali:

[Contra a arte das obras de arte] A arte deve, antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, fazer com que nós próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros: com essa tarefa em vista, ela nos modera e nos refreia, cria modos de trato, vincula os não educados a leis de conveniência, de limpeza, de cortesia, de falar e calar ao tempo certo. Em seguida a arte deve esconder ou reinterpretar tudo o que é feio, aquele lado penoso, apavorante, repugnante, que a despeito de todo esforço, irrompe sempre de novo, de acordo com a condição da natureza humana: deve proceder desse modo especialmente em vista das paixões e das dores e das angústias da alma e, no inevitável ou insuperavelmente feio, fazer transparecer o significa-

tivo. Depois dessa grande, e mesmo gigantesca tarefa da arte, a assim chamada arte propriamente dita, a das obras de arte, é somente um apêndice. Um homem que sente em si um excedente de tais forças para embelezar, esconder e reinterpretar procurará, por último, descarregar-se desse excedente também em obras de arte; do mesmo modo, em certas circunstâncias, um povo inteiro. Mas, de hábito, agora começam a arte pelo fim, penduram-se à sua cauda e pensam que a arte das obras de arte é a arte propriamente dita, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos de nós! Se começamos a refeição pela sobremesa e degustamos doces e mais doces, o que há de admirar, se corrompermos o estômago e mesmo o apetite para a boa, forte, nutritiva refeição a que nos convida a arte! (NIETZSCHE, 1974a).⁵

A “condição da natureza humana” é considerada sem reboço como algo dotado, em certa medida, dos predicados menos lisonjeiros: ela apavora e repugna, é feia e penosa de se ver e compartilhar. Ora, a isto o primeiro dionisíaco já havia aludido, sem idealização ou moralismo – vale dizer, sem procurar para tais aspectos da nossa condição uma justificação que alegasse ser isso apenas nossa circunstância atual, longe da morada do pai ou do ser. Contudo, agora liberado de seu enquadramento metafísico, que pressupunha um esquema ainda dualista de leitura da realidade, ele remete a um plano único, o da vida como jogo de aparências, ao qual não subjaz qualquer essência inteligível. A natureza e a história inscrevem-se em nossos corpos: podemos conhecer seu funcionamento por meio de investigação fisiológica e genealógica, isto é, no espírito da mais alta probidade científica enquanto, a par disso, podemos também torná-la deleitável, digna de nossa aprovação como lugar em que é possível até mesmo a felicidade, no espírito que conduz o artista no exercício cotidiano de seu ofício. É este o sentido em que a arte é concebida, após seu resgate da tutela da metafísica do trágico: não mais um caminho para a salvação dos homens por sua reconciliação com todas as coisas no seio do Uno primordial, mas sim o mais alto estimulante do prazer de viver.

Com isso, promove-se uma mudança decisiva no que tange ao material a ser transformado pela atividade artística. A criação de objetos dotados de qualidades estéticas segue sendo uma ocupação digna de atenção e investimento, para a qual se destinam naturalmente aqueles que dispõem de um excedente das tais forças que habilitam a ressignificar nossa presença no mundo. O juízo sobre o valor do seu trabalho permanece como tema de debates muito complexos, que envolvem a definição das regras dos gêneros do ofício e do que se espera da maestria técnica em cada um deles, o entendimento dos processos de formação do gosto e do estilo,

a determinação de parâmetros para a construção de uma hierarquia com base no mérito intrínseco das obras, necessariamente sensível a toda sorte de injunções históricas, institucionais e mercadológicas. A autonomia conquistada pela atividade artística em relação às suas funções sociais tradicionais, traço específico do campo na modernidade, traz consigo a difícil pergunta sobre qual seria, afinal, o estatuto da arte em nosso tempo – sem esquecer que a incidência da revolução tecnológica sobre o fazer artístico é fator crucial para o andamento da discussão. Decerto Nietzsche cuida também disso, propondo, notadamente em *O caso Wagner* (NIETZSCHE, 1999a), uma versão favorável ao cultivo das expectativas sobre a arte das obras-primas – realização em que se aliam perfeição formal e inesgotabilidade do sentido, conforme pretendem as poéticas classicistas.

O principal quanto ao nosso assunto, porém, não se refere a isso. Se o maior interesse do pensamento nietzschiano está na vida e na promoção de modos de viver que se mostrem à altura do desafio da afirmação – querer a existência até mesmo nos termos radicais do “eterno retorno”⁶ e do “amor fati”,⁷ que convidam o vivente a uma adesão incondicional ao conjunto da sua experiência –, então a arte das obras de arte não constitui o ponto de chegada da reflexão. E, claro, tampouco a ciência dos artefatos, a religião das igrejas, a história das civilizações ou a própria história dos sistemas da filosofia. Em cada um desses domínios, mas também no esporte, no comércio, nos bancos ou na indústria, o que conta para a amplíssima perspectiva do pensador é a força da vida correspondente a cada manifestação. É evidente que o propósito historicamente consolidado de determinadas esferas da atuação humana resulta incompatível com isso – quem precisa, acima de tudo, do lucro, da vitória ou da salvação parece, por princípio, fadado a andar na direção contrária do que foi considerado digno de valor pelo filósofo. Semelhantes metas trazem consigo a marca da idealidade, pois se contrapõem por definição ao prejuízo, à derrota e à danação, sendo reféns de afetos e avaliações que jogam com o tudo ou nada típico do dualismo que civilizou o Ocidente. Ultrapassar a apreciação das coisas em termos de bem e mal – ou certo e errado – é algo que se exercita com maior desenvoltura ao lado da arte, que não está aí para julgar ninguém, mas para ensinar a substituição de perspectivas estreitas em preto e branco por outras mais animadas, ricas em cores e nuances – tal como a vida aparece para quem aprendeu a gostar dela.

Existe risco de equívoco ao lidarmos com a expressão “estética da existência”.⁸ Reapropriada pelas formas de pensamento e sensibilidade contra as quais nos batemos, significaria uma espécie de reforma dentro da prisão – uma maquiagem postiça, desenhada para mitigar o mal estar dos adeptos do ideal, enquanto a sonhada transcendência ainda não veio. Imprimir na experiência o caráter da arte é algo muito diferente, que depende, antes de tudo, de abertura em face do devir, transformação contínua que há no mundo. Este, sim, é o desafio mais difícil, dado que, quase sempre, visamos nossa condição a partir de um olhar amedrontado. Deseja-se segurança, manutenção da ordem – qualquer ordem –, antes de leveza e força em meio à incrível variedade no plano do que acontece a todo instante. Se a existência combina formas sempre cambiantes em seu desenrolar, falar em estética disso implica falar em uma tendência análoga, em uma disposição criativa e experimental no interior da efetividade. Cumprir encontrar o modo de viver que permita a realização do que podemos fazer de melhor, de acordo com nossa compleição naquela hora: somente isso reúne plenamente estética e existência. Não à toa Nietzsche destaca as preocupações cotidianas como as mais relevantes para quem alcançou uma percepção clara do lance. Longe da obsessão com o salvamento da alma, despreocupado com a prova última da verdadeira verdade, cabe ao indivíduo de espírito livre aprender a comer e beber bem, a se movimentar e repousar como pede seu corpo, a dormir e acordar na hora que lhe convém, a ler, escrever e pensar para si e em função dos arranjos instintivos que o conduzam ao seu estado ótimo. E tudo o mais nessa direção: amar e sonhar sem se entregar a modos alheios, desprender-se da violência das paixões, dominando a energia que vem delas sem a necessidade de tiranizá-las, chegando a estar consigo mesmo e com os outros em moldes tranquilos e alegres, como querem os sãos.

Não parece fora de propósito afirmar que nisso tudo reside uma arte. A sensação despertada pela contemplação de uma cidade, de uma comunidade ou de um indivíduo sustentados pelo senso de que o dom da vida merece uma contrapartida criativa certamente conta entre as fontes mais agradáveis para o fortalecimento de nosso ânimo. Nietzsche constatou a vigência disso entre os gregos trágicos e procurou honrá-lo e reproduzi-lo ao longo de seu percurso filosófico e vital. Como discípulo iniciado nos mistérios do deus Dionísio, fez do gênio do

coração – “[...] de cujo toque cada um torna mais rico, não agraciado e surpreso, não redimido e oprimido por um bem alheio, porém mais rico de si mesmo, mais novo do que nunca [...]” (NIETZSCHE, 1999b)⁹ – o ambiente propício para o florescimento de uma filosofia reconciliada com a existência. E que não haja engano a respeito: tal se fez possível, sobretudo, graças à arte.

Notas

- ¹ Aforismo 222.
- ² Ver a respeito em Benchimol (2003).
- ³ Ver a respeito os excelentes esclarecimentos presentes em Brum (1998).
- ⁴ Ver, por exemplo, Nietzsche (2009).
- ⁵ Aforismo 174.
- ⁶ Aforismo 341.
- ⁷ Aforismo 276.
- ⁸ Qualquer mal-entendido sobre o tema pode ser definitivamente afastado com a leitura da luminosa exposição a seu respeito presente em Dias (2011).
- ⁹ Aforismo 295.

Referências

- BARRENECHEA, M. A. et al. (Org.) *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- BARRENECHEA, M. A. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2003.
- BRUM, J. T. *Nietzsche: as artes do intelecto*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BRUM, J. T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COLLI, G. *Escritos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

- DIAS, R. *Amizade estelar*. Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LEBRUN, G. *Quem era Dioniso?* In: LEBRUN, G. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Agaiá ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano: primeiro volume. In: NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, 1974a.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril, 1974.
- NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MACHADO, R. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.



Márcia Cristina Ferreira Gonçalves*

* Doutora em Filosofia pela Freie
Universität Berlin; professora
associada do Departamento de
Filosofia da UERJ.

Sobre a interpretação da tese do “fim da arte” na estética de Hegel

Comecemos então pelo fim! Ou melhor: pela tese do fim da arte, atribuída originalmente à *Estética* de Hegel e cuja discussão parece nunca ter fim. A polêmica em torno desta tese está no simples fato de que este importante filósofo alemão da primeira metade século 19 – um dos primeiros a desenvolver uma filosofia da arte propriamente dita – nunca afirmou categoricamente que a arte teria alcançado seu fim. No entanto, há em seus *Cursos de estética* – proferidos nas Universidades de Heidelberg e Berlim ao longo da década de 1820 e editados basicamente a partir da transcrição de alguns de seus alunos – algumas passagens que possibilitaram a interpretação de que Hegel teria pensado em uma espécie de esgotamento ou ultrapassamento da arte. E esta interpretação tornou-se muito importante especialmente no século 20, diante do fenômeno histórico da chamada arte moderna e contemporânea, cuja principal característica é romper com padrões estéticos tradicionais.

Para entender melhor a possibilidade dessa interpretação e também as teses propriamente hegelianas presentes em sua estética é necessário compreender, ao menos em linhas gerais, o projeto hegeliano de uma filosofia da arte. A primeira e mais importante característica desta filosofia é a relevância que Hegel dá à história da arte. O objeto estudado na *Estética* de Hegel não se reduz à relação de conhecimento entre um sujeito sensível e um objeto sensível. Em outras palavras, Hegel não analisa a capacidade do ser humano de sentir ou experimentar todo e qualquer objeto sensível. Ao contrário, a *Estética* de Hegel é fundamentalmente uma filosofia da arte, por dedicar-se à consideração filosófica do conceito de arte bem como da manifestação fenomênica deste conceito por meio da história da arte. O conceito

hegeliano de arte tem, portanto – como em geral todos os conceitos apresentados por Hegel – uma dinâmica de desenvolvimento fundamentalmente dialética. Mas o que significa dizer que um conceito se move dialeticamente ou que se manifesta no mundo de modo dialético? Significa que não se trata de nenhum conceito estático, abstrato, ou que possa ser definido de modo simples por meio de uma mera proposição, significa que se trata de um conceito exposto com suas contradições internas, as quais são propriamente o motor do processo de seu desenvolvimento ou de sua transformação ao longo da história. Neste sentido, o conceito hegeliano de arte não pode ser pensado isoladamente de sua manifestação no espaço e no tempo, o que significa que não é possível compreender filosoficamente a arte senão por meio das obras de arte, que são a manifestação sensível e concreta desse conceito. Pensar filosoficamente a arte não é fácil, exige uma atitude racional diante da ideia que se apresenta por meio do fenômeno da arte e, ao mesmo tempo, um exercício de sistematização dos diferentes modos de manifestação ou das diferentes formas de obras de arte que apareceram ao longo da história.

Como bom filósofo moderno, Hegel reconhece a necessidade da filosofia (ou da consideração científica) da arte como algo próprio de seu tempo. Esta necessidade é fruto de uma característica fundamental do ser humano moderno: a reflexão. Quem conhece bem o sistema hegeliano sabe que a reflexão tem um aspecto positivo e um aspecto negativo. A reflexão é uma espécie de mecanismo mental que possibilita não apenas o conhecimento das coisas a partir da distinção e mesmo da oposição entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido, mas que possibilita também o conhecimento de si a partir da divisão do próprio sujeito em sujeito e (simultaneamente) objeto de seu conhecimento. Nesse sentido, a reflexão está presente tanto na estrutura da chamada consciência quanto na estrutura da chamada autoconsciência. A autoconsciência é para Hegel aquilo que eleva o ser humano acima de uma existência meramente natural. É graças à autoconsciência que o ser humano é capaz de atingir sua racionalidade, bem como maneiras mais elevadas de pensar e agir nos meios social e cultural que o forma e é formado por ele.

A filosofia de Hegel costuma apresentar as produções culturais humanas como meios de se reconhecer a estrutura intelectual característica de nossa espécie, em sua dinâmica de desenvolvimento. Por isso, a arte, como um desses produtos culturais da espécie humana pode e deve servir de meio para reconhecermos

o que significa ser humano. Como modo de caracterizar a humanidade de modo universal e coletivo, Hegel usa um conceito cuja tradução para os idiomas latinos gerou muitos mal-entendidos. *Geist* costuma ser traduzido por “espírito”, mas a palavra espírito, em geral, nos induz à compreensão de algo místico, quase fantasmagórico. Contudo, Hegel utiliza este conceito no sentido de descrever uma estrutura mental ou intelectual ainda mais desenvolvida que a denominada razão. Uma das maneiras simplificadas de entender esta estrutura está na explicação de Hegel de que o espírito é “um eu que é um nós e um nós que é um eu” (HEGEL, 1988, p. 127, tradução nossa). Ou seja, quando um ser humano desenvolve sua autoconsciência e sua racionalidade a ponto de se reconhecer como espírito, ele supera o modo particular do sujeito e atinge a dimensão de um pensamento formado pela cultura de toda a humanidade, um pensamento que ao mesmo tempo é capaz de transformar esta mesma cultura, de produzir novos pensamentos.

A arte – assim como a religião e a filosofia – é para Hegel uma esfera do conhecimento humano capaz de alimentar esta consciência de uma subjetividade não mais particular, mas substancial, e mesmo absoluta, chamada por Hegel de *espírito absoluto*. Hegel descreve cada uma destas três esferas do espírito absoluto de modo a distingui-las em função de seu modo de expressar a verdade, a totalidade ou o absoluto. Enquanto a filosofia expressa o absoluto por meio do conceito, a religião se expressa por meio do que Hegel denomina de representação (*Vorstellung*), que é mais imediata, mais simples e conseqüentemente mais abstrata que o conceito, é como uma imagem mental. Para se compreender imediatamente o que significa representação, basta saber que Hegel afirma que Deus é uma representação, enquanto a Ideia é um conceito, e completa dizendo que uma das tarefas da filosofia é traduzir em conceitos as representações religiosas.² Em relação à arte, Hegel descreve o modo de sua expressão com a palavra *Anschauung* que no português se traduz por “intuição”. Essa intuição, entretanto, nada tem a ver com o sentido usual do termo, que se refere a algo que sentimos, mas não necessariamente vemos. O verbo alemão *anschauen* está diretamente ligado ao verbo ver (*schauen*), e descreve uma relação sensível com um objeto. Neste sentido, o modo de aparição da arte é sempre, segundo Hegel, um modo de aparição sensível.³ A partir desta diferença, Hegel descreve em sua filosofia do espírito uma aparente hierarquia entre arte, religião e filosofia, de modo que o ser humano teria um aces-

so mais imediato às produções da arte por apreendê-las por meio de sua intuição,⁴ enquanto para praticar a religião, o ser humano utiliza sua capacidade de representar, que envolve uma operação mental um pouco mais complexa, e, por fim, para pensar filosoficamente, o ser humano precisa conceituar, que de todas as operações mentais é a mais complexa.

Essa aparente hierarquia descrita por Hegel entre os diferentes modos de apreender e praticar as três esferas do espírito absoluto, geraram a interpretação de que a religião superaria a arte e a filosofia superaria a religião. E esta é uma das bases para a interpretação de que haveria na filosofia da arte de Hegel uma tese sobre o fim da arte. É necessário aqui observar que Hegel faz uma diferenciação, em diferentes níveis de complexidade, dos modos de manifestação e consequentemente de apreensão pelo ser humano do “conteúdo” da arte, da religião e da filosofia, que para ele são absolutamente idênticos. Por isso arte, religião e filosofia são descritas por Hegel como três esferas do espírito absoluto, ou seja, do espírito que conhece o absoluto como a si mesmo.⁵

Seria difícil achar que na interpretação de Hegel estas esferas estariam postas historicamente em uma linha sucessiva e progressiva, de modo que uma superasse e substituísse a outra, até que o homem do século 19 não pudesse mais produzir nem arte, nem praticar religião, mas apenas pensar filosoficamente. Seria igualmente absurdo achar que Hegel reduziria as produções artísticas da humanidade a um período restrito – por exemplo, ao da Antiguidade –, a prática religiosa ao período histórico, por exemplo, medieval, e o pensamento filosófico à modernidade. A história da filosofia, a filosofia da religião e a filosofia da arte de Hegel apresentam um sistema de desenvolvimento de cada uma destas esferas que raramente podem ser interpretados como tendo um fim. Se em geral datamos historicamente o início da filosofia na antiguidade grega, não é possível ignorar que na antiguidade do Oriente já se fazia um tipo de filosofia – bem verdade, bastante misturada com representações religiosas, assim como a religião, em grande parte de sua história, se associou fortemente com as produções artísticas. O fato é que Hegel sempre apresentou as três esferas como se desenvolvendo ao longo da história da humanidade, frequentemente associadas umas às outras, de modo que o esquema hierárquico da sucessão e superação de uma pela outra, raramente encontra demonstração provável nas obras de Hegel.

Mas voltemos à questão específica da filosofia da arte de Hegel. Anteriormente eu havia mencionado que há nos seus *Cursos de estética* algumas passagens que possibilitaram a interpretação de uma tese do fim da arte. Antes de tentarmos compreender a pertinência ou não desta tese, gostaria de citar algumas destas passagens. A primeira passagem, presente logo na introdução dos *Cursos de estética*, diz o seguinte:

[...] é necessário, entretanto, lembrar que a arte não seria nem segundo o conteúdo, nem segundo a forma, o modo mais elevado e absoluto de trazer ao espírito a consciência de seus verdadeiros interesses. Pois, exatamente devido a sua forma, a arte também está limitada a um conteúdo determinado. Apenas um certo círculo e nível da verdade é capaz de ser exposto no elemento da obra de arte (HEGEL, 1989-1990, v. 2, p. 23, tradução nossa).

Nesta passagem, Hegel se refere à forma de aparição específica da arte, ou seja, à sua forma material sensível, enquanto obra de arte. A arte só pode aparecer e portanto realizar-se como um fenômeno real e efetivo por meio de sua obras. Esta inicial observação de Hegel de que a forma sensível ou material da arte não corresponde ao modo ou ao meio mais “elevado” de fazer com que o “espírito” se torne consciente de seus “verdadeiros interesses” não significa entretanto que a arte não cumpra o papel, compartilhado com a religião e a filosofia, de revelar o absoluto ou o infinito. Este papel ou esta função da arte já havia sido anunciado na mesma Introdução dos *Cursos de estética* cerca de duas páginas antes da passagem anteriormente citada:

Nesta sua liberdade, a bela arte é, então, pela primeira vez, arte verdadeira e soluciona a sua mais elevada tarefa quando se situa na esfera comum com a religião e a filosofia e é apenas um modo de trazer à consciência e de exprimir o divino, os interesses mais profundos do ser humano, as verdades mais abrangentes do espírito (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 20-21).

Aqui parece haver uma contradição. Ora Hegel afirma que a arte é capaz de expressar os interesses mais profundos do ser humano ou do espírito,⁶ ora que ela não seria capaz de revelar ao mesmo espírito ou ao mesmo ser humano seus interesses mais elevados.⁷ Há sim uma contradição, mas não enquanto um erro lógico que se possa atribuir ao texto ou ao pensamento hegeliano. Esta contradição está, ao contrário, presente no próprio desenvolvimento do conceito de arte, e mais: no próprio desenvolvimento histórico e concreto do fenômeno da arte, que tendo como tarefa própria revelar a verdade ou exprimir o absoluto por meio de suas obras materiais sensíveis, constantemente fracassa.

Antes de compreender melhor esta contradição, ou este fracasso da arte em realizar o completamente seu conceito, podemos observar que na última passagem citada, Hegel se refere claramente àquilo que denomina de “bela arte” ou à arte “em sua liberdade”. Neste sentido, ao que tudo indica, Hegel parece pensar que apenas a arte que atinge o estatuto de beleza e liberdade é capaz de realizar sua tarefa de exprimir o absoluto.

Quando Hegel observa na primeira passagem citada, que “apenas um certo círculo e nível da verdade é capaz de ser exposto no elemento da obra de arte” (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 23) ele está de fato preparando o terreno para por uma das teses mais fundamentais da sua filosofia da arte: a de que na bela obra de arte ocorre uma espécie de adequação entre o conteúdo absoluto, infinito ou divino da arte e sua forma material sensível. Essa tese, normalmente conhecida como a descrição do conceito hegeliano de belo, eu costumo denominar como a tese da *idealização do sensível por meio da arte*. Em outras palavras, é necessário que a arte transforme a matéria sensível, que ela utiliza como meio de expressão do conteúdo absoluto ou infinito, em algo que seja adequado a esse mesmo conteúdo. É um erro, entretanto, pensar que o conteúdo da arte, comum à religião e à filosofia, por ser absoluto, seria algo estático e sempre idêntico a si mesmo. A tese de Hegel sobre a idealização do sensível por meio da arte, enquanto adequação deste meio ao conteúdo infinito, é necessariamente complementada pelo movimento contrário de adaptação ou adequação do conteúdo absoluto ao meio sensível. Assim, apenas determinado modo de ser do conteúdo divino é capaz de se manifestar adequadamente por meio de obras de arte. Por isso, Hegel adverte, na continuação da última frase da primeira passagem citada:

Contudo, para ser autêntico conteúdo da arte, há de pertencer à determinação própria desta verdade transitar em direção ao sensível e poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 23).

Neste sentido, se compararmos, por exemplo, a representação de deus presente nas religiões orientais antigas, como da Índia ou do Egito, cuja produção estética Hegel denomina de “forma de arte simbólica”, o conteúdo divino era expresso por meio de figuras cujos corpos frequentemente mesclavam partes de animais e partes humanas, gerando uma forma inadequada e desarmônica, enquanto no período helênico da arte grega, teria acontecido, segundo Hegel, uma adequação

(inédita na história da produção artística pela humanidade) entre o conteúdo divino, e a forma de expressão deste absoluto por meio do antropomorfismo dos deuses olímpicos.⁸ As esculturas de mármore dos deuses olímpicos significam para Hegel a inauguração na história da arte do fenômeno do belo, enquanto realização do ideal. Mas, como observei anteriormente, a tese hegeliana da *idealização do sensível por meio da arte* ou da realização do belo precisa ser compreendida juntamente com a tese do desenvolvimento dinâmico do próprio conceito de absoluto ao longo da história, ou seja, da representação religiosa do divino.

A arte grega antiga só ganha adequação ou beleza em relação a arte anterior simbólica, porque os gregos antigos criaram seus deuses adequados à realidade sensível. Do mesmo modo, ocorrerá uma nova transformação da representação religiosa do divino a partir da religião cristã, que imediatamente transformará a expressão estética do conteúdo absoluto da arte. Enquanto a representação antropomórfica e politeísta dos gregos antigos possibilitava uma expressão estética adequada e bela destes deuses tanto na mitologia, que descrevia suas idiossincrasias, mas também sua invencibilidade, quanto principalmente nas esculturas em mármore de seus belos e fortes corpos, capazes de sugerir vida e emanar alma, a representação do deus cristão surge com uma carga muito maior de expressividade religiosa e de espiritualidade interior, ainda que perdendo em harmonia e beleza, já que não é mais possível adequar de modo totalmente harmônico o deus monoteísta cristão à matéria sensível finita.

Hegel descreve esta nova representação religiosa de deus, como uma “versão mais profunda da verdade” (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 23), ou seja uma ideia de absoluto que não se deixa mais tão facilmente expressar de modo sensível pela arte, como era o caso da apresentação estética dos deuses gregos com as esculturas e a própria poesia mitológica. Vejamos a continuação da passagem anteriormente citada:

Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é desse tipo, e, sobretudo, o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais elevado de o absoluto se tornar consciente (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 23).

O que nesta passagem ainda não está presente é outra tese genuína da filosofia da arte de Hegel: a da *desmaterialização das obras de arte* ao longo dos períodos medieval e moderno, que correspondem ao conceito hegeliano de “forma de arte romântica”.⁹ Ao longo dos vários capítulos dos *Cursos de estética* de Hegel podemos identificar o processo de desenvolvimento da arte por meio das três formas de arte por ele descritas: simbólica, clássica e romântica, como um processo que envolve cada vez menos a expressão de obras de dimensões materiais mais elevadas, e cada vez mais a expressão da arte por meio de obras cuja materialidade vai se reduzindo a dimensões cada vez mais sutis.¹⁰ A partir da Idade Média, exatamente por causa de um novo parâmetro de religiosidade e conseqüentemente por causa de um novo conceito de divino ou de uma nova representação religiosa de deus, e ao longo também da Idade Moderna, devido agora a uma crescente racionalização e secularização do conteúdo absoluto, a arte e suas obras vão perdendo cada vez mais seu modo característico ou peculiar, ou seja, vão deixando de ser a expressão de um conteúdo divino por meio de uma forma material sensível apreendida pela intuição (*Anschauung*) ou pelos sentidos humanos. Vejamos então a continuação da passagem:

A maneira peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais elevada necessidade. Nós nos elevamos sobre o nível de poder venerar e adorar obras de arte divinamente. A impressão que elas nos causam é de uma espécie mais pensativa, e o que é por elas em nós provocado carece ainda de uma pedra de toque superior e de uma comprovação totalmente diferente. O pensamento e a reflexão ultrapassaram a bela arte (HEGEL, 1989-1990, v. I, p. 24-24).

Nessa passagem, Hegel esboça então duas teses fundamentais de sua *Estética*, as quais eu me referi anteriormente de modo bastante geral, e que eu costumo denominar de tese da *desmaterialização da obra de arte* e de tese da *secularização do conteúdo da arte*. A desmaterialização da arte, surge, como afirmei anteriormente, a partir da transformação da representação de deus pela religião cristã. Enquanto os deuses gregos eram essencialmente sensíveis no sentido não apenas de sua corporeidade humana, mas também de sua individualidade, de sua sensualidade, de suas paixões igualmente humanizadas, o deus cristão, manifesto na figura viva de Jesus, que, do ponto de vista religioso, supera em concretude e realidade a efetividade dos deuses gregos, já que de fato nasce, vive e morre como homem, do ponto de vista estético, não se deixa mais apresentar em uma obra de modo perfeitamente adequado, harmônico ou belo.

Hegel observa, em sua filosofia da arte, como as obras de arte medievais cristãs perdem em harmonia e beleza estética se comparadas às obras gregas clássicas, exatamente porque é mais importante para o artista medieval recorrer à pintura, esta obra bidimensional, para representar o sofrimento e a dor do deus que é morto para salvar a humanidade.¹¹ A beleza do deus olímpico esculpido da Grécia antiga, com sua força e vitalidade, é agora substituída pela imagem da dor e da morte de um deus que religiosamente é visto como mais verdadeiro e mais infinito.

Contudo, com a secularização gradual do conteúdo da arte, não é mais o divino que está representado na arte moderna e contemporânea à Hegel, e sim o humano, com toda sua particularidade e finitude. Ao contrário deste desenvolvimento indicar o fim da arte, ele indica apenas que a arte finalmente libertou-se de sua função religiosa primitiva. Não é mais possível ao homem moderno, “venerar” ou “adorar” as obras de arte, como quem reconhece nelas um conteúdo divino. Ao mesmo tempo, a forma de expressão originária da arte, a forma material sensível, apreendida basicamente por meio da intuição sensível humana, deixa de ser na modernidade um meio eficaz de apreender a arte. Em parte porque a partir da arte da idade média, o conteúdo ainda divino não se deixa mostrar mais inteiramente ou adequadamente pela obra material sensível. Se tomarmos como exemplo uma pintura medieval que mostra um deus sendo torturado ou até morto nos braços de sua mãe, poderemos observar que mesmo essa pintura não ostentando preocupação com a profundidade ou com a harmonia entre formas, proporções e cores, e, de modo geral, entre a forma material sensível e seu conteúdo divino – harmonia esta descrita por Hegel como a realização mesma do belo ou do ideal –,¹² ainda assim, ela contém uma forte “representação” ou expressão religiosa. Com um olhar puramente estético e crítico podemos reconhecer a ausência de beleza e harmonia nessa obra, mas um religioso cristão facilmente encontrará outras dimensões da representação propriamente religiosa desta obra, como ao reconhecer nela figuras e episódios bíblicos e santificadas da mitologia cristã. Nesse sentido, a representação do deus cristão é quase que inteiramente sentida ou apreendida pelo que este tipo de obra de arte não diz ou não mostra.

A questão que se coloca é a seguinte: se a arte perde, a partir de sua forma romântica, realizada ao longo da história da arte nas épocas medieval e moderna,

sua forma peculiar de revelação do conteúdo divino por meio de uma matéria sensível idealizada, o que resta à arte mostrar e o que resta propriamente de característico nas obras de arte, que faz com que nós possamos ainda identificá-las como produções artísticas? A resposta está na compreensão de uma transformação simultânea tanto da forma de expressão da arte como de seu conteúdo, e também da apreensão deste conteúdo por meio desta forma. Vejamos outra passagem em que Hegel fala não mais da bela arte, mas sim de “toda arte”: “A finalidade de toda a arte é a identidade produzida através do espírito, na qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é revelado em real aparição e figura para nossa intuição exterior, para o ânimo e representação” (HEGEL, 1989-1990, v. 3, p. 572-573).

Percebemos que nesta passagem Hegel complementa a descrição do modo tradicional de apreensão da arte, ou seja, a intuição (aqui nitidamente reforçada pelo adjetivo “exterior”, para que não reste dúvida de que ele está falando sobre a intuição sensível), com a descrição de outro modo de apreensão da arte, não mais pelos sentidos externos, mas, sim, pelo chamado “ânimo” (*Gemüt*) e pela chamada “representação” (*Vorstellung*), que já sabemos que é o modo de apreensão característico da religião. Essa passagem reforça a tese da desmaterialização das obras de arte, na medida em que o conteúdo absoluto se torna igualmente menos adequável à matéria sensível.

Mas todos esses argumentos e esclarecimentos sobre as teses hegelianas acerca do desenvolvimento da arte ainda não são capazes de descartar inteiramente a interpretação de que haveria na *Estética* de Hegel uma tese sobre o fim da arte. Vejamos então outra conhecida passagem que deu margem a esta interpretação:

Seja como for, o caso é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que tempos e povos antigos buscaram nela e apenas nela encontraram, uma satisfação que pelo menos ao lado da religião era intimamente conectada com a arte. Os belos dias da arte grega assim como a era de ouro da idade média tardia já passaram. A cultura da reflexão de nossa vida atual nos torna, tanto em relação à vontade quanto em relação ao juízo, propensos a necessidade de fixar pontos de vista universais e com isso de regular o particular de tal modo que formas universais, leis, obrigações, direitos, máximas valem como determinantes e são o principal governante. Para o interesse da arte, porém, assim como para a produção da arte, nós exigimos em geral mais uma vivacidade, na qual o universal não esteja presente como lei ou máxima, mas sim que aja identicamente com o ânimo e a sensação, assim como a fantasia contém o universal e o racional mantidos em unidade com um fenômeno sensível concreto (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 24-25).

Nesta passagem fica ainda mais clara a ideia de que, segundo Hegel, o homem moderno, com sua cultura reflexiva, não consegue mais se por diante da arte em uma atitude meramente contemplativa. Não é mais possível, afirma Hegel, distinguir ou separar a sensibilidade e a racionalidade, ou mesmo abandonar a racionalidade conquistada na era moderna, e recuperar uma sensibilidade ingênua característica da cultura antiga e medieval. Observemos outra passagem ainda mais clara e aparentemente mais favorável à interpretação da tese do fim da arte:

Por isso, de acordo com a situação geral, nosso presente não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não é apenas contaminado e incitado, através da reflexão que lhe cerca e através do hábito geral de opinar e julgar sobre a arte, a introduzir em seu próprio trabalho mais pensamento, mas, ao contrário, toda a cultura intelectual é desta espécie, de modo a situá-lo no interior de tal mundo reflexionante e de suas relações, não sendo possível abstrair deles por sua vontade e decisão, nem, por uma educação especial ou de um distanciamento das relações humanas, simular uma solidão que substituisse aquilo que foi perdido (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 25).

Aqui, Hegel discute contra aqueles que defendem o conceito do gênio, enquanto um dom natural que capacita o artista a criar obras de arte independentemente de sua racionalidade e autoconsciência.¹³ Para Hegel, o artista, sobretudo o artista moderno, que foi educado culturalmente para produzir conscientemente obras de arte, não é mais capaz de criar sem autoconsciência e racionalidade. A forma tanto de produção quanto de apreensão das obras de arte fundada apenas na intuição sensível, não cabe mais na idade moderna. E o elemento que torna as obras de arte objetos do pensamento e da reflexão é fundamentalmente a história da arte. Agora estamos prontos para compreender a mais importante passagem que gostaria que examinássemos exatamente por ser a passagem na qual Hegel usa a expressão “algo passado” para se referir à arte:

Em todas estas relações a arte é e permanece para nós, segundo o lado de suas mais altas determinações, algo passado. Com isso, ela perdeu para nós também a autêntica verdade e vivacidade e está mais deslocada para nossa representação, do que na efetividade em que afirmou sua inicial necessidade e iria ocupar seu lugar mais elevado. O que nos exita agora por meio da obra de arte é, além do prazer imediato, ao mesmo tempo, nosso juízo, na medida em que nós submetemos o conteúdo, os meios de apresentação da obra de arte e a adequação e inadequação de ambas à nossa consideração pensante (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 35).

Ser “algo passado” (*ein Vergangenes*) não significa ser algo que acabou, mas ser algo que tem história. Não é mais possível ao homem moderno, segundo Hegel,

contemplar uma obra de arte sem a consciência de sua historicidade, de seu pertencimento a determinado contexto histórico, geográfico, social. A arte não pode mais, segundo Hegel, presentificar-se como uma espécie de verdade imediata, de divindade diante da qual apenas se contempla e se adora, sem pensamento, sem crítica, sem reflexão.¹⁴

O diagnóstico de Hegel é um diagnóstico que antevê a importância não apenas da história da arte no contexto da experiência estética moderna, mas também da crítica de arte (que naquele momento sequer havia se formado), e, sobretudo, da filosofia da arte, inaugurada então pelo próprio Hegel:

A Ciência da arte é, portanto, em nosso tempo muito mais necessária do que nos tempos em que a arte por si só, enquanto arte, já proporcionava plena satisfação. A arte nos convida à consideração pensante e, na verdade, não com a finalidade de invocar de novo a arte, mas sim, para conhecer cientificamente o que seja a arte (HEGEL, 1989-1990, v. 1, p. 36).

Essa consideração pensante a que o ser humano moderno foi convidado, por meio da arte, a realizar, principalmente a partir do século 19, parece ainda sobreviver em nós, no século 21, ainda que tenhamos muito mais dúvidas do que certezas acerca do próprio conceito de arte. Uma prova disso é a permanência dos museus e das galerias de arte, que com sua organização histórica e conceitual, insistem em nos convidar a refletir sobre as obras de arte neles expostas. A ruptura em relação a modelos e conceitos tradicionais de arte, o processo crescente de autonomização e libertação da arte tanto em relação à religião, quanto em relação à moralidade, é resultado da mesma tendência à crítica e à reflexão que já acompanhava a arte há séculos atrás. Nem sempre a reflexão alcança uma compreensão clara do que seja a obra, ao contrário, a reflexão na maior parte das vezes opõe e separa o espectador da obra, o sujeito de seu objeto. Uma unidade harmônica entre a subjetividade que intui e a objetividade da arte, esta se encontra perdida em tempos primórdios, nos quais a arte se fundia com a própria experiência religiosa. O fim desta unidade, o fim da expressão do divino pela arte não merece, contudo, ser lamentado por nós. A liberdade da arte é ser o que ela mesma inventa. E a capacidade inventiva do ser humano, bem como sua busca constante de liberdade, felizmente nunca se esgota.

Notas

- ¹ Todas as citações foram feitas a partir do original em alemão com tradução minha.
- ² A passagem original da Enciclopédia das Ciências Filosóficas, diz: “Das Wort und die Vorstellung des Geistes ist früh gefunden, und der Inhalt der christlichen Religion ist, Gott als Geist zu erkennen zu geben. Dies, was hier der Vorstellung gegeben und was an sich das Wesen ist, in seinem eigenen Elemente, dem Begriffe, zu fassen, ist die Aufgabe der Philosophie [...]” (Hegel, 1986, tradução nossa). (A palavra e a representação do espírito foram descobertas cedo, e o conteúdo da religião cristã consiste em dar a conhecer Deus como espírito. Aprender isto que aqui é dado pela representação e que é em si a essência, no seu elemento próprio, no conceito, é a tarefa da filosofia.)
- ³ Cf. Hegel, 1992, §556-§577.
- ⁴ Cf. Hegel, 1992, §384, p. 30.
- ⁵ Cf. Hegel, 1992, §553-§572.
- ⁶ Na passagem aqui citada de: Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 20-21.
- ⁷ Na passagem anteriormente citada de: Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 23.
- ⁸ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 391 e p. 448-457.
- ⁹ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 2, p. 127-231.
- ¹⁰ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 2, p. 245 et seq.; vol. 3.
- ¹¹ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 2, p. 142-168.
- ¹² Cf. Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 151-157.
- ¹³ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 37ff.
- ¹⁴ Cf. Hegel, 1989-1990, v. 1, p. 25.

Referências

- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. *Die Funktion der Kunst in der Geschichte: Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1984.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie; PÖGGELER, Otto. *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn: Bouvier, 1986.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: EdUSP, 1999-2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, III: philosophie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

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

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989-1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.



Ricardo Fabbrini*

* Doutor em Filosofia pela
USP; professor de Estética na
Universidade de São Paulo.

Arte relacional e regime
estético: Nicolas Bourriaud e
Jacques Rancière

Em certa produção artística dos anos 1990 é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Esse intento, contudo, não pode ser identificado, sem mais, seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920, como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os *happenings* ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970. É preciso, assim, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida da proposta de “arte colaborativa” do artista relacional – na expressão de Nicolas Bourriaud – que tomaremos, aqui, como sintoma da arte contemporânea (BOURRIAUD, 2009, p. 51).

Recordemos, de início, que no fim da década de 1980, ou seja, no contexto do debate sobre a pós-modernidade, houve uma volta às linguagens da tradição evidenciada no retorno à pintura com os ditos neoexpressionismo alemão, transvanguarda italiana, ou *graffiti painting* anglo-americano que, com suas simbolizações, reagiram tanto à desmaterialização da arte, aos *happenings* ou a *body art*, quanto à especialização (segundo os críticos e os artistas) ou ao hermetismo (no lugar-comum do público) da arte minimal e conceitual da década anterior. Falava-se nesta época, portanto, de uma reação da arte pós-vanguardista ao formalismo extremado das vanguardas tardias por meio de um “retorno ao real” na expressão de Hal Foster; o que significava para o autor que, afastada a utopia, a arte pós-vanguardista – destituída da força que se quis subversiva das vanguardas – reaproximava-se do presente ao denunciá-lo enquanto recrudescimento de conflitos étnicos, machismo, efeitos da globalização, ou crise da narrativa – reatando, por meio dessas simbolizações, com o dito “mundo da vida” (FOSTER, 2001, p. 129).¹

Essa tentativa de “retorno ao real” adquiriu, contudo, nos anos 1990 outra configuração; pois, reagindo à volta às linguagens da tradição como a pintura, escultura ou objetos da década anterior (o que levou, inclusive, ao reaquecimento do mercado de arte) a nova geração de artistas então emergente procurou reatar os vínculos práticos da arte com a vida sem a mediação destas linguagens; como se evidenciou na multiplicação de instalações (que deixaremos, aqui, de lado) e nos eventos da chamada arte relacional, em mostras internacionais, como as Bienais. O objetivo deste texto é assim, tão somente, destacar aspectos desta nova modalidade de embaralhamento entre arte e vida, haja vista que a arte relacional não assumiu as estratégias vanguardistas: nem a das vanguardas futurista, construtivista ou da escola da Bauhaus, que com sua fé na máquina, visavam pela standardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano; nem à das vanguardas de raiz dadá-surreal, que, apostando no enguiçamento da máquina, intentavam pela poetização do gesto, ou seja, pela apreensão da irrupção súbita do “maravilhoso” no cotidiano (ao modo do acaso poético surrealista) a mescla entre arte e vida. Dito de outro modo: a estratégia dos artistas relacionais, nos anos 1990, – que já foi caracterizada pela noção de “partilha do sensível” por Jacques Rancière (2005, p. 12) – de efetuar a fusão entre arte e vida não foi a da disseminação de objetos belos e úteis na vida, via *design*; e tampouco a de modificar a vida pela *beleza do gesto*, haja vista que o *gesto estético* oriundo do dandysmo do século 19 e que foi ostentado pelas vanguardas dadá e neodadá não tem mais o ineditismo ou sentido de ruptura (GALARD, 1997, p. 36). Basta observar que os meios com os quais os vanguardistas esperavam alcançar a superação da arte em sua realização no mundo “obtiveram com o tempo o *status* de obra de arte” – como mostrou Peter Burger – de modo que sua “aplicação já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da *praxis vital*” (BURGER, 2008, p. 123). Diante desse diagnóstico, resta examinar o sentido desta nova tentativa – da arte relacional – de reatar arte e comportamento, intento que se poderia supor datado, porque inseparável do imaginário vanguardista.

Tomemos de início como exemplos de arte relacional as intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija, destacada pelos críticos de arte e curadores Nicolas Bourriaud e Hans Obrist. Em 1992, Tiravanija transformou a sala de exibição e escritório da “Galeria de arte 303”, em Nova York, em um “espaço de encontros

sociais” (OBRIST, 2006, p. 79). Apresentou na sala vazia de exposição dois potes de curry e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos – como lembra o artista – para “documentar esta situação” (OBRIST, 2006, p. 80). Em *The Land* (“A Terra”), projeto iniciado em 1998, o mesmo artista implementou em uma propriedade em Chang Mai, na Tailândia, um “laboratório” em que “novos modos de vida” ou de “engajamento social” estariam sendo testados sob monitoramento de uma universidade local. É um “projeto de nítido fim social” – segundo o artista – uma vez que desenvolveria experiências com fontes alternativas de energia, como o biogás, além de utilizar técnicas tradicionais tailandesas na colheita, cujos frutos seriam distribuídos às famílias da região vitimadas pela AIDS. Destaque-se também a “situação” criada pelo artista holandês Jens Haaning – considerada emblemática dos anos 1990, por Bourriaud – intitulada *Turkish jokes* (“Piadas turcas”). Haaning dispôs um alto-falante em uma rua de Copenhague e outro em Bordeaux com gravações de piadas em turco e em árabe. O resultado, segundo relatos, é que somente as pessoas que entendiam esses idiomas se aproximavam do alto-falante para então permanecerem, divertidas, em torno dele, compondo uma “escultura temporária”, na expressão do artista (BOURRIAUD, 2008, p. 333). Acrescentemos, ainda, como exemplo de arte relacional, avançando nos anos 2000, a mostra “Insite 05”, que se realizou na fronteira entre San Diego, na Califórnia, e Tijuana no México. Na seção “Intervenções” dessa edição de 2005, o artista venezuelano Javier Téllez coordenou um processo com pacientes de um centro de saúde mental mexicano, que colaboraram com o artista na organização de *performances*: “Os pacientes – descreveu um crítico de arte na ocasião – não só confeccionaram as bandeiras penduradas na cerca, como também realizaram encenações sobre fronteiras espaciais e ‘mentais’”, tema recorrente do artista venezuelano (CYPRIANO, 2005, p. E-10).

Essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir “espaços e relações visando a reconfiguração material e simbólica de um território comum” (OBRIST, 2006, p. 17). “Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud – elas corrigiriam as falhas nos vínculos sociais ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” (RANCIÈRE, 2005, p. 30).

Sua finalidade seria constituir durante certo tempo – agora nos termos de Tiravanija –, novos espaços de interação – “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas” (TIRAVANIJIA *apud* OBRIST, 2006a, p. 81). Seria, em suma, para esses curadores e artista, um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da ideia já devidamente arquivada, que orientou as vanguardas – de utopia. Essa também é a posição, em linhas gerais, de Jacques Rancière, para o qual a arte relacional não se propõe a produzir a experiência de uma alteridade radical por meio da “singularidade da forma artística” – incluindo-se aí, o design moderno – mas “redefinir situações e encontros existentes” a partir da “re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado” (RANCIÈRE, 2005, p. 46). Ao artista relacional caberia assim evidenciar práticas – “modos de discursos”, “formas de vida” que operariam como resistência à sociedade do espetáculo (RANCIÈRE, 2005, p. 50). Seu objetivo, em síntese, seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem; ou, na língua própria de Rancière, “desenhar esteticamente” as “figuras de comunidade” recompondo deste modo a “paisagem do visível: a “relação entre o fazer, ser, ver, dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 52).

É consenso, nesses autores, que o período da utopia estética se encerrou, ou seja, que a ideia de um radicalismo em arte que investe em sua capacidade de transformação radical das condições da vida em sociedade não coloniza mais o imaginário contemporâneo. O fim da ideia de que a arte tem poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto – para estes críticos e artistas – que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente. Seria preciso, portanto, segundo esses autores, redefinir a relação entre estética e política, evitando-se a simplificação da cena artística, com base na oposição entre o poder de negatividade da arte de vanguarda, e a arte enquanto reafirmação da sociedade existente, no sentido de um neoconservadorismo. O desafio é analisar – segundo Rancière – as metamorfoses da mescla entre arte e vida, ou seja, a nova configuração política no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não arte” que estaria em curso na arte relacional (RANCIÈRE, 2005a, p. 70). Nessa direção, é possível destacar dois aspectos destas “ações colaborativas e transdisciplinares” (RANCIÈRE, 2005a, p. 53), como

a da estação convivial e ecológica de Tiravanija; da plataforma multicultural de Haaning ou da estância esquizoanalítica de Téllez. O primeiro aspecto é o da linguagem artística implicada nestas práticas que substituem a obra e o gesto estético, como dizíamos, pela condição de evidenciação de uma dada “realidade social”, a partir do procedimento comum da apropriação. O segundo aspecto é o das relações entre arte, sociedade e comunicação envolvidas no dispositivo de tornar públicas as práticas dos ocupantes de um dado território ou de seus colaboradores.

Estas “plataformas” decorrem da disposição em galerias ou ruas de objetos ou imagens apropriados do dito mundo compartilhado. Disposição que não implica, necessariamente, linguagem artística enquanto arranjo formal e tampouco a “autofundação de um espaço plástico”, intentada em certas pinturas ou instalações (LYOTARD, 1997, p. 96). Se estas buscam prazer estético entendido como *páthos*, como “experiência da interrupção dos momentos e dos lugares” – “algo como: comunicação sem comunicação”, no sentido da interpretação da estética do sublime por Jean-François Lyotard, – aquelas, ao contrário, visam comunicar em intrigas ou narrativas questões específicas a dado território (LYOTARD, 1997, p. 113). Nesta “cultura da atividade”, enfim, a arte renuncia às leis internas, a autonomia da forma artística historicamente conquistada no período das vanguardas, pois o artista utiliza-se de objetos ou de imagens disponíveis com a finalidade de dar visibilidade a uma situação social vivida na colaboração entre o artista e o público – dispositivo que não pressupõe preocupação formal ao menos no sentido da “obra de arte autêntica” (ADORNO, 1982, p. 15). A questão do artista relacional não seria, portanto, fazer com que uma nova forma artística, ou um gesto inaugural, indiciasse uma alteridade radical, outra sociedade; mas mobilizar elementos dados no presente para alterar a partilha do sensível (a *aísthesis*) dos habitantes de determinado território (“deste” *socius*). Este uso de imagens e objetos disponíveis no dito mundo comum pelo artista relacional tem remetido a crítica, como se sabe, sem exceção, aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Suas operações dos anos 1910 estariam na raiz da “cultura do uso” dos anos 1990, porque o artista relacional também recolheria objetos do cotidiano para modificá-los segundo uma “intenção específica”, como ocorreria com Tiravanija que se apropriou tanto de imagens disponíveis de espaço vazio como as de Yves Klein de 1958; de Jannis Kounellis, de 1969; ou de Michael Arher de 1974; como também de objetos diversos, como

bujões de gás, potes, fogões e cadeiras, em seu almoço oferecido aos visitantes da “Galeria de arte 33”, em Nova York (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Esta paternidade de Marcel de Duchamp exige, todavia, cuidadosa investigação. Nos últimos anos tem sido tão frequente a apropriação pela crítica de arte dos *ready-mades* de Duchamp na tentativa de interpretar a arte pós-vanguardista que é possível até mesmo indagar se o próprio artista não acabou convertido, malgrado ele próprio, em *ready-made*. É preciso lembrar, contudo, que em um *ready-made*, como dizia Gérard Genette, “a obra não é o objeto exposto, mas o fato de se o expor” (GENETTE, 1994, p 155); e que a repetição do mesmo ato – contrariando o lema de Duchamp: “Não repetir apesar do bis” – acarretou a degradação imediata do estranhamento, sua recaída no gosto e o deslocamento de seu sentido originário, de modo que esse ato não causa mais polêmica no público, nem produz a desestabilização das categorias da crítica. Não é esse o intento, inclusive, dos artistas relacionais que, diferentemente de Duchamp, não visam a promover objetos triviais, livremente escolhidos, a condição de obra de arte ao introduzi-los em galerias ou museus com a finalidade de questionar seu estatuto. Com o *pot-pourri* de objetos dispostos no espaço esses artistas buscam, antes, criar condições de possibilidade para a co-habitação provisória de um território; ou, como vimos: habitar plataforma ou estação. Estes materiais reunidos não constituem também – à revelia de Bourriaud – *bricolage*, *collage*, *assemblage* ou fotomontagem, meios pelos quais os artistas vanguardistas acreditavam embaralhar arte e vida. Porque nesses casos, como mostrou Peter Burger, podíamos falar ainda de formas artísticas – o que não ocorre, muitas vezes, nos dispositivos da arte relacional – não no sentido da composição sintagmática, por subordinação das partes ao todo como na arte orgânica ou simbólica; mas de composição paratática, por justaposição de elementos no sentido da arte inorgânica, ou alegórica – como a arte de vanguarda. Não se pode, além disso, afirmar que uma plataforma vise como efeito o choque, pois este adviria da experiência de “denegação do sentido” efetuado pela montagem, como em um *merzbau* ou em *papiers collés*, ausente na arte relacional (BURGER, 2008, p. 158).

Essa apropriação de Duchamp por Bourriaud também é problemática porque o uso de materiais pelos artistas relacionais seria semelhante, para o curador, às operações nos sistemas técnicos de informática ou, em suas palavras, às “tecnologias da pós-produção”. É por isso que “*deejaying* e arte contemporânea seriam

figuras similares” (BOURRIAUD, 2009, p. 40). O artista relacional, como herdeiro de Duchamp, se aproximaria do sampleador ou do internauta, pois em todas estas atividades teríamos reciclagem, seja de “sons, imagens ou formas”, resultado de “navegação incessante pelos meandros da história cultural” (BOURRIAUD, 2009a, p. 54). E mais: a *rave*, em que “a obra de arte torna-se o local de um *scratching* permanente”, seria um símile do evento relacional, porque nos dois casos a oposição entre emissor e receptor – combatida pelas vanguardas dadás e neodadás – teria sido finalmente superada por uma nova modalidade de fruidor: a do “usuário”, enquanto “operador de formas” (BOURRIAUD, 2009a, p. 41). Não se pode esquecer, contudo, que Duchamp criticou, com seus *bric-à-bracs* irônicos ou engenharias gaiatas, a noção de uso no sentido da racionalidade técnica segundo fins. Recorde-se que seus *inutensílios* tinham como objetivo estancar o movimento, ou ao menos desacelerá-lo – como reforça o próprio silêncio cioso do artista – enquanto o DJ recoloca os signos, uma vez modificados, a ressoar em balada ou batida incessante. Em outro tom: em MD temos *ralanti*: nada ou quase uma arte, próprios à estética da recusa de Mallarmé, Rimbaud ou Cage; enquanto no DJ temos agito próprio, *techno pop*, ao modo *flash mob*. De fato: o fruidor da arte de vanguarda foi substituído pelo usuário das formas; mas este pode ser equiparado – segundo Lyotard – ao “consumidor cultural” supostamente “inteligente e potencialmente subversivo”; que, ante à mistura de “signos disparatados” em uma mesma superfície (no caso da pintura dos 1980) ou em um *enviroment* dançante (na *deejaying art* dos anos 1990) conclui “que tudo se equivale porque tudo é bom para consumir”; reforçando a ideia de que o “ecletismo do consumo de formas-miscelâneas” está a serviço do “mundo tecnocientífico e pós-industrial” – ao menos no juízo sobre a fruição, aqui estendido da pintura à arte relacional, de Lyotard (1996, p. 206).

É preciso verificar, também, se nessa “cultura da pós-produção”, ligada ao mundo da apropriação em que as fronteiras entre consumo e produção teriam sido eliminadas, a arte não acabou reduzida a um tipo corriqueiro de comunicação. Sabe-se que as obras, desde os anos 1980, “demitidas das exigências de projetos, utopias e programas têm enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação” (FAVARETTO, 1991, p. 149). Liberados do imperativo das vanguardas de tornar a arte esfera autônoma, os artistas têm figurado, desde então, os problemas do presente (como segregação, ecologia, e a própria comunicação)

procurando “satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado” (FAVARETTO, 1991, p. 149). O desafio, portanto, é saber se estas “práticas colaborativas e interdisciplinares”, descritas por Bourriaud e Obrist, que visam a aproximar arte e vida articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística – de modo a relacionar, na metáfora, estética e política – ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política, sucumbindo ao mundo da vida.

Retornando a Tiravanija, recorde-se que o artista reapresentou na Bienal de São Paulo, de 2008, uma “situação” em que problematizava justamente a comunicação: “mesas de negociação, estranhas plataformas de discussão, cenas vazias, painéis de cartazes, pranchetas, telas, salas de informação – estruturas coletivas, abertas a participação do público” (BOURRIAUD, 2009, p. 65). Seu objetivo é constituir ágoras residuais, espaços de negociação do sentido – o que remete tanto ao intento, já descrito, da arte de “retornar ao real” como ao paradigma do “agir comunicativo” de certas filosofias contemporâneas – que supra a ausência destes espaços na dita sociedade do pensamento único. Essa tentativa, porém, de pelo “arquivamento e testemunho de um mundo comum” reagir às limitações da democracia representativa ou ao controle das informações no circuito das mídias só adquire efetividade, paradoxalmente, se convertida em evento cultural por essas mesmas mídias (BOURRIAUD, 2009, p. 75). O problema, portanto, é saber se a arte relacional quando “*mise en situation* nos meios de comunicação” preserva “as realidades advindas de sua própria forma artística”, podendo “ser julgada como tal”, ou “se elas se tornam apenas tributárias da imagem que dela a comunicação pode fazer circular” (CAUQUELIN, 2005, p. 81). Porque se analisarmos os mecanismos de produção e distribuição da arte contemporânea perceberemos, com Cauquelin, que plataformas como a *ágora* de Tiravanija “se constrói fora de sua qualidade própria – a da participação *in situ* dos colaboradores – mas na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 82). Ou seja: essa convergência entre arte e comunicação é recíproca, pois, por um lado, para que “a sala de conferências” da Bienal não fique restrita aos interlocutores especializados, é preciso que ela circule na sociedade da comunicação; e, por outro lado, como “a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convenha perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo

específico” – capaz de, por isso mesmo, “assegurar o funcionamento do mundo *mass-midiático* em seus aspectos exclusivos de rede” – há o risco da redução da *ágora* a seu simulacro (CAUQUELIN, 2005, p. 165).

Para Bourriaud e Obrist, entretanto, as proposições dos artistas relacionais seriam uma reação “ao estreitamento do espaço público e do desaparecimento da invenção política na era do consenso”, na caracterização de Rancière dos anos 1990 (RANCIÈRE, 2005a, p. 54). Para outra parcela da crítica, contudo, – como estamos procurando mostrar – diferentemente do gesto estético dos anos 1960 que visava à renovação da sensibilidade por meio de um “apelo às forças que impelem o espírito para a fonte originária dos conflitos” como se dizia na época da contracultura (COHEN, 1988, p. 43) – no sentido, por exemplo, dos *happenings*; a colaboração na arte relacional representaria uma “forma edulcorada de crítica social” (FAVARETTO, 2009, p. 11). Essa também é a posição da crítica Claire Bishop, segundo a qual esta participação produziria um “sentimento de empatia e não violência, de coabitação comunitária”; uma vez que quem habita provisoriamente uma plataforma – como as de Tiravanija, Téllez ou Haaning – viveria a experiência de uma “humanidade reconciliada”; o que acarretaria, por conseguinte, a despolitização da arte em razão da refutação de todo tipo de oposição ou de violência do campo social (BISHOP, 2004, p. 96). Nessa mesma direção, ainda, Jean Galard conjectura se estas “práticas colaborativas” não constituiriam um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo pudesse ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos” – como os que vimos aqui: dos comensais novayorkinos; do biogás tailandês, da *ágora* residual tropical, ou da desterritorialização geo-psi californiana (GALARD, 2005, p. 11). O problema para esses críticos, enfim, é verificar se os espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos. Ou ainda: examinar se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia – um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Jacques Rancière, por seu turno, acredita que a arte relacional promovendo a “partilha do sensível” pode se opor aos espaços de sociabilidade edulcorada – embora evite arrolar exemplos. Em uma reação à recepção estereotipada do público

essas manifestações promoveriam, na língua do autor, uma “autêntica política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005a, p. 74). Esta última noção, contudo, não adquire, nele, sentido substancial ou ontológico, uma vez que o autor não a identifica a determinado grupo social (ou às ditas minorias). Rancière caracteriza, de modo singular, o “anônimo” como “coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não tem direito de falar” (RANCIÈRE, 2004, p. 85). Em resumo: essas manifestações dariam visibilidade às “formas de vida” que desafiariam as “práticas de consenso”, pois ao “outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo” estariam “re-qualificando uma situação dada” (RANCIÈRE, 2005a, p. 83).² Como vimos, contudo, há o risco destes “coletivos de enunciação” não adquirirem a força política almejada se a visibilidade do “devir anônimo” ficar restrita aos profissionais do *métier* ou ao público *habitué*; ou, supondo sua veiculação pelas mídias – o que a princípio alargaria sua audiência – há o risco desses coletivos se dissolverem na universalidade abstrata da comunicação. Se, entretanto, não se acatar a hipótese da dissolução da arte na comunicação, ou seja, de que a arte só adquire realidade quando paradoxalmente se “desrealiza”, quando se torna imagem (ou evento cultural); pode-se admitir, ao menos que nessas manifestações haja um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade difundida pelo “discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, e organizada por uma ideologia *light* de consumo cultural” (BOURRIAUD, 2009a, p. 109). E que deste embate pode resultar a efetividade de uma “arte crítica” em que “a estética adquire uma política própria” – na aposta pascaliana de Rancière – que não coincidiria com a “estética da política” que entendemos, aqui, como generalização do estético ou disseminação cultural (RANCIÈRE, 2005, p. 86).

É possível afirmar, contudo, apesar da aposta de Rancière, que essas manifestações com base na colaboração, como as da arte relacional, operam como “formas de reparação de um Estado degradado” (GALARD, 2005, p. 13). Seria uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” (GALARD, 2005, p. 19) inseparável do trabalho de luto ainda em curso pela morte das vanguardas, que “não ataca do ponto de vista político a causa verdadeira”: a “implosão do social”, como dizia Jean Baudrillard (BAUDRILLARD, 1982, p. 53). Essa tentativa de restaurar o vínculo social supostamente roto tem como pressuposto a substituição da política

como espaço do dissenso ou do conflito por uma visão consensual de sociedade com base nas ideias de tolerância ou transparência social. É difícil admitir afinal, que no circuito artístico, seja galeria, museu ou rua se configure, ainda que provisoriamente, “espaços para descobrir novos dissensos”, como quer Rancière, haja vista que estas intervenções – aderentes, na ausência da mediação da forma artística ou do gesto estético, à dita realidade existente – resultam da colaboração de artistas, curadores, *mass-mídia*, e terceiro setor, entre outros parceiros. Essas ações, além disso, realizadas com frequência em espaços públicos – como em ocupações de edifícios abandonados – com a colaboração de “agentes sociais”, quando o próprio artista não assume essa função, como na intervenção de Javier Tellez, podem ser confundidas com as iniciativas de ordem social, ou assistencialista, que implicam uma estética difusa, apaziguada, conciliatória muito distinta da “beleza intensa ou inquietante senão vertiginosa” que parece, frente a essa arte colaborativa, renegada a outra época (GALARD, 2005, p. 53). Radicalizando essa crítica podemos ainda indagar se o voluntarismo das vanguardas fundado no artista-inventor, herdeiro da noção romântica de gênio – segundo o imaginário das vanguardas históricas – não teria sido substituído, nestas manifestações, pelo voluntariado do *artista-manager*, enquanto “excepcional organizador”, uma vez que “a habilidade para a gestão passa a ser, agora, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas” (GALARD, 2005, p. 14): “Nessa direção, me sinto – confirma o artista italiano Maurizio Cattelan – cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista” – ao menos no sentido da tradição moderna em arte (CATTELAN *apud* OBRIST, 2006, p. 15).

Na tentativa de compreender o modo de inscrição desses projetos engajados socialmente nos mecanismos de produção cultural é preciso ainda refletir, sem receio, sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial, como no caso da crítica de Obrist e Bourriaud que certificaram com seus textos sobre arte relacional o ato de curar, e vice-versa. Entre descritivo e prescritivo esses curadores exibem as obras selecionadas como sendo representativas da “forma-função relacional”, reduzindo-as ao aspecto da participação do público, à revelia de alguns artistas referidos em seus textos (GILLICK, 2006, p. 96). É necessário verificar, em outros termos, se intervenções que poderiam ter efeito disruptivo não acabaram neutralizadas no “gênero expositivo”, em razão do novo “balanceamento de responsabilidade” pela

autoria, entre artista e crítico-curador, uma vez que a este tem sido, agora, atribuído não apenas a função de “expor, mas de coexecutar” (fundamentar e divulgar) o trabalho do artista (HUCHET, 1997, p. 42: parênteses nossos). Dito sem meias-medidas: além disso, as curadorias (sobretudo de instalações) “acabam por converter os espaços em que ocorrem (como lugar de exposição ou de evidenciação de uma prática, no caso da arte relacional) em ‘espaços (institucionais) de acolhimento ou de hospitalidade’ até quando abrigam intervenções que problematizam o próprio circuito artístico – conquistando, desse modo, o beneplácito do público. Essa ênfase no gênero expositivo em prejuízo do efeito disruptivo é nítida nas mostras internacionais como a Documenta de Kassel ou a Bienal de São Paulo que acabam, muitas vezes, por destacar o poder do curador”, fazendo com que o artista incorpore de tal maneira “seu papel de produtor verdadeiramente pré-conceituado pelo projeto curatorial que assume o risco de ter seu perfil mesclado ao do curador” (HUCHET, 1997, p. 39). Fica, decerto, um problema em aberto, porque recente, o de saber se é possível no quadro da generalização estética do presente produzir uma “imagem” que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério, – ou recuo: seja a transcendência; ou o “belo difícil”; o que significa, no caso da arte relacional, verificar se é possível agenciar um “acontecimento” – uma operação que evidencie a “independência incondicional do pensamento”, superando o performativo: o que Jacques Derrida denomina “rompante”; “improvável”; “o isso”; ou “o chegante” (DERRIDA, 2003, p. 78) – algo que não seja, enfim, mero evento cultural, ou apenas “interessante” porque “próximo do curioso e do acicate; que atrai, mas não cativa; que aferroa mas não consegue nem ferir ou incitar”; ou seja, verificar como é possível, em uma palavra, que se articule na forma artística ou gesto estético, negação sem negaceados (GALARD, 2004, p. 162).³

Notas

¹ A expressão “retorno ao real” é utilizada por Hal Foster, a partir de Jacques Lacan, como a tendência a figurar no campo das artes, a partir dos anos 1980, a experiência individual e histórica enquanto “trauma”. Evitando medidas defensivas em face do “encontro falido com o real”, como a tentativa de “tamisá-lo” pela simulação ou repetição – como em certas séries de Andy Warhol ou nas estruturas modulares da arte minimal – os novos artistas teriam se lançado ao “espetáculo do mundo”, incorporando o informe, a abjeção etc. Nas obras de artistas como Andrés Serrano e Cindy Sherman teríamos, nesta direção, a

oposição entre interior e exterior; sujeito e objeto na “forma problemática” da “diferença”. Seriam práticas artísticas que figurariam, segundo Foster, a política cultural de afirmação de diferentes subjetividades, sexualidades ou etnicidades na tópica do “trauma”, do “real” ou do “referencial” (ou seja do que é impossível, não obstante necessário, de se representar na realidade psíquica, na direção de Lacan). Esta contradição se manifesta, inclusive, nas referências de Foster tanto às políticas identitárias (no sentido do multiculturalismo norte-americano) quanto à dita filosofia da desconstrução (como o pós-estruturalismo francês de Roland Barthes, Jacques Derrida ou Julia Kristeva) (FOSTER, 2001, p. 209-230).

- ² Diversos autores, no rastro de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes têm pensado cada qual a seu modo noções que à primeira vista podem ser aproximadas da “arte colaborativa” de Bourriaud ou da “política do anônimo” de Rancière. Não apenas no regime estético em sentido estrito, mas também nos regimes de trabalho, da clínica ou da amizade, Toni Negri, Michael Hardt; Jean-Luc Nancy; Maurizio Lazzarato, Giorgio Agambem ou Francisco Ortega vem figurando formas de vida que se furta à dita “vida em comum” (como “comunidade identitária” ou “fusional”) como: a “comunidade dos celibatários; a comunidade negativa; comunidades dos sem comunidades; a comunidade impossível; a comunidade de jogo; a comunidade que vem; a comunidade da singularidade qualquer”. São diferentes designações de formas “não unitárias”, “não totalizáveis”, “não filialistas” de comunidade; ou ainda: são “comunidade feita de singularidades” – porque irredutíveis tanto ao “individualismo” como ao “comunalismo” (PELBART, 2003, p. 28-51). Essas formas de comunidade não podem, contudo, ser equiparadas às noções de arte relacional ou de política do anônimo, sem mais, porque intentam na resistência ao rolo compressor do evento, “a criação em estado nascente” (GUATTARI, 1992, p. 115). Ressalte-se, como exemplo, dessa resistência o trabalho da Cia Teatral Ueinz, em São Paulo, composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, coordenada por Peter Pelbart, que se furta seja a “arte institucionalizada”, na expressão de Félix Guattari, seja a jubilação conversacional da política institucional e do terceiro setor, como indica o próprio nome do grupo: Ueinz é “uma língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua exotérica, misteriosa, glossolálica” (PELBART, 2000, p. 99). Em resumo: na tentativa de “reconstruir pontes” entre os anos 1960 e 1970 e os anos 1990 e 2000 o equívoco de Bourriaud, segundo Éric Alliez, foi relacionar as noções de “micro-políticas do desejo” e de “revolução molecular, ao modo de Guattari, à prática intersubjetiva do agir comunicativo esteticamente motivado da arte relacional. De fato, os “focos de singularização”, fruto da “transferência de singularidade do artista criador de espaço para a subjetividade coletiva”, ou seja, “o novo paradigma estético” na novilingua do último Guattari é subsumida, em Bourriaud, ao “novo universal da comunicação”, enquanto “democratização alternativa” (ALLIEZ, 2008). Cabe destacar, contudo, que a “porta estreita da comunicação”, por onde esvaece o “desejo revolucionário” – como sentencia Alliez a

partir de Eric Toney, – é inoperante na tentativa de compreender as referidas figuras da comunidade por vir, que vão a contrapelo da generalização do estético e da gentrificação cultural das últimas décadas (ALLIEZ, 2008).

- ³ Em tempo: Bourriaud examina em seu livro *Radicante: por uma estética da globalização*, de 2009, a arte relacional ou da pós-produção a partir da noção de “radicant” caracterizada pelo autor como a raiz que, uma vez recolhida, é conduzida por seu portador de um território a outro. A noção de apropriação, central no autor, é considerada, nesse novo livro, enquanto “trocas culturais”. Os artistas relacionais – embora evite, agora, o termo – seriam “inventores de percursos”, nômades que, amealhando signos, constituiriam novas “paisagens culturais” (BOURRIAUD, 2009b, p. 34). O apagamento dos limites entre arte e vida é analisado, portanto, nesse último texto, a partir do esbatimento das fronteiras entre diversos países. Sua hipótese é que no momento em que os Estados Nacionais são atravessados pelos “fluxos uniformizadores da globalização”, a dimensão “portativa” dos “dados nacionais” – uma espécie, talvez, de raiz *prêt-à-porter* – torna-se mais importante que as “realidades locais” (BOURRIAUD, 2009b, p. 36). Para Bourriaud, em outros termos, as obras mais significativas das duas últimas décadas são as que indicam, uma terceira via, situada entre as ditas modernidade e pós-modernidade: a “altermodernidade”. Esse recém achado-verbal permite-lhe, inclusive, criticar a noção de pós-modernidade, pois essa teria substituído a “universalidade abstrata e teórica do modernismo” por uma “outra forma de totalização ou essencialismo”: o das “raízes identitárias locais, étnicas ou culturais” (BOURRIAUD, 2009b, p. 38). Em síntese: para Bourriaud a pretendida diversidade cultural defendida pelos partidários do multiculturalismo (ou do “relativismo pós-moderno”) seria o “reflexo inverso” da “estandardização do imaginário e das formas” promovida pela modernidade artística (BOURRIAUD, 2009b, p. 45). Reagindo a essas formas “identitárias”, as obras “altermodernas”, produzidas por um “povo móvel de artistas”, habitantes do êxodo ou do *mise-en-route* (nova versão da plataforma ou estação), agenciariam um “acordo produtivo” (*en accordant*) entre discursos singulares (BOURRIAUD, 2009b, p. 48). Nessa direção, as obras que vimos, possibilitariam a construção de “espaços de negociação” – ou de novos “engates interculturais” (*aiguillages*) – entre Argentina, Tailândia e Inglaterra, em Tiravanija; entre Venezuela, México e Estados Unidos, em Téllez; ou entre Dinamarca, França, Turquia e Holanda, em Haaning. São obras que não figurariam, na intenção de Bourriaud, “identidades fixas e estáveis”, mas “identidades abertas, contraditórias inacabadas, fragmentadas”. Possibilitariam pensar os deslocamentos dos códigos a partir da tradução, pelo artista, das línguas de partida e chegada sem que nenhuma delas tivesse, no ato de transposição, sua raiz calcinada. Diante disso, cabe, porém, um senão, a saber. Esse reconhecimento, sem mais, do artista de outras nacionalidades, ou de obras que apregoam seraficamente tolerância, endossando também aqui, a discursividade conciliatória do mundo, implica, muita vez, abolição de critérios de julgamento estético; e, por conseguinte – como já assinalou

Slavoj Žižek – “colonialismo ao inverso” (ŽIŽEK, 2003, p. 44). De fato: quando a crítica de arte converte o outro, em fantasma a exorcizar seus fantasmas; ou seja, em sujeito de uma verdade histórica e política a ser prontamente reconhecida, independentemente da articulação do dito conteúdo na forma artística, a arte se faz etnologia, sociologia ou antropologia; uma vez que a forma artística acaba destituída de sua autossuficiência ou arbitrariedade, condição necessária de seu poder de dissolver consensos.

Referências

- ADORNO, T. *Teoria estética*. São Paulo: M. Fontes, 1982.
- ALLIEZ, E. Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizofrénie et consensus. *Multitudes*, Paris, n. 34, automne 2008.
- BAUDRILLARD, J. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BISHOP, C. Antagonism and relational aesthetics. *October*, New York, n. 110, 2004.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 27. *Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: M. Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: M. Fontes, 2009b.
- BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.
- CYPRIANO, F. Mostra binacional discute conceito de fronteira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2005.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DERRIDA, J. *A universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- FAVARETTO, C. F. Do significado ao uso. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, n. 6, out. 2009.
- FAVARETTO, C. F. Impasses da arte contemporânea. In: AJZENBERG, E. (Org.). *Comunicações e artes em tempo de mudança, 1966-1991*. São Paulo: ECA/USP: SESC, 1991.

- FOSTER, H. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GALARD, J. *Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas*. São Paulo: Sesc Pompeia, 2005. Palestra proferida em 25/03/2005 no Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade. Mimeografado.
- GALARD, J. *La Beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique*. Paris: Actes Sud, 2004.
- GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Ed. da USP, 1997.
- GALARD, J. Estetización de la vida: abolición o generalización del arte? In: DALLAL, A. (Org.). *La abolición de la arte*. México: UNAM, 1998.
- GENETTE, G. *L'oeuvre de l'art: immanence et transcendance*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GILLICK, I. Contingent factors: a response to Claire Bishop's antagonism and relational aesthetics. *October*, New York, n. 115, 2006.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HUCHET, S. Instalação, alegoria, discurso. *Trilhas*, Campinas, n. 6, 1997.
- LYOTARD, J. F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Monory*. Paris: Le Castor Astral, 1984.
- LYOTARD, J. F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- LYOTARD, J. F. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.
- OBRIST, H. U. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- OBRIST, H. U. *Don't stop*. New York: Sternberg, 2006a.
- PELBART, P. P. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real!:* cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.



Rodrigo Duarte*

* Doutor em Filosofia pela
Universität Gesamthochschule
Kassel; professor titular do
Departamento de Filosofia da
UFMG.

Arthur Danto e a arte após o fim da arte

O título deste ensaio, antes de ser puramente paradoxal, remete a uma questão existente desde a primeira formulação sobre um possível fim da arte, nas *Preleções sobre a estética* (HEGEL, 1989, passim), a saber, como explicar a existência factual de obras de arte após o que teria sido identificado como o próprio fim da arte. No caso da estética de Hegel, esse problema sequer é reconhecido como tal e, menos ainda, exaustivamente trabalhado, por várias razões.

A mais importante delas é que a posteridade de Hegel atribuiu maior peso ao tema do fim da arte do que o próprio filósofo o fez, muito provavelmente em virtude do fato de que acontecimentos culturais, como o advento das vanguardas artísticas e da indústria cultural por um lado e eventos históricos no sentido mais geral, posteriores à morte do filósofo alemão, por outro, assim o demandaram.¹ Além disso, dentre outras razões possíveis, o esquema dialético de superação de uma figura do espírito por outra, que também a conserva, ajuda a explicar por que, na esfera do espírito absoluto, a arte, mesmo depois de ser superada pela religião e pela filosofia, perdendo assim sua substancialidade, continua a existir factualmente em virtude de os artistas, malgrado o prognóstico hegeliano, insistirem em continuar criando suas obras.

Dentre os filósofos contemporâneos afeitos ao nosso tema, poder-se-ia abordar com grande proveito o pensamento daquele que se preocupou de modo explícito com a questão da persistência da arte depois de seu suposto fim. Trata-se do filósofo norte-americano Arthur Danto, como demonstra o título de sua obra, *Após o fim da arte*, cuja primeira edição é de 1997. A menção ao ano de publicação desse livro é importante, porque ele remete a um texto anterior do próprio Danto,

de 1984, intitulado “O fim da arte”, no qual o filósofo dá tanto sua visão sobre o tema hegeliano quanto acerca da existência de obras de arte até o presente. Após um pequeno comentário do texto de 1984, seria interessante apontar para alguns tópicos do livro *Após o fim da arte*, porque, além de ele vir diretamente ao encontro do tema de nosso interesse principal, ele leva também em consideração a nova situação histórica, ocasionada pela queda do muro de Berlim, em 1989, e pela inexorabilidade da globalização, em meados da década de 1990.²

É interessante observar que, no texto do início da década de 1980, Danto não faz propriamente uma leitura da *Estética* de Hegel, sendo o filósofo alemão mais uma inspiração do que um fundamento teórico propriamente dito. Essa abordagem tem em vista os acontecimentos da história das artes – especialmente das artes plásticas – a partir do Renascimento até o século 20. Aqui, a supramencionada questão da existência factual de obras artísticas, depois do fim da arte, é equacionada de modo bastante engenhoso: para Danto, o fim da arte é compreendido como *fim da história da arte*, o que não impede de modo algum que existam obras posteriores a ele, apenas com características peculiares que serão vistas a seguir.

Para se falar, no entanto, em “fim da história da arte”, é necessário que se tenha uma concepção bem precisa do que seja a própria *história da arte*, e a de Danto baseia-se em dois princípios fundamentais: o primeiro é que deva existir um encadeamento entre antecedentes e consequentes, o qual leve a algo que possa ser claramente compreendido como um fim, agora no sentido de *propósito*, de *telos*. Em outras palavras, só há história da arte – e mesmo história em geral – onde há *progresso*, tendo em vista um ponto de chegada estabelecido, ainda que tacitamente. O segundo princípio é que o *telos* desse progresso não deve ser de modo algum arbitrário ou vazio, mas, dentre outras coisas, que tenha um evidente enraizamento em algo que poderíamos, eventualmente, reconhecer como fazendo parte da “natureza humana”. Esse segundo princípio é necessário para garantir que a progressão, entabulada no primeiro princípio, não se disperse, nem tenha seu encadeamento de algum modo afrouxado. Um critério adicional, que não é *conditio sine qua non*, mas é muito bem exemplificado pelo desenvolvimento das artes – pelo menos das visuais – no Ocidente, é que esse encadeamento gere um processo suficientemente longo para que nele sejam reconhecidas aquelas características normalmente atribuíveis ao decurso histórico.

No que diz respeito ao primeiro princípio – e tendo em vista a eleição, por Danto, das artes visuais como objeto preferencial, por razões que serão dadas adiante –, o *telos* em questão é o que o filósofo norte-americano chama de “equivalência ótica” entre a representação pictórica e o que a retina registra na apreensão visual dos objetos dados à nossa percepção comum. Em outras palavras, Danto insiste que, a distinção ente Giotto e Leonardo ou Michelangelo é principalmente que a mestria da técnica da pintura aumentou consideravelmente desde a Pré-renascença até o auge do Renascimento no final do século 15 e início do 16, o que fez os seus produtos se aproximarem cada vez mais do que seria o percepto do objeto correspondente, de fato dado ao *sensorium* humano:

A distância decrescente entre a estimulação ótica real e a pictórica marca, então, o progresso na pintura e alguém poderia medir o quociente de progresso pelo grau em relação ao qual o olho nu nota a diferença. A história da arte demonstrou o avanço, na medida em que o olho nu poderia mais facilmente notar as diferenças no que Cimabue apresentou do que no que Ingres fez, de modo que a arte foi demonstravelmente progressiva no modo como a ciência esperava ser [...] (DANTO, 1986, p.86).

Em cada estágio do desenvolvimento – do progresso – da linguagem pictórica (ou escultórica), o artista deveria “sugerir” menos a representação dos objetos, quanto mais ele tivesse mestria sobre seu meio, o que, na prática, significava que ele deveria ser capaz de apresentar cada vez mais fielmente aqueles objetos: “Desse modo, o progresso que estamos considerando pode geralmente ser avaliado em termos de um imperativo para substituir a inferência com relação à realidade perceptual, onde isso for possível, por algo equivalente àquilo que a própria realidade perceptual apresentaria” (DANTO, 1986, p. 87-88).

No que tange ao segundo princípio que aduzi como fazendo parte do conceito de história da arte adotado por Danto, observa-se que o filósofo, ao eger a perspectiva plana como técnica cujo domínio implicaria a paulatina substituição da “inferência com relação à realidade perceptual” e, com isso, como vetor do progresso, combate a noção – muito em voga atualmente – de que a perspectiva seria fruto de um consenso perceptivo ocidental, de modo algum ancorado na psicofisiologia do aparato sensorial da espécie humana: “Na medida em que consideramos a representação do espaço como sendo meramente matéria de convenção, o conceito de progresso evapora e a estrutura da história da arte que estamos discutindo deixa de ter qualquer aplicação” (DANTO, 1986, p. 91).

É interessante, no entanto, observar que Danto não está trabalhando com uma noção positivista de progresso, mas com uma concepção compatível com a

de um processo dialético, embora, como pensador oriundo da filosofia analítica, ele não adote exatamente essa nomenclatura. Em outras palavras, isso significa que, na história da arte definida nos termos supramencionados, o progresso no atingimento da “equivalência ótica” gera uma série de “excessos” que tem a ver mais com um perfeccionismo, com a excelência da técnica do artista, do que com o impulso de “substituir a inferência com relação à realidade perceptual” e apresentar o objeto com a maior fidelidade possível. Esse fato, que se tornou corriqueiro na arte moderna, tendo em vista seu caráter cada vez menos representacional, é identificado por Danto também no início do uso da perspectiva, isto é, no próprio Renascimento:

Mas penso que é muito genericamente verdadeiro que as obras de arte frequentemente – e talvez sempre no tradicional conceito de obra-prima – têm a ver com a virtuosidade exatamente em sua execução, de modo que o assunto imediato da obra, se é que há algum, é de modo típico meramente uma ocasião para o assunto *real*, que é a exibição de virtuosidade. Assim, a pincelada na Escola de Nova York é menos o assunto do que a ocasião para exibir o tema real que é a ação *virtuosa* de pintar. As primeiras obras que empregam perspectiva linear têm assuntos que permitem que a perspectiva seja exibida, como paisagens clássicas com o característico arranjo de colunas e as formas reticulares (DANTO, 1986, p. 95).

Como se sugeriu anteriormente, no entanto, foi mesmo a partir do surgimento da arte moderna que os mencionados “excessos” passaram cada vez mais a fazer parte do cotidiano criativo dos artistas, sendo que, nesse caso, segundo Danto, o concomitante abandono da fidelidade aos objetos exteriores já era um claro desafio à noção de história da arte com base no progresso da equivalência ótica. Como é amplamente aceito, a invenção e a popularização de meios mecânicos de reprodução de imagens – como a fotografia –, desde meados do século 19, desempenhou um importante papel nas transformações que eclodiram nas artes visuais na virada para o século 20:

Mas, dado o modo sob o qual o próprio progresso *foi* concebido, por volta de 1905 pareceu que os pintores e escultores apenas poderiam justificar suas atividades redefinindo a arte em termos de caminhos que devem ter sido realmente chocantes para aqueles que continuavam a julgar pintura e escultura pelos critérios do paradigma progressivo, não se conscientizando de que uma transformação na tecnologia tinha tornado, então, as práticas apropriadas a esses critérios cada vez mais arcaicas (DANTO, 1986, p. 100).

Danto entende que essa situação tornava clara a necessidade de uma nova teoria, que não se baseasse no princípio da equivalência ótica para explicar os

fenômenos artísticos e – se fosse o caso – o encadeamento temporal entre eles. Dentre as tentativas nesse sentido, o filósofo leva rapidamente em consideração o surgimento de uma teoria explicativa das artes com base na expressão, a qual desobrigava o artista de ser um copiadador de objetos da natureza e do cotidiano, comprometendo-o, por outro lado, com a externalização de sentimentos, para a qual os meios pictóricos poderiam ser os mais inusuais possíveis:

Desse modo ocorreu com a pintura pós-impressionista. Tornou-se cada vez mais claro que uma nova teoria era urgentemente requerida, que os artistas não estavam falhando em proporcionar equivalências perceptuais, mas estavam produzindo algo não para ser entendido primeiramente – ou de modo algum – nesses termos. Deve ser creditado à estética o fato de que os seus praticantes responderam a isso com teorias que, mesmo inadequadas, reconheciam a necessidade; um bom exemplo de uma teoria pelo menos condizente era que os pintores não estavam tanto representando, mas expressando (DANTO, 1986, p. 101).

É interessante observar que a teoria das artes plásticas como expressão de sentimentos foi mais um duro golpe na concepção da história da arte fundada na noção de progresso na equivalência ótica, já que, nela, não há mais um *telos* a ser atingido na representação pictórica: “Ocorre desse modo porque não há mais qualquer razão para pensar na arte como tendo uma história progressiva: simplesmente não há mais a possibilidade de uma sequência desenvolvimental com o conceito de expressão como havia com o de representação mimética. Não há mais, porque não há qualquer tecnologia mediadora da expressão” (DANTO, 1986, p. 103).

Além desse ruído na concepção de progresso na história da arte introduzido pela teoria da expressão, o qual diz respeito particularmente ao âmbito das artes visuais, há ainda o fato – já mencionado aqui – de aquela concepção só ser aplicável a esse âmbito, já que ele é o único em que faz sentido falar na equivalência ótica e no seu progresso como critério de historicidade, o qual deixara de fora artes tão importantes quanto a literatura e a música. No que tange especialmente à primeira, Danto mostra por que, na prática, não faria sentido adotar um princípio semelhante ao da “equivalência ótica” em uma narrativa ou em uma descrição literária:

O modelo linear ou progressivo da história da arte encontra, portanto, seus melhores exemplos na pintura e na escultura, depois no cinema, mudo e falado, e, se se quer, no cinema sensorial (*feelies*). Nunca houve um problema em *descrever* o movimento ou profundidade, ou, nesse caso, palpabilidade. “Sua carne macia e dócil” descreve uma experiência perceptiva para a qual não há um equivalente mimético (DANTO, 1986, p. 99).

O juízo que Danto faz da teoria da expressão não é, em última análise, tão positivo, porque, se por um lado, ela adveio do correto diagnóstico sobre a exaustão da noção de progresso histórico com base na equivalência ótica, tentando oferecer um modelo alternativo de compreensão da natureza das artes, ela, ao mesmo tempo em que inviabilizava um dos mais poderosos paradigmas estéticos de todos os tempos – o mimético – não punha no seu lugar algo equipotente. No que diz respeito à possibilidade de aplicação da teoria da expressão às outras artes, o filósofo afirma que ela era “muito rarefeita para dar conta dessa rica profusão de estilos e gêneros artísticos” (DANTO, 1986, p. 109).

Estariamos, desse modo, em uma situação em que não podemos confiar na teoria da equivalência ótica, seja porque ela se mostrou obsoleta a partir de novos acontecimentos na história das artes visuais, seja porque, ainda que isso não tivesse ocorrido, ela só seria aplicável a essas artes, deixando de fora, por exemplo, a arte diegética – a literatura – e a da linguagem sonora pura – a música? Entretanto, como já se assinalou, embora a teoria da expressão, que se candidatou a substituir o paradigma anterior, fosse suficientemente ampla para comportar todas as artes, nem tinha o mesmo poder explicativo que aquele, nem era compatível com uma noção de história da arte no sentido estrito, que satisfizesse os princípios aduzidos no início dessa discussão. A ausência de uma concepção inequívoca de história da arte inviabilizaria, consequentemente, uma noção de *fim da arte* que pudesse fazer sentido em uma discussão filosófica. É claro que tal noção não é compulsória na estética; mas ela permite uma compreensão muito frutífera da arte contemporânea e, exatamente por isso, aparece nas reflexões de importantes filósofos desde finais do século 19 e inícios do 20.

No caso de Danto, observa-se que, nesse momento de um possível impasse no tocante à caracterização da história da arte (e, portanto, do seu fim e do consequente fim da arte), ele recorre a Hegel, cuja concepção dialética do desenvolvimento das artes, no âmbito das mais altas manifestações da cultura – do espírito absoluto, na linguagem do filósofo alemão – permite avançar nessa discussão:

Assim, o que emerge dessa dialética é que, se devemos pensar na arte como tendo um fim, precisamos de uma concepção da história da arte que seja linear, mas uma teoria da arte que seja suficientemente geral para incluir outras representações além do tipo que a pintura ilusionista melhor exemplifica: representação literária, por exemplo, e mesmo a música. [§] Mas a teoria de Hegel satisfaz todas essas exigências. Seu pensamento requer que haja continuidade histórica

genuína e até mesmo um tipo de progresso. O progresso em questão não é o de uma tecnologia de equivalência perceptual crescentemente refinada. Em vez disso, há um tipo de progresso *cognitivo*, no qual está compreendido que a arte se aproxima progressivamente daquele tipo de cognição. Quando a cognição é alcançada, realmente não há mais nenhum argumento na – nenhuma necessidade da – arte (DANTO, 1986, p. 107).

A cognição em questão é a autoconsciência, sendo que, para Danto, seu atingimento coincide com o fim da história da arte, já que, depois disso, não há mais qualquer percurso a ser feito, todo o caminho já terá sido palmilhado, toda tarefa histórica da arte terá sido realizada:

É possível ler Hegel como defendendo que a história filosófica da arte consiste no seu ser absorvido ultimamente em sua própria filosofia, demonstrando, então que a autoteorização é uma possibilidade genuína e a garantia de que há algo cuja identidade consiste em autocompreensão. Assim, o grande drama da história, que em Hegel é uma divina comédia do espírito, pode terminar em um momento de autoiluminação final, no qual a iluminação consiste nele próprio. [...] Se algo como esse ponto de vista tem a mais remota chance de ser plausível, é possível supor que a arte chegou a um fim. Obviamente, haverá ainda a fatura de arte, mas os fazedores de arte, vivendo no que gosto de chamar período “pós-histórico” da arte, trarão à existência obras que carecem da importância ou do significado históricos que viemos a esperar delas desde muito tempo. O estágio histórico da arte está concluído quando é sabido o que a arte é e o que ela significa (DANTO, 1986, p. 110-111).

O que Danto chama de “período ‘pós-histórico’ da arte” coincide com a maneira pela qual o filósofo concebe a possibilidade de obras de arte na atualidade, a saber, no “modo pós-histórico”, em que “sua existência já não porta qualquer significância histórica” (DANTO, 1986, p. 84). Essa ausência de significado histórico no “modo pós-histórico” de confecção de obras sugere uma situação da atividade artística em que não há qualquer verticalidade, qualquer progresso, mas apenas uma infinita horizontalidade, na qual a criação poderia se reduzir a uma infundável análise combinatória:

Mas suponha que tudo chegue ao fim e que um ponto foi alcançado em que pode haver mudança sem desenvolvimento, onde as máquinas da produção artística podem apenas combinar e recombinar formas conhecidas, embora pressões externas possam favorecer essa ou aquela combinação? (DANTO, 1986, p. 85).

Desse modo, ainda que a alguns possa parecer mera manifestação de cinismo a referência ao trecho da *Ideologia alemã* sobre o fim da divisão do trabalho, está totalmente no espírito de sua concepção de arte pós-histórica quando Danto declara:

Bem, como Marx poderia dizer, você pode ser um abstracionista de manhã, um foto-realista à tarde, um minimalista mínimo à noitinha. Ou você pode cortar bonecas de papel ou fazer ou que mais lhe aprouver. A idade do pluralismo está sobre nós. Já não é mais importante tanto o que você faz, o que é o significado do pluralismo (DANTO, 1986, p. 114-115).

A menção ao “pluralismo” remete ao supramencionado livro de Danto (1997), *Após o fim da arte*, que funciona também como um balanço do pensamento estético do filósofo norte-americano, já que retoma elementos de seus textos importantes como “O mundo da arte”, de 1964 – o primeiro texto filosófico sobre a *pop art* –, ou livros antológicos como *A transfiguração do lugar comum* (1981) e *O descredenciamento filosófico da arte* (1986), no qual está o ensaio “O fim da arte”, analisado anteriormente. *Após o fim da arte*, como já se assinalou, faz também um balanço filosófico do cenário artístico e cultural do Ocidente após a queda do muro de Berlim e do consequente avanço sem precedentes no processo de globalização da economia e da política.

Tendo em vista a complexidade e a extensão da obra, é interessante adotar como estratégia expositiva o recurso à diferenciação, feita por Danto, entre a arte moderna e a contemporânea, a qual remete também a uma demarcação de terreno com relação ao grande crítico norte-americano Clement Greenberg – defensor incansável do modernismo nas artes visuais. Danto vale-se das colocações do próprio Greenberg³ para lembrar que o estabelecimento do conceito de modernismo na pintura, a partir do final do século 19, era entendido como representação do mundo tal como se apresentava à vista e não tal qual *seria* de fato, como almejava a pintura tradicional, processo que culminaria em um momento de autorreflexão do próprio fazer pictórico. Ainda fazendo referência ao ponto de vista de Greenberg, Danto insiste que o Modernismo não é um estilo que se sucedeu a um precedente, mas que ele é, antes de tudo, a consciência, manifestada no próprio fazer artístico, de que a reflexão é mais importante que a representação mimética. A partir dessa concepção greenberguiana de modernidade pictórica, Danto constrói seu conceito de arte contemporânea, que não é senão o aprofundamento da reflexividade inaugurada pelo Modernismo em uma direção em que a arte é liberada de limitações ao mesmo tempo em que revela sua natureza essencialmente filosófica:

Assim como “moderno” veio a denotar um estilo e mesmo um período e não exatamente arte recente, “contemporâneo” veio a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento

presente. Além disso, em minha visão, esse designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em algumas narrativas-mestras da arte e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos (DANTO, 1997, p. 10).

Interessa-nos diretamente que Danto considere a designação “contemporâneo” para essa arte essencialmente pluralista fraca; segundo ele, no entanto, outra denominação possível para a produção artística atual, como “pós-moderna” é excessivamente forte, talvez em virtude do comprometimento ideológico que implica. Em vista disso, Danto retoma o adjetivo já utilizado no texto “O fim da arte”, para qualificar a arte contemporânea como “pós-histórica”. Como sugerido no texto de 1984, isso significa, dentre outras coisas, que agora são os filósofos os principais responsáveis pela compreensão das obras e os artistas podem simplesmente usufruir da liberdade de estar para além da história.⁴ Nessa situação, a visualidade – inclusive e especialmente nas artes plásticas – dá paulatinamente lugar a uma concepção de *essência* da arte, em um processo análogo ao que já ocorrera com a noção de beleza. Naturalmente, a caracterização, feita por Danto, do contemporâneo “pós-histórico”, está sob a mesma inspiração hegeliana do texto de 1984, sendo que, enquanto nesse a referência principal parece ser a *Fenomenologia do espírito*, especialmente na leitura de Kojève, no livro de 1997, Danto se refere explicitamente aos *Cursos de estética*, citando, inclusive, uma conhecida passagem dessa obra, na qual Hegel declara que “a arte, considerada na sua mais alta vocação, é e permanece para nós coisa do passado” (DANTO, 1997).⁵ No espírito dessa afirmação de Hegel, Danto afirma que,

[...] o fim da arte consiste na chegada da consciência da natureza verdadeiramente filosófica da arte. O pensamento é inteiramente hegeliano e a passagem em que enuncia isso é famosa: [...] “Em nossos dias” refere-se aos dias em que Hegel proferiu suas sensacionais palestras sobre as belas artes, as quais ocorreram pela última vez em 1828, em Berlim. E é de fato muito tempo antes de 1984, quando eu cheguei à minha própria versão da conclusão hegeliana (DANTO, 1997, p. 30-31).

No que diz respeito à persistência da criação de obras mesmo “após o fim da arte”, Danto recomenda que se veja a história da arte subsequente ao prognóstico hegeliano mais como sua confirmação do que como seu desmentido, já que o fim da arte significa antes de tudo que o prazer na contemplação das obras não é mais imediato, mas é mediatizado por uma avaliação teórica, o que certamente começou a ocorrer desde o estabelecimento da diversidade estilística do modernismo.

Ligada a essa situação encontra-se a descoberta realmente filosófica do período pós-histórico de que não há uma arte mais verdadeira do que a outra e de que não há apenas *um* modo de a arte ser:

Uma vez que a questão foi trazida à consciência em certo instante no desdobramento histórico da arte, um novo nível de consciência filosófica foi atingido. E isso significa duas coisas: primeiro, que tendo trazido a si mesma a esse nível de consciência, a arte já não carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. Isso é, antes, tarefa para os filósofos da arte. Em segundo lugar, isso significa que já não há um modo, segundo o qual as obras de arte tem que ser, já que uma definição filosófica da arte deve ser compatível com todo tipo e ordem de arte [...] (DANTO, 1997, p. 36).

Nesse ponto torna-se claro que, se no texto de 1984 o fim da arte, para Danto, coincidia simplesmente com o fim da história da arte, no livro de 1997, o fim da arte coincide também com o término de sua história, porém materializado em certo tipo de narrativa sobre ela. Em outras palavras, a grande história da arte é, agora, traduzida em termos da narrativa que dominou os seis séculos de arte tradicional, tendo sido estabelecida especialmente por Giorgio Vasari em sua obra *Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos* (1ª edição: 1550, 2ª edição: 1568).⁶ Nesse sentido, há, segundo Danto, um pequeno apêndice de pouco mais de seis décadas dessa grande narrativa e que – poder-se-ia dizer – corresponde ao período de agonia da história da arte, materializado na narrativa sobre o modernismo, feita por Clement Greenberg. Por mais diferentes que sejam os relatos de Vasari e Greenberg, eles têm em comum a heroização dos artistas em grandiloquentes narrativas. É ao fim da era desses grandes relatos que Danto se refere quando fala do fim da arte.

Diante disso, a passagem do “moderno” para o “contemporâneo” – ou “pós-histórico” – é diferente de outras sucessões na história da arte, já que ambos os “estilos” têm características bem específicas. No que tange ao modernismo, Danto recorre mais uma vez à concepção de Greenberg, de acordo com a qual a essência de uma arte coincide com o que é mais próprio do seu meio, e, no caso da pintura, esse algo é sua “planaridade”. Segundo esse princípio, a pintura realmente moderna é aquela que se atém de modo exclusivo a essas propriedades, realizando um ideal de pureza artística. Para Greenberg, a pintura expressionista abstrata, da qual ele foi um dos descobridores, entrou em colapso quando caminhou em direção à escultura, deixando para trás a “pureza” do elemento pictórico.⁷ Danto considera correta a caracterização da arte moderna feita por Greenberg, mas

rejeita com energia a legitimidade desse “ideal de pureza do meio”, assinalando que ele tem ecos políticos extremamente perniciosos, associados até mesmo a um tipo de racismo (DUARTE, 2009, p. 70). É, aliás, a partir dessa posição associada à necessidade histórica do fim do Modernismo, que Danto chega à explicitação mais cristalina de sua posição a respeito do fim da arte: ele ocorre no momento em que o expressionismo abstrato nova-iorquino entra em crise e a *pop art* toma seu lugar como corrente artística mais influente.

É a partir dessa posição de Danto que se pode compreender sua obsessão pelos *Brillo Boxes* de Andy Warhol (DANTO, 1992) – a realização em madeira, perfeitamente “realista”, da embalagem de esponjas de aço ensaboadas da marca “Brillo”, a qual não se distingue à primeira vista de seu “original” de papelão, que se encontra nos armazéns. A obra de Warhol, inspiração tanto para o pioneiro artigo “O mundo da arte” (DANTO, 2006) quanto para o livro que Danto considera sua principal obra de estética, *A transfiguração do lugar comum* (DANTO, 1981), coloca de modo contundente a questão filosófica sobre como diferenciar as obras de arte “pós-históricas” dos objetos da realidade cotidiana com os quais elas, em alguns casos, do ponto de vista de sua materialidade, podem coincidir inteiramente. Em *Após o fim da arte*, Danto recoloca essa questão em termos de uma narrativa, da qual ele próprio poderia ser considerado protagonista:

Eu me filio a uma narrativa da história da arte moderna na qual o pop desempenha o papel filosoficamente central. Na minha narrativa, o pop marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental, trazendo à autoconsciência a verdade filosófica da arte (DANTO, 1981, p. 122).

Tal autoconsciência, para Danto, implica uma transferência de responsabilidade do artista para o filósofo, no que tange à compreensão teórica do fazer criativo, o que, por sua vez, resulta em uma prática artística que, conquanto cada vez mais exigente de reflexão na sua assimilação pelo público, não precisa se comprometer *a priori* com qualquer teoria. Na verdade, fica sugerido que o artista teria a chance – possivelmente pela primeira vez em todo o período de existência da arte – de não se comprometer com qualquer coisa, de ter liberdade praticamente total:

Agora que o tegumento foi rompido, agora que pelo menos o vislumbre da autoconsciência foi obtido, de que a história terminou, ela [a arte/rd] se livrou de um fardo que ela poderia, então, dar aos filósofos para carregarem. E os artistas, liberados do fardo da história, seriam livres para fazer arte de qualquer modo que desejarem, para que propósitos desejarem, ou para

nenhum propósito. Essa é a marca da arte contemporânea; em contraste com o modernismo – e que não se admire disso –, não há algo como um estilo contemporâneo (DANTO, 1997, p. 15).⁸

Para Danto, o surgimento da *pop art* foi o início de um processo nas artes visuais, no qual a pintura não era mais o veículo-líder do desenvolvimento histórico: era um meio entre muitos, em um cenário em que se incluíam também os novos *media* como o vídeo e as manifestações limítrofes com as outras artes como *body art*, performances, instalações etc.⁹ É interessante observar que Danto pensa sua “pós-história” sempre em termos de dinâmicas artísticas específicas e não como uma situação em que a consciência política não tem meios de ultrapassar o liberalismo e o modelo capitalista a ele associado,¹⁰ como ocorre no ominoso enfoque de Francis Fukuyama no ensaio “O fim da história?”.

Por fim, é importante dizer que, apesar de Danto não deixar de levar em consideração o fato de que a queda do muro de Berlim, com a conseqüente derrocada do “socialismo real” e dos seus regimes de tutela, ter facilitado e estimulado a arte característica do período pós-histórico, o mais importante para ele parece ser o fato de que a prática dos artistas no tempo decorrido entre a redação do seu texto de 1984 e o momento atual ter confirmado cada vez mais o pluralismo identificado por ele como regime específico da “arte depois do fim da arte”:

O que fiz é o que Hegel disse que os filósofos idealmente fazem. Todos somos filhos do nosso tempo, ele escreve, mas é tarefa dos filósofos captar seus tempos como pensamento. Acredito que foi o que fiz em “O fim da arte”. O que eu não esperava era ver que o que captei como pensamento tornou-se tão palpavelmente o modo como a arte começou a ser praticada, quando a estrutura profunda que eu tinha intuído começou a se refletir na estrutura superficial – não porque eu tinha intuído-a, mas porque ela tinha finalmente aflorado na consciência geral (DANTO, 2005, p. 17-18).

O texto do qual provem o trecho citado anteriormente, redigido em 2005, refere-se à matéria de interesse pessoal de Danto, a saber, a situação de ele ter se tornado crítico de arte no mesmo ano de publicação de seu artigo “O fim da arte”. Para alguns, ele diz,¹¹ poderia parecer contraditório, mas sua atividade crítica, que compreende muitas dezenas de artigos publicados em *The Nation* e posteriormente compilados em instigantes livros, abrange temas tão variados quanto pintura e escultura convencionais, fotografia, arte conceitual, vídeo-arte, instalações, performances e *happenings*, no sentido mais preciso do que o filósofo chama de “arte pós-histórica”.

Notas

- ¹ Na estética contemporânea, como já se sugeriu, desde o início do século 20 praticamente todos os pensadores importantes, de Heidegger a Vattimo, passando por Gadamer, Marcuse e Adorno, levaram em conta o tema hegeliano do fim da arte, acoplando-o ao seu modo peculiar de abordar as questões estéticas. De modo análogo, todos esses filósofos reconhecem como algo a ser esclarecido a existência factual de obras de arte, equacionando a questão a partir dos parâmetros mais básicos de suas filosofias da arte. Sobre esse assunto, ver meu artigo, “O tema do fim da arte na estética contemporânea” (DUARTE, 2006, p. 377-414).
- ² Danto (1997), p. ex., 23 e 131.
- ³ Especialmente em “Modernist Painting” (O’BRIAN, 1995, passim).
- ⁴ Ver Danto (1997, p. 15). Cf. tb. p. 141.
- ⁵ G.W.F. Hegel (1989, p. 23-25). Eis o trecho completo citado por Danto: “Se conferimos, porém à arte, por um lado, essa alta colocação, por outro, deve-se lembrar que a arte, nem segundo o conteúdo nem segundo a forma, é o modo mais alto e absoluto de trazer ao espírito seus verdadeiros interesses e consciência. [...] O modo peculiar da produção artística e de suas obras não satisfaz mais nossas mais altas necessidades; estamos para além do ponto de poder adorar, endeusando, obras de arte e de orarmos diante delas. [...] O pensamento e a reflexão superaram a bela arte. [...] Por isso nosso presente não é segundo o seu estado geral favorável à arte. Em todas essas relações a arte é e permanece, segundo o aspecto da mais alta determinação, algo passado para nós”.
- ⁶ O texto integral, em italiano, de ambas edições, pode ser encontrado, respectivamente, em: [http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de'_più_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1550\)](http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de'_più_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1550)) e [http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori_scultori_e_architettori_\(1568\)](http://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori_scultori_e_architettori_(1568)).
- ⁷ Para uma discussão do tema da imbricação entre as diversas linguagens artísticas, ver meu artigo, “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno” (DUARTE, 2009).
- ⁸ Danto (1997, p. 15). Cf. “La obra de arte y el futuro histórico” (DANTO, 2003, p. 467-482).
- ⁹ Cf. Danto (2003, p. 136).
- ¹⁰ Francis Fukuyama (1989, passim). Para uma abordagem sobre a posição de Danto no contexto das discussões políticas desencadeadas pelo artigo de Francis Fukuyama (baseando-se em Alexander Kojève), ver meu artigo *Sobre a plausibilidade da pós-história no sentido estético* (DUARTE, 2011, p. 155-180).
- ¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 3. V.tb. Danto (1997, p. 25).

Referências

- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, Arthur C. *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992.
- DANTO, Arthur C. The end of art. In: DANTO, Arthur C. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- DANTO, Arthur C. Introduction: art criticism after the end of art. In: DANTO, Arthur C. *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005. p. 17-18.
- DANTO, Arthur C. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.
- DANTO, Arthur C. La obra de arte y el futuro histórico. In: DANTO, Arthur C. *La madona del futuro. ensayos en um mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 467-482.
- DANTO, Arthur C. *The philosophical disenfranchisement of art*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2005.
- DANTO, Arthur C. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DUARTE, Rodrigo. Sobre o conceito de 'pseudomorfose' em Theodor Adorno. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 31-40, out. 2009.
- DUARTE, Rodrigo. Sobre a plausibilidade da pós-história no sentido estético. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, p. 155-180, 2011.
- DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento*. Vila Velha: Museu da Vale, 2006. p. 377-414.
- FUKUYAMA, Francis. The end of history? *The National Interest*, Summer 1989.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. p. 23-25.
- O'BRIAN, John (Org.). *The collected essays and criticism, v. 4: modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.



Jeanne Marie Gagnebin*

* Professora titular de Filosofia na
PUC-São Paulo; livre-docente de
Teoria Literária na Unicamp.

As transformações da imagem

Desde seus primórdios, a reflexão filosófica se confronta com o encanto das imagens, encanto que pode servir de metonímia para os encantos das artes. Podemos mesmo dizer que a filosofia, como gênero ou disciplina, nasce, em Platão, como uma tentativa de fundamentar a resistência à sedução da beleza, em particular à beleza das imagens. Se vocês me permitirem um breve retorno ao início grego da filosofia, gostaria de fazer três observações preliminares:

1. A luta de Platão contra a sedução do teatro, da poesia, das artes plásticas é o testemunho mais eloquente do poder da arte e das imagens. Diz-se mesmo que Platão quis se tornar poeta (ou político) até encontrar Sócrates e desistir dessa intenção. A luta platônica somente se entende se lembrarmos o quanto ao civilização grega arcaica e clássica é o reconhecimento lúcido de nossa condição de mortais (*brotoi*, diz Homero para os homens, isto é, mortais em oposição aos deuses imortais) e, ao mesmo tempo e inseparavelmente, uma celebração da beleza do mundo. A mesma luz mediterrânea parece incidir sobre nossa finitude e sobre a beleza da vida, como nos famosos versos da Safo, a grande poeta lírica que mesmo Sócrates venera: “eu amo a doçura do mundo/o amor me concedeu/a luz resplandecente e a beleza do sol” (LESBOS, 2003).

Ora, a luz, em grego *phôs*, essa metáfora mestra de todo conhecer científico e filosófico desde a “Alegoria da Caverna” de Platão, a luz pertence ao mesmo radical que o verbo que melhor caracteriza a imagem: o mostrar-se, o *phainomenai*, o aparecer e o parecer. Mesmo antes de Platão e da crítica filosófica, a celebração da beleza sempre vem acompanhada por certa desconfiança. Se a beleza, em particular a beleza artística e erótica seduz, ela também pode enganar e levar à morte.

Assim o fazem Helena, a mulher mais bela que encarna a força de Eros, ou as Sereias, essas divinas cantoras que seduzem e devoram os navegantes.

2. Ancorada nessa desconfiança, a filosofia nascente quer ser um saber/conhecer rigoroso que opõe à ilusão (mesmo e sobretudo bela) da imagem a verdade do *logos*, discurso racional fundamentado em argumentos de linguagem reconhecidos em sua correção por todos interlocutores. Daí a grande temática da briga filosófica contra todos saberes que se enraízam na representação e na semelhança, na *mimesis*, seja na poesia, na pintura ou na música. A partir de Platão, os domínios da arte e da filosofia se separam. À primeira, à arte, cabem a beleza sensível, o jogo, o divertimento – e a ilusão. À segunda, à filosofia, hoje diríamos também à ciência, cabem a austeridade de um saber sem ornamento e a seriedade da ordenação da pólis. A primeira, a arte, remete à mentira; a segunda, a filosofia, à verdade.

3. Gostaria, ainda nessa introdução grega, de ressaltar mais um elemento da imagem que parece ter caído no esquecimento desde essa partilha operada por Platão, a saber a ligação entre imagem e ausência, mais radicalmente entre imagem e morte, uma ausência que ecoa na famosa “condenação da escrita” em Platão (no fim do diálogo *Fedro*), pois os signos escritos são por ele comparados, em sua insuficiência, às imagens da pintura, que parecem vivas e remetem à morte.

Nesse contexto, gostaria de lembrar a lenda, transmitida por Plínio o Velho (século 1º depois de Cristo), na sua *Naturalis historia*, da origem da pintura: uma moça apaixonada, sabendo que seu amado devia partir para a guerra, desenhou na parede a sombra, produzida por uma lâmpada, do vulto do rosto amado, quando o rapaz veio se despedir na última noite. O pai da moça, um oleiro de Corinto, preencheu o traçado com argila, destacou a forma, a colocou no forno e obteve assim o primeiro “retrato” (*Naturalis historia*, 35, 5,15),¹ modelo ancestral de todos retratos, em particular das belíssimas terracotas e esculturas funerárias da tradição romana. Com efeito, a imagem que lembra o jovem – mesmo que este possa voltar da guerra e casar com a moça – o lembra na sua aparência física, mas lembra, ao mesmo tempo, sua ausência: lembrança e imagem significam sempre presença da ausência, isto é, poderíamos deduzir, marcas de nossa finitude. Desde as estelas funerárias etruscas até as fotografias digitais de nossas férias passadas, as imagens nos lembram que o vivo está morto ou que as férias acabaram.

Queria manifestar com isso certa suspeita quanto à própria desconfiança da filosofia em relação à imagem: com sua exigência de verdade e de verificabilidade, o saber filosófico não perseguiria um ideal de conhecimento imutável, uma presença plena que nos faz esquecer de nossa finitude em proveito da contemplação do eterno? Essa suspeita só tende a ficar mais forte quando se observa que o ideal de beleza da imagem, em particular das imagens plásticas, sempre é acompanhado, na estética clássica, de uma celebração do eterno que se *manifestaria* na beleza sensível. Assim, a imagem, em sua beleza, não é só o lugar da ilusão e do engano, mas sim o lugar privilegiado da “aparência sensível da ideia” como Hegel (1999) define o belo em sua *Estética*.

Essa citação de Hegel nos permite deixar a paisagem grega antiga e abordar a filosofia de W. Benjamin, assunto mais específico desta palestra. Espero, porém, que reconheçam, graças a Benjamin, os ecos dessa discussão antiga sobre a imagem, e isso por dois aspectos: a discussão do parecer e do aparecer do belo; e a relação entre imagem, memória e morte. Toda questão da assim chamada “aura” e da “desaturatização” da arte ganham uma nova densidade se for colocada nesse contexto mais amplo.

No seu ensaio de juventude, redigido em 1922 e publicado em 1924/25, sobre “as afinidades eletivas” de Goethe, Benjamin tece uma crítica cerrada à interpretação positiva da heroína, Otília, uma jovem cuja beleza é um bálsamo para os olhos – como diz Goethe – que se sente atraída pelo marido, Eduardo, de sua tia, Carlota, em cuja casa ela passa uma temporada, paixão compartilhada, aliás. Otília e Eduardo não consumam sua paixão e a jovem se deixa morrer de inanição, sacrificando sua juventude e beleza à proibição do adultério e à culpa (ela não conseguiu segurar o filho do casal durante um passeio de barco, a criança caiu no lago e morreu). Essa morte, interpretada como um martírio, deveria ressaltar sua beleza, nas interpretações tradicionais do romance. Benjamin desfaz essa leitura e mostra muito mais que Otília é, em certo sentido, uma personagem vítima da própria beleza, porque esta se reduz a uma bela aparência, vazia enquanto tal, ligada à totalidade mítica, em vez de se confrontar com a decisão ética e com a história, isto é, de introduzir nessa beleza aparente as fendas e fissuras da concreção histórica.

Vejamos por partes. Na estética clássica alemã, há uma discussão muito densa sobre as relações entre beleza, aparência e verdade. Dois conceitos são

colocados em jogo: o de *Schein* e o de *Erscheinung*. Ambos vêm do mesmo verbo *scheinen*, isto é, brilhar, resplandecer (p. ex.: *die Sonne scheint*), mas também parecer, ter o semblante (p. ex.: *Du scheinst sehr krank zu sein*). O campo semântico retoma todas as nuances às quais aludi na discussão grega sobre luz (*phôs*) e aparecer/parecer (*phainomenai*), portanto, todas as ambiguidades entre aparência e aparecimento, manifestação, entre aparência e luz, mas também entre aparência e mentira (porque a aparência se opõe à essência ou, como se diz, “as aparências mentem”). Podemos observar ainda que o *Heiligenschein*, a aparência sagrada, é a expressão que diz em alemão a “auréola”, esse halo de luz que está em volta da cabeça dos santos e que, mais tarde, Benjamin renomeia em um contexto mais estritamente estético – mas o estético remete ao sagrado, justamente, a arte ao divino! – de “aura”.

Ora, contra a acusação tão frequente, desde Platão, que a arte seja uma ilusão ou uma mentira porque ela é uma mera aparência (*Schein*), um brilho que ofusca em vez de iluminar e esclarecer, “Hegel defende o caráter de aparência da arte, seu caráter de *Schein*, como uma *Erscheinung*, ou seja, como aparecimento ou manifestação do espírito, da ideia ou da verdade em forma sensível” (GATTI, 2009, p. 69 et seq.).² Assim, Hegel afirma na introdução de sua *Estética*:

No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* (*des Scheines*) e de suas *ilusões*, essa objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” (*das Nichtseinsollende*). Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência* (*das Wesen*): a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse (*schiene und erschiene*), se não fosse *para* algo, *para si mesma* como para o espírito. Por isso, a *aparência* (*das Scheinen*) em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade (*Wirklichkeit*) ao que é verdadeiro em si mesmo (HEGEL, 1970, p. 21).³

Essa dialética entre aparência e essência justifica, sem dúvida, a necessidade da aparência artística, mas só o faz porque a aparência é um aparecimento ou manifestação da essência, sendo que somente o belo em si, isto é, eterno e imutável, permite e mesmo pede tal processo e manifestação sensível, algo que acontece, segundo Hegel, no apogeu da arte, na arte grega clássica – e que tende para seu fim na modernidade. Cito Hegel pela última vez:

O verdadeiro que enquanto tal é, também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente

em sua unidade com seu fenômeno (*Erscheinung*) exterior, a Ideia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. O *belo* se determina, desse modo, como *aparência* (*Scheinen*) da Ideia (HEGEL, 1970, p. 126).⁴

A crítica de Benjamin à bela aparência incide não no momento – necessário – do aparecer, mas muito mais na justificativa da aparência pela manifestação da beleza, isto é, no pressuposto clássico e inerente à teoria do símbolo, que haja uma unidade entre bela aparência e verdade graças à eternidade do belo. Observamos aqui que Benjamin leu muito pouco Hegel, mas, em compensação, leu bastante o discípulo romântico de Hegel, Solger, fundamental para sua teoria do símbolo e da alegoria no livro *A origem do drama barroco alemão*. Benjamin detecta nessa defesa da bela aparência, em particular na veneração pela figura de Otília no romance de Goethe e por Goethe mesmo, não uma manifestação da beleza em si, mas um resto de coerção mítica, a saber o estabelecimento de uma totalidade sem falhas, “a falsa, errônea totalidade – a absoluta”.⁵

A crítica da “bela aparência” em Benjamin se inscreve, portanto, no contexto mais amplo de uma crítica ao *mito*, tema maior de seus escritos de juventude, isto é, de uma recusa da história e de suas dilacerações, dores e decisões. Dito de outra maneira: Benjamin interpreta o apego de Goethe ao paradigma da beleza natural como uma derradeira tentativa de edificar ainda uma “totalidade absoluta” e intacta, na figura da bela virgem sofredora, isto é, uma totalidade “mítica” porque tenta se sobrepor às lutas dos homens, particulares e cruéis, mas também corajosas e esperançosas, que decidem dos acontecimentos históricos.

Já nesse texto de juventude, dito não materialista ou não marxista de Benjamin – sendo que o marxismo de Benjamin é *sui generis*! – reflexão estética e reflexão histórica são inseparáveis. Podemos dizer que é essa ênfase na história que leva Benjamin a lançar as bases para uma estética decididamente contemporânea em uma dupla acepção: uma despedida radical do “Belo”, enquanto ideia eterna como fundamento último para as obras de arte; e uma retomada da significação etimológica de estética como doutrina da percepção e da sensação (*aisthêsis*). A partir do livro sobre o drama barroco, em particular com sua reabilitação da alegoria, Benjamin tenta estudar as transformações históricas da percepção humana, isto é, transformações produzidas pela realidade histórica, como as guerras de religião (no Barroco) ou o desenvolvimento da grande cidade moderna no capitalismo

(na poesia de um Baudelaire), e, em concomitância, as transformações históricas das práticas artísticas. Tal postura implica uma apreensão da arte não mais a partir de conceitos filosóficos/metafísicos como *o* Belo ou mesmo *a obra* de arte, mas sim uma reflexão filosófica/histórica, que pode até implicar a renúncia a tais conceitos: a estética não deveria procurar definir ainda a beleza (estética clássica) e o sublime, nem a “obra de arte” em oposição a outras produções humanas, mas muito mais estudar como percepções sensíveis e práticas ditas estéticas se alteram e alteram, ao mesmo tempo, a definição da arte enquanto tal.

Certamente o exemplo mais conhecido da reflexão estética, nesse sentido radicalmente histórico, de Benjamin, é sua famosa teoria do declínio da aura. Eu queria expô-la a seguir sem cair na armadilha de uma falsa oposição entre Adorno e Benjamin, como se o último fosse um radical defensor otimista das técnicas de reprodutibilidade e do fim da arte aurática, e o primeiro, por sua vez, um imperturbável advogado da obra de arte autônoma.

Podemos situar a emergência do conceito de “aura” no contexto da arte moderna e contemporânea em duas fontes principais, sendo que o próprio conceito é oriundo de Ludwig Klages e do seu livro, lido e citado por Benjamin, *Eros der Ferne (Eros da distância)*.⁶ A primeira fonte é, naturalmente, a poesia de Baudelaire, em particular seu poema em prosa “Perda de auréola”; a segunda é a reflexão sobre reprodutibilidade técnica, em particular na fotografia, a partir de conversas com Adrienne Monnier e da leitura de Gisele Freund, fotógrafa amiga de Benjamin, durante seu exílio parisiense.

Vamos, primeiro, ao famoso poema em prosa de Baudelaire (1821-1867), publicado em 1869, depois da morte do poeta, redigido provavelmente entre 1860 e 1865:

Perte d'auréole/A perda da auréola

– “Eh! quoi!” vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! Vous, le buveur de quintessences! Vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre./ – *Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal afamado – um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia! De causar assombro, em verdade.*

– Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un

mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! / – *Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal. Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê!*

– Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire. / – *O senhor deveria ao menos mandar registrar a perda desta auréola e pedir ao comissário que a recupere.*

– Ma foi! Non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! Et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! Comme se sera drôle! (BAUDELAIRE, 1975, p. 352). / – *Por Deus! Não! Sinto-me bem aqui. Apenas o senhor me reconheceu. De resto, entedia-me a dignidade. Além disso apraz-me o pensamento que um mau poeta qualquer a apanhará e se enfeitará com ela, sem nenhum pudor. Fazer alguém ditoso – que felicidade! Sobretudo alguém que me fará rir! Imagine X ou Y! Não, isto será burlesco!* (BENJAMIN, 1989, p. 144).

Segundo o editor da obra da edição *Pléiade*, Claude Pichon, esse poema tem sua origem em um primeiro esboço do diário íntimo de Baudelaire, intitulado *Fusées*, no qual o poeta conta a o mesmo acidente de trânsito, mas com consequências diferentes:

Comme je traversais le boulevard et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam. J'eus heureusement le temps de la ramasser; mais cette idée malheureuse se glissa un instant après dans mon esprit, que c'était un mauvais présage; et dès lors l'idée n'a plus voulu me lâcher; elle ne m'a laissé aucun repos de toute la journée (BAUDELAIRE, 1975, p. 1257). / *Como eu atravessava o bulevar e estava com um pouco de pressa para evitar os carros, minha auréola se destacou e caiu na lama do asfalto. Felizmente, tive o tempo de apanhá-la; mas essa infeliz ideia penetrou um instante depois no meu espírito, que era um mau presságio; e a partir daí ela não quis me largar; não me deixou nenhum descanso durante o dia todo.*

Esse texto, muito conhecido, merece vários comentários; somente observo o que me parece o mais importante no nosso contexto de “transformação da imagem” e de “perda da aura”. É um poema em prosa, um gênero muito singular, que dessacraliza a harmonia do verso pelo recurso, muitas vezes irônico, a uma prosa nada solene. É um texto decididamente urbano, nada de cenário campestre idílico como na poesia clássica, mas uma história de *choque* a ser evitado no trânsito da grande cidade (a palavra *macadam*, um anglicismo, alude a essa trivialidade). Nessa metrópole anônima, os protagonistas tampouco têm nome e referências: o diálogo acontece do nada, sem introdução, em um lugar mal afamado, e manifesta justamente o espanto do transeunte em reconhecer o poeta ali. Este, por sua vez, estranha o fato de o outro o ter reconhecido sem sua auréola, última insígnia de sua condição de enviado dos deuses, de sua ligação ao sagrado. Signo distintivo de sua dignidade, mas que não estava mais tão seguro em sua cabeça, já que caiu com um movimento mais brusco do seu proprietário.

Se, na primeira versão do relato íntimo, o poeta ainda consegue apanhar a auréola enlameada, na segunda, prefere a ela renunciar; ele nem irá procurá-la na repartição de “achados e perdidos” como seu conhecido sugere – a auréola parece agora ser tão banal quanto um guarda-chuva –; em suma, prefere aproveitar a liberdade (para a baixeza...) do anonimato. Mais ainda, prefere imaginar como a aura/auréola será ridícula na cabeça de um dos seus colegas, ou melhor de um poeta que ainda acredita na sua missão sagrada, que ainda não percebeu que não se pode mais fazer poesia como antigamente, que as condições da modernidade capitalista transformaram a função do poeta – e que se trata de saber como agem essas transformações e como inventar *outras* formas de poesia e de arte, não de repetir as velhas fórmulas consagradas.

A radicalidade e a ironia de Baudelaire lembram um dos primeiros grandes teóricos da dessacralização, da “desauration”, a saber Marx, no *Manifesto do Partido Comunista* (MARX, 1848, p. 68-69), quando afirma:

Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Dilacerou (*zerrissen*) impiedosamente os variegados laços feudais que ligavam o ser humano a seus superiores naturais, e não deixou substituir entre homem e homem outro vínculo que não o interesse nu e cru, o insensível “pagamento em dinheiro”. Afogou nas águas gélidas do cálculo egoísta os sagrados frêmitos (*die heiligen Schauder*) da

exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês. [...] A burguesia despojou de sua auréola (*Heiligenschein*) todas as atividades até então consideradas dignas de veneração e respeito. Transformou em seus trabalhadores assalariados o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência [...].

O contínuo revolucionamento (*Umwälzung*) da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação eternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo que é sólido e estável se volatiliza (*verdampft*),⁷ tudo que é sagrado (*alles Heilige*) é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade (*mit nüchternen Augen*) e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas.⁸

Citei Marx para enfatizar que a estética de Benjamin, mesmo que não seja uma estética marxista ortodoxa que parte das contradições da “totalidade” para reconstruir dialeticamente essa totalidade sistêmica, que a estética de Benjamin se apoia em uma análise histórica e econômica. Transformações econômicas, transformações da percepção (*aisthesis*) e transformações das práticas artísticas formam um tecido histórico-social que não pode ser simplesmente descrito com objetividade, como se diz, mas cuja análise crítica implica tentativas de invenção conceitual: o conceito busca dizer melhor a nova realidade em gestação, e, por isso, o pensamento se arrisca, tateia, deve, muitas vezes, parar, se imobilizar e retomar fôlego, desbravando trilhas desconhecidas.⁹

Proponho abordar dessa maneira, respeitando as hesitações e as dúvidas do pensamento tateante, a famosa teoria da “desaturização” da arte em Walter Benjamin, desaturização não só ligada à questão da reificação, da transformação de toda produção – mesmo do poema – em mercadoria, ao cotidiano na grande cidade, como em Baudelaire, mas também relacionada com as novas técnicas de reprodutibilidade técnica das obras de arte.

Vale a pena lembrar,¹⁰ quando se insiste na ambiguidade de Benjamin em relação à questão da aura, no relato que ele faz, no seu *Pariser Tagebuch* (Diário parisiense) de sua primeira visita à livraria “*Aux amis du livre*”, perto do Carrefour de l’Odéon. Em 4 de fevereiro de 1930, vai à livraria e conhece sua proprietária, Adrienne Monnier; nasce então uma sólida amizade feita de muitas conversas, de

amor comum pelos livros e, também, de uma grande solidariedade política: Adrienne Monnier fará tudo para ajudar seu amigo judeu refugiado na França de Vichy.

Ora, um dos temas dessa primeira conversa de Benjamin com Adrienne Monnier diz respeito à aversão, manifestada pelo primeiro, em relação às reproduções fotográficas de obras de arte, em particular de obras arquitetônicas, por exemplo um cartão postal representando uma catedral. Benjamin critica o “gozo”¹¹ fácil que tais reproduções ofereceriam e lhe opõe a atitude contemplativa do visitante na realidade, por exemplo de um turista que vai visitar a Catedral de Chartres. Adrienne Monnier retruca que obras de arte sempre são “formações coletivas”¹² cujo destino também consiste em poder estar à disposição de muitos homens, o que as técnicas de reprodução como técnicas de encolhimento tornam possível. Ela também observa o seguinte: “Elas [essas técnicas] ajudam os homens a adquirir esse grau de domínio sobre as obras sem a qual eles não conseguem gozar delas.”¹³

Se Scholem pretendia que Benjamin tinha sido atraído para o comunismo pelos encantos nefastos de uma mulher, Asja Lacis, Adorno poderia ter acusado outra mulher, Adrienne Monnier, de ser a fonte da teoria benjamiana da aura, de sua perda e da reprodução técnica das obras de arte em proveito do seu uso pelas massas! Depois desse primeiro encontro, Benjamin volta para casa, de posse, diz ele, de uma preciosa “teoria das reproduções”,¹⁴ uma teoria que deve encontrar seus primeiros desenvolvimentos no ensaio de 1931 sobre a fotografia. Esse artigo enuncia duas hipóteses bastante provocativas. Em primeiro lugar, o “florescimento da fotografia”, seu ápice artístico, coincidiria com seus dez primeiros anos de existência, “justamente os dez anos que precederam sua industrialização”,¹⁵ a época de Hill, Cameron e Nadar;¹⁶ hoje, na época de sua industrialização, isto é, segundo Benjamin, de sua decadência, o papel do fotógrafo não consiste em restaurar a aura perdida das primeiras fotografias, mas, eis a segunda hipótese, de levar até o fim esse processo de “desaturação”, de “desinfecção” de um sagrado barato, o que já havia compreendido o fotógrafo Eugène Atget: deve-se apostar na manipulação lúdica, entre a “bricolagem” engraçada e a construção austera, um jogo com uma série infinita de reproduções, em vez de querer restaurar a imagem aurática. Essa alternativa se baseia em uma distinção conceitual clara, a distinção entre imagem e reprodução. A novidade da máquina, a necessária duração da

pose, o custo alto que restringia o número dos motivos, enfim, a “concisão da luz”, todos esses fatores explicam por que as primeiras fotografias ainda são imagens no sentido forte do termo, isto é, imagens auráticas. Com a reprodução industrial e a melhoria dos meios de iluminação, as fotografias deixam de ser imagens e se transformam em reproduções. Escreve Benjamin:

E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade (BENJAMIN, 1989, p. 144).¹⁷

Essa distinção entre imagem e reprodução, duração e fugacidade, unicidade e reprodutibilidade voltará em todos outros escritos de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Essa diferenciação conceitual não implica, porém, nenhum juízo estético definitivo: se Benjamin continua, com certeza, a gostar das primeiras imagens fotográficas e de sua beleza aurática, ele também aposta em uma prática artística futura que não evoca mais a nostalgia de uma beleza inacessível, a presença do longínquo no próximo, mas que constitui muito mais uma espécie de jogo em série, de mimesis parodística ou denunciadora, uma combinatória na qual a arte poderia tornar-se um exercício coletivo.¹⁸ Essas especulações, condenadas por Adorno, podem ser reencontradas, hoje, em várias práticas artísticas contemporâneas e, igualmente, em várias práticas sociais a meio caminho entre bricolagem, jogo, experimentação e crítica, uma “criatividade dispersa, tática e de bricolagem”,¹⁹ da qual não se pode garantir o caráter revolucionário, mas que desenha uma outra apreensão do estético.

Em compensação, o que Benjamin, como Adorno, condena, é aquilo que nos submerge hoje nos inúmeros produtos da indústria cultural: a saber, as reproduções em massa de uma aura factícia, cuja principal função consiste em obliterar a desolação do real. Baudelaire já colocava no palco de seu poema em prosa, “Perda de auréola”, o mau fazedor de versos que não quer renunciar à sua auréola, mas deseja continuar a ter o papel do poeta inspirado e sentimental, ao invés de se confrontar com a crueldade e a trivialidade de um universo de mercadorias; de maneira análoga, o fotógrafo, que afirma que “o mundo é lindo”, está ao serviço da comercialização de suas fotografias, “mais a serviço do valor de venda de suas criações [...] que a serviço do conhecimento”²⁰ da realidade.

A essas fotografias falsamente auráticas, Benjamin opõe as de Eugène Atget, cujos negativos dispersos uma jovem fotógrafa norte-americana, Berenice Abbot, estava tentando recolher. Essas fotografias, escreve Benjamin, têm o mérito de “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional”, de “libertar o objeto de sua aura”²¹ ou ainda de “tirar a maquiagem (*abschminken*) do real”.²² Atget não fotografa “vistas célebres” ou “símbolos de uma cidade” como o fazem os turistas e os vendedores de cartões postais, mas registra imagens das filas de desempregados na busca de um trabalho, das carretas nos pátios internos de edifícios miseráveis, de mesas ainda sujas com garrafas de vinho barato. A maior parte dessas fotografias, ressalta Benjamin, mostra paisagens urbanas *vazias*, sem instantâneo anedótico que possa agradar, sem *Stimmung*, sem ambiente típico; esse vazio, essa pobreza dirá Benjamin em “Experiência e pobreza”, não significa somente a recusa de tornar mais bonita a realidade, mas permite também abrir um espaço de experimentação possível, como o espaço de um palco teatral antes que ele seja ocupado pelos atores, pelo cenário e pelos acessórios de uma nova encenação. Benjamin conclui:

Nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como um apartamento que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara um estranhamento salutar do homem em relação a seu mundo ambiente (BENJAMIN, 1989, p. ?).²³

Com esses dois termos-chave, o *ausräumen*, tirar os móveis, mudar de casa, em “Experiência e Pobreza” ele dirá fazer *tabula rasa*, e *Entfremdung*, alienação no sentido brechtiano de *Verfremdung*, de “estranhamento” ou de “distanciamento”, Benjamin reúne as experiências de Brecht e o *dépaysement* dos surrealistas em uma abreviação bastante temerária. Contra “a arte burguesa”, diz ele com Brecht, contra uma arte-ilusão, uma arte refúgio, uma arte que fabrica aura para reencantar o mundo, ele advoga a destruição dos velhos clichês da estética do belo e, em um espaço sóbrio, vazio e esvaziado, talvez em ruínas, defende exercícios de paródia e distanciamento do *statu quo* e de experimentação de outros mundos, exercícios que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez políticas.

Ao ler os textos de Benjamin sobre fotografia, cinema ou mesmo sobre a lírica de Baudelaire, poderíamos concluir que, doravante, não há mais possibilidade, na modernidade, de uma arte aurática verdadeira – em oposição à sua fabricação e falsificação pela indústria cultural. Ora, a aura ressurgiu, porém, em

toda sua luminosidade, em um autor posterior: em Marcel Proust. A última versão de “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, versão publicada em 1940 pela *Zeitschrift für Sozialforschung* depois das difíceis discussões a seu respeito com Adorno,²⁴ conclui por uma descrição da perda da aura em Baudelaire e, *igualmente*, por uma teoria da imagem aurática em Proust. Minha hipótese de trabalho é a seguinte: a leitura e a tradução da obra proustiana levam Benjamin a reformular uma teoria da imagem aurática, imagem, no entanto, profundamente diferente da imagem aurática antiga ligada ao culto do divino ou do belo. A leitura da obra proustiana permite a Benjamin a elaboração de um novo conceito de imagem, não mais a partir de uma estética da visão, em particular da contemplação do belo e do sagrado na obra de arte, mas a partir de uma reflexão sobre a memória e sobre a *imagem mnémica*. Essa passagem decisiva do campo da *visão* ao da *memória* vai devolver à imagem suas potencialidades auráticas e possibilitar a emergência daquilo que Benjamin, nas teses “Sobre o conceito de história”, chama de “verdadeira imagem do passado”.²⁵

É pela mediação com a memória, especificamente, pela mediação da memória involuntária que a imagem, em Proust, adquire traços auráticos. Enquanto as imagens oriundas da memória voluntária, da inteligência como diz Proust, são tão aborrecidas como uma coleção de cartões-postais ou como uma “exposição de fotografias” (!), “as imagens surgidas da *memória involuntária* se distinguem das outras porque têm uma aura”,²⁶ afirma Benjamin. Como e por que isso? Por duas razões principais. Primeiro, porque a memória involuntária reintroduz a presença do infinito no psiquismo do sujeito contemporâneo. Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade, nesse sentido comparável à percepção estética que recusa o longínquo em proveito do próximo e do manipulável, a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente) se transforma em um rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”²⁷

Essa abertura para o infinito na obra proustiana – e isso ainda que a vida do herói seja pobre em acontecimentos, uma vida estreita e restrita – não está sem

ligação com a problemática psíquica da associação livre em Freud, como, aliás, são próximas a teoria benjaminiana do choque e a freudiana do trauma. Ao lado dessa potencialidade infinita da memória involuntária existe, em Proust, outra qualidade específica da imagem mnêmica, profundamente integrada à obra: quando lembramos de alguém ou de algo, ou quando o reconhecemos, sempre emerge o “quadro” (a moldura, o halo) de seu primeiro surgimento – o que torna, aliás, difícil “situar” uma pessoa encontrada fora do seu contexto habitual. Ora, na *Busca do tempo perdido*, as personagens principais sempre surgem em ligação a certos lugares precisos, que os enquadram e sobre os quais se destacam, e que continuam a acompanhá-los mesmo quando as personagens evoluem em outros espaços.

Essa estreita relação entre o personagem e seu *topos* de origem é bem conhecida na mnemotécnica desde Simônides; ela adquire, em Proust, conotações psicológicas, em particular eróticas, essenciais. A tal ponto que o narrador confessa ter se apaixonado por Gilberte porque associou sua imagem a Bergotte (o grande escritor), isto é, à literatura e às catedrais góticas: “Mas Gilberte mesma, será que eu não a tinha amado sobretudo porque ela me apareceu *ornada por essa auréola* de ser a amiga de Bergotte, de ir com ele visitar as catedrais?” (PROUST, 1988, p. 153, tradução e grifo nosso).²⁸

E no que diz respeito a Albertine, ela sempre fará parte desse grupo de moças alegres em férias, “diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa orla da Grécia” (PROUST, 1988, p. 149, tradução nossa),²⁹ só podendo se tornar decepcionante quando se tornar próxima, mesmo íntima, em um quadro doméstico que aniquila o da amplitude: literatura, catedrais, Grécia antiga e orla marítima remetem, com efeito, ao infinito do desejo e ao desejo de infinito que é o próprio movimento de Eros na *Busca do tempo perdido*. Ora, é justamente por esse volume da *Busca*, *A l'ombre des jeunes-filles en fleurs*, que Walter Benjamin e Franz Hessel começaram sua tradução de Proust.³⁰

Se Benjamin reencontra na obra proustiana certos elementos, que pareciam perdidos, da imagem aurática autêntica, como a abertura para o infinito e o halo que está em volta da aparição, essa imagem não contém mais, porém, a estabilidade da imagem do divino ou do belo, tal qual a contemplava outrora o fiel ou o amador de arte. Benjamin tinha claramente distinguido, como ressaltamos, a imagem (*bild*) da reprodução (*abbild*) no seu ensaio sobre uma “Pequena história da fotografia”:

a imagem tinha “unicidade e duração” enquanto a reprodução repousava sobre “a fugacidade e a reprodutibilidade”. A imagem aurática proustiana continua tendo unicidade; em compensação, sua estrutura temporal muda, sua “duração” desaparece: a imagem se torna tão fugaz como a reprodução, talvez até mais do que ela. Essa fragilidade torna a imagem uma aparição ainda mais preciosa porque ameaçada de desaparecimento, “irrestituível” quando não for pega em seu voo, dirá Benjamin nas “Teses”.

Mesmo que sejam imagens, isto é, visões, que emergem da memória, seu caráter involuntário, talvez inconsciente, aquilo que lhes dá sua intensidade arrebatadora, só pode provir de uma sensação primeira ou primitiva, uma sensação de antes da construção do visível (que, como se sabe, é tardia na criança): o tato, o gosto ou o olfato. Essa “memória do corpo”, oposta pelo narrador desde as primeiras páginas à do espírito, é, sim, primeira, mas, por isso, mais fugaz, porque escapa à consciência, à inteligência que não consegue reproduzi-la “à vontade”, por ser essa memória involuntária justamente. Ela é, então, a única memória verdadeira e, simultaneamente, a mais frágil, a imagem “passa como um relâmpago” (*aufblitzt*) dirá Benjamin na “tese” V. Deve ser imobilizada, paralisada, em um átimo de tempo, interrompendo o fluxo contínuo da cronologia para fazer emergir outra apreensão do passado e, ao mesmo tempo, outra apreensão do presente.

Essa “imagem dialética”, como a chama Benjamin no trabalho das *Passagens*, transforma a percepção da temporalidade histórica, isto é, percepção estética e percepção política se juntam nessa nova apreensão do tempo. Com isso se abre para as práticas artísticas contemporâneas um horizonte de ruptura criadora que solapa definitivamente a separação entre estética e política, mesmo que se possa julgar que as utopias revolucionárias das vanguardas artísticas da modernidade pertencem ao passado.

Notas

- ¹ Cito segundo o volume 1 de Barck (2000, p. 623), verbete “*Bild*”.
- ² Sigo aqui a excelente exposição dessa discussão e da crítica de Benjamin no livro de Gatti (2009, p. 69, et seq.).
- ³ Em alemão: Hegel (1970, v. 13, p. 21).

- ⁴ Hegel (1970, p. 126), do original alemão p. 151.
- ⁵ Benjamin (1977, v. I-1, p. 181).
- ⁶ Tomo a liberdade de remeter a meu artigo “A questão do Eros na obra de Benjamin” (GAGNEBIN, 2008b).
- ⁷ Dessa frase provém o título do livro de Marshall Baumann, *Tudo que é sólido desmancha no ar*.
- ⁸ Tradução de Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder, 1989, p. 68-69 (grifo nosso).
- ⁹ Uso aqui várias expressões utilizadas tanto por Benjamin (no prefácio à *Origem do drama barroco alemão* quanto por Adorno no seu texto “O Ensaio como forma”, em *Notas de literatura I*).
- ¹⁰ Retomo aqui várias reflexões elaboradas em um artigo “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade” (GAGNEBIN, 2008a, p. 105-125).
- ¹¹ Benjamin (1977, v. IV-1). Benjamin usa o verbo *geniessen* entre aspas.
- ¹² “*kollektive Gebilde*” (BENJAMIN, 1977, v. IV-1).
- ¹³ *Sie verhelfen den Menschen zu jenem grade von Herrschaft über die Werke, ohne die sie nicht zum Genuss kommen* (BENJAMIN, 1977, v. II-1, p. 382). Esta fórmula será retomada por Benjamin no ensaio “Pequena História da Fotografia” (BENJAMIN, 1989, p. 104).
- ¹⁴ *Und somit tauschte ich ein Photo der vierge sage von Strassburg, welche sie mir am Anfang der Begegnung mir versprochen hatte, gegen eine Theorie der Reproduktion ein, die mir vielleicht noch wertvoller ist* (BENJAMIN, 1977, v. IV-1).
- ¹⁵ Benjamin (1977, v. II-1, p. 368); Benjamin (1989, p. 91). A este respeito, ver o artigo de Ernani Chaves (2003).
- ¹⁶ Benjamin segue em muitos momentos o livro pioneiro de Gisèle Feund, *La photographie en France au XIXème siècle*, sobre o qual ele também escreveu uma resenha (BENJAMIN, 1977, v. III, p. 542-544).
- ¹⁷ “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1989, p. 101). “*Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitungen und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem*” (BENJAMIN, 1977, v. II-1, p. 379).
- ¹⁸ Ver a esse respeito o livro de Bruno Tackel (2000), *Histoire d'aura*, que ressalta os aspectos miméticos e lúdicos da teoria da reprodutibilidade técnica em Benjamin, em particular na segunda versão da “Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

- ¹⁹ “une créativité dispersée, tactique et bricoleuse” segundo a feliz expressão de Michel de Certeau, citado por Jean-Claude Pinson (2006, p. 37-38).
- ²⁰ “Pequena história da fotografia”, (BENJAMIN, 1989, p. 106); “eher ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis” (BENJAMIN, 1977, v. II-1, p. 383).
- ²¹ Benjamin (1977, v. II-1, p. 100-101), Benjamin (1977, v. II-1, p. 378): “(Atget) ...desinfiziert die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtsphotographie der Verfallsepoche verbreitet hat”, “(er)...leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein.”
- ²² Benjamin (1977, v. II-1, p. 100) (Rouanet traduz: “desmascarar” a realidade). (BENJAMIN, 1977, v. II-1, p. 377).
- ²³ Benjamin (1977, v. II-1, p. 102) (Rouanet traduz *heilsame Entfremdung* por “saudável alienação”). Benjamin (1977, v. II-1, p. 377): “die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet.”
- ²⁴ Ver a esse respeito a correspondência entre Adorno e Benjamin dos anos 1938/1939, em particular a famosa carta de Adorno de 10 de novembro de 1938.
- ²⁵ “das wahre Bild der Vergangenheit” (BENJAMIN, 1977, v. I-2. p. 695).
- ²⁶ “Über einige Motive bei Baudelaire” (BENJAMIN, 1977, v. I-2. p. 646): “Wenn man das Unterscheidende an den Bildern, die aus der *mémoire involontaire* auftauchen, darin sieht, dass sie eine Aura haben, so hat die Photographie an dem Phänomen eines ‘Verfalls der Aura’ entscheidend teil.” Tradução em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, volume da coleção “Pensadores” (1980, p. 52).
- ²⁷ “A imagem de Proust” (BENJAMIN, 1977, v. II-1, p. 312): “Denn ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam.”
- ²⁸ “Mais Gilberte elle-même, ne l’avais-je pas aimée surtout parce qu’elle m’était apparue *nimbée par cette auréole* d’être l’amie de Bergotte, d’aller visiter avec lui les cathédrales?”
- ²⁹ Proust (1988, p. 149, tradução nossa): “devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce”.
- ³⁰ Assim traduzem eles a passagem citada sobre Gilberte: “Aber hatte ich nicht Gilberte selber wiederum vor allen Dingen deswegen geliebt, weil sie im Glanz der Aureole, Freundin von Bergotte zu sein, mit ihm die Kathedralen zu besuchen, mir erschienen war?” (BENJAMIN, 1977, v. Übersetzungen, Supplement II, p. 370).

Referências

- BAUDELAIRE, C. Le spleen de Paris. In: BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes*. Edition Pléiade. Paris: Gallimard, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3, p. 144.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. 7 volumes. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- BILD. In: BARCK, Karlheinz et al. (Org.). *Asthetische Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2000. v. 1, p. 623.
- CHAVES, Ernani. Retrato, imagem, fisionomia: Walter Benjamin e a fotografia. In: CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Org.). *Formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008. p. 105-125.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Org.). *Formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008a. p. 105-125.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A questão do Eros na obra de Benjamin. *Artefilosofia*. Ouro Preto, jan. 2008b.
- GATTI, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009. p. 69 et seq.
- HEGEL, G. W. *Cursos de estética*. Tradução de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999. v. 1, p. 33.
- HEGEL, G. W. *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- LESBOS, Safo de. *Poemas e fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 163.
- PINSON, Jean-Claude. Du peuple qui manque à la multitude artistique. *Rev. Quinzaine Littéraire*, n. 919, p. 37-38, 16-31 mar. 2006.
- PROUST, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs: a la recherche du temps perdu*. Paris: Pléiade, 1988. tome 2, p. 153.
- TACKEL, Bruno. *Histoire d'aura*. Paris: Harmattan, 2000.



Luiz Camillo Osorio*

* Professor do Departamento de
Filosofia da PUC-Rio; curador do
MAM-RJ.

Crítica e filosofia da arte

O título proposto traz implicitamente à tona uma divisão muito própria à estética moderna, mais especificamente às filosofias de Kant e Hegel. O primeiro, na sua vontade de delimitar as capacidades e expectativas de nossa atividade espiritual – o conhecimento, a ética e a estética – fundou a tradição crítica – uma nova maneira, antidogmática, livre e moderna de pensar (produzir significados) e de ajuizar (apreender a singularidade dos fenômenos, discernir o certo do errado, surpreender-se com a beleza). Hegel, por sua vez, diagnosticava nas *Críticas* kantianas a consumação da fragmentação moderna que cindia sujeito e objeto, inteligível e sensível, verdade e beleza, buscando, por sua vez, uma nova síntese que recuperasse uma experiência totalizada do mundo a ser concebida por um espírito absoluto e autoconsciente.

Poderíamos resumir esta disjuntiva entre crítica e filosofia da arte como uma cisão no seio das pretensões do fenômeno artístico. De um lado, a crítica assume uma limitação, uma impotência, um inacabamento inerentes à arte e sua capacidade de lidar com uma realidade em si fragmentada. De outro, uma filosofia que busca resgatar uma verdade unificadora do real para a qual a arte deveria corresponder, mas já não teria mais, modernamente, capacidade de aceder. É no seio desta vontade de retomar um elo entre arte e verdade que nasce o diagnóstico de sua morte, da morte da arte, ou como diria Hegel, de ela ter se tornado, do ponto de vista de sua destinação suprema, uma coisa do passado.

Dito isso, cabe também ressaltar que a separação crítica, propriamente kantiana, entre o belo, o bom e o verdadeiro, ou entre a arte, a ética e a ciência, não deve implicar tampouco sua reclusão formalista, seu insulamento subjetivista

no sentido de se ter tornado, a arte, mera peça de entretenimento, um deleite restrito aos “domingos da vida” sem nenhuma capacidade de criar mundo. Uma questão intrínseca ao nascimento da crítica de arte foi justamente a de requalificar os modos pelos quais a arte – não obstante a consciência de seus limites – seria ainda capaz de produzir sentido e interferir no real. Nesta medida, vamos tratar aqui não só do momento em que na filosofia nasceu o sentido moderno de crítica, a relação disso com o aparecimento da crítica de arte e seus vários desdobramentos até o presente – momento no qual muito se fala da própria morte da crítica – como também da relação entre uma dimensão crítica da arte e uma dimensão criativa ou poética da crítica.

Deste modo, as perguntas que gostaríamos de tratar aqui seriam sobre o modo como ao longo da modernidade, ou seja, desde o final do século 18, se transformou a escrita da crítica, seu estatuto, seus veículos de disseminação e sua maneira de dialogar com os processos de criação, tomados, também, na sua dimensão crítica. Como as obras chamam o público para o interior de seu campo de sentido e como neste processo atua a crítica? Assumindo-se que o meio de arte moderno e contemporâneo é deveras heterogêneo, parecendo legitimar institucionalmente tudo aquilo a que se dê o nome de arte, é importante investigar quais papéis cabem à crítica aí dentro. Se, por um lado, mergulhados na desorientação recorrente em relação ao que seja arte, parecemos subordinados a uma deriva niilista, na qual a indiferença tornou-se regra e um vale-tudo generalizado se disseminou; por outro lado, esta mesma desorientação faz ressaltar a necessidade fundamental da crítica e do juízo. Neste território indefinido e belicoso, o papel da crítica não é criar polêmica (nem fugir dela), mas procurar espaço para o confronto de ideias e a disseminação de sentidos para as obras de arte. Sua principal tarefa é perceber diferenças, sempre dissensuais, nunca evidentes, em que grassa a indiferença.

Nesta medida, saindo um pouco do campo mais abstrato e filosófico para o da prática cotidiana do exercício crítico, devemos recusar ou, no mínimo, deslocar o diagnóstico insistente do fim da crítica. Fazer isso não em nome de um lugar conquistado pela atividade crítica, de uma nostalgia do modo tradicional da crítica arbitrar valor para a arte, mas sim do próprio exercício do ajuizamento. O perigo de uma suposta superação da crítica e da negação do juízo seria de que as obras, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de ser julgadas, uma

vez que só se tomaria o juízo como censura e normatização. Não havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deveria ficar ditando regras. É justamente contra esse tipo de reducionismo que devemos defender a crítica, contra essa vinculação entre julgar e condenar ou enquadrar. A necessidade de julgar faz-se presente justamente porque não temos mais nenhuma certeza a priori sobre como uma obra cria sentido. Julgamos em nome do dissenso e não do consenso. Julgar implica diferenciar, produzir diferenças. Há também que se defender a crítica como atividade aliada e complementar a uma liberdade experimental que quer a arte sempre comprometida com o desconhecido e o surpreendente, com a abertura de territórios novos para o pensar, o sentir e o agir. A invenção da liberdade no século 18 é o solo comum da política, da arte e da crítica modernas.

A crise da crítica ressoa na crise da política, ambas são o sintoma de uma época pouco afeita à convivência dentro de um espaço comum, múltiplo e pautado pelas diferenças, em que se negociam expectativas e anseios. Suas reinvenções remetem para a conquista de novas maneiras de participação, outras possibilidades de redefinir partilhas entre subjetividades e sociabilidades que apontem para comunidades por vir ainda não imaginadas.

A crítica deve ser tomada não só como uma atividade específica que produz e dissemina sentidos para as obras, mas também como um exercício desempenhado por todos aqueles que de alguma maneira se põem em relação com as obras, sendo por elas convocados – sensível e intelectualmente. Toda recepção é um tipo de crítica. Ou seja, ela é ao mesmo tempo especializada e não especializada, uma não vive sem a outra. Todos que visitam uma exposição acabam por ter que julgar por si e avaliar a adequação entre sentimentos, pensamentos e palavras. Não se pode perder de vista a necessidade do discernimento, a responsabilidade do diálogo e da negociação de sentidos associados ao exercício crítico, independentemente de onde e como ele se realize.

Não parece existir no presente qualquer disponibilidade para transformar o sentimento de desorientação em um exercício reflexivo. Pelo contrário, toda desorientação é logo descartada como recusa de uma transparência própria à linguagem cotidiana. Não se trata de querer inverter essa lógica e reclamar por uma aprovação imediata da incomunicabilidade. O que se pede é o exercício do juízo e a liberdade de manifestação e dissenso. Quando a desorientação se faz uma

questão para o pensamento e a disposição para julgar afirma nosso compromisso com o mundo, abrem-se novos horizontes de sentido. A crítica é a salvaguarda da desorientação que pede uma habitação mais cuidadosa dos intervalos de sentido.

Soma-se a isto o fato de a própria arte moderna, na sua negatividade expressiva, muitas vezes tornar-se refém do dilema, que a meu ver é um falso dilema, entre se adaptar à lógica do espetáculo ou se fechar na autorreferencialidade segregadora. Tangenciando o não sentido a arte extrai da linguagem – escrita, figurativa, corporal – modos de sentir e pensar o mundo até então inapreensíveis. É função primordial da crítica procurar compreender as transformações da arte, seus novos processos e materializações, dando voz a manifestações poéticas ainda indefinidas e hesitantes.

Se a arte tem mudado radicalmente, desde pelo menos a década de 1960, seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção, é fundamental que a crítica também se ponha em questão, redefine seus métodos, interesses e formas de disseminação pública. A incerteza ontológica da arte contemporânea, a oscilação constante entre ser e não ser arte, implica outra relação entre crítica e obra, entre crítica e público, que nos obriga a repensar o exercício crítico e até que ponto ele mantém contato com o esforço reflexivo e de compreensão próprio à filosofia e também com a força criativa do próprio fazer artístico. Alguns elementos que tradicionalmente não estão relacionados às obras, a saber, os textos de artista, a documentação, os registros etc., passam a ser reivindicados pela recepção, fazendo muitas vezes confluir processo e obra. Isso nos obriga, por sua vez, a um esforço de renomeação e invenção conceitual.

O que se almeja para a crítica é que ela se reinvente como um canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes. Mudando as formas de arte, transformam-se também seus modos de exposição. Um dos desdobramentos da crítica é a atividade curatorial, explorando no próprio espaço institucional da arte – o museu – novas relações e sentidos para as obras. A transformação do museu por conta dos atritos propostos pela arte moderna e sua negatividade acabou por provocar uma necessária redefinição do seu papel. Para além de uma instância de legitimação histórica, o museu viu-se obrigado a assumir uma função mais política e pedagógica, criando meios de aproximação entre a arte e o público que quebram a atmosfera cerimoniosa sem com isso abrir mão de um ambiente

reflexivo, interrogativo, crítico. Fazer do museu este lugar público de confronto com uma atualidade heterogênea e múltipla é um dos desafios do século 21.

A escrita da crítica vai se dar também junto às obras, repensando os modos de exposição, de interação com o público e de inscrição histórica. Há que se assumir uma escrita para a crítica menos normativa e mais reflexiva, que seja menos uma escrita *sobre a obra*, e mais um exercício arriscado, exploratório, tateante, argumentativo e, por que não, poético, participando do processo aberto de criação de sentido, sendo assim uma escrita *com as obras*.

Um ponto importante aqui e que diz respeito ao endereçamento da crítica é o fato de ela ser escrita para o público, mas a serviço da arte. Cabe ao público, assim como ao crítico, inserir-se no espaço de sentido produzido pelas obras. Este espaço não está dado, ele é produzido no contato com as obras, nas brechas e intervalos introduzidos nos nossos modos de perceber e lidar com as coisas. Ser seduzido para entrar nesse campo aberto pela obra e pôr-se ali reflexiva e criativamente, já implica um ajuizamento, no sentido de trazer embutidos uma escolha e um chamado. Há que se demandar da crítica, e isso para toda recepção, que se esteja sempre atento às transformações dos meios e das formas de arte, desconfiando das convenções e certezas adquiridas. Esta desconfiança estratégica nos obriga a constantemente pormos em questão nossa posição, nossas maneiras de ver e pensar, tornando-nos mais abertos à experimentação e menos ríspidos diante de certas hesitações poéticas. Reclama-se de toda recepção e mais especificamente da crítica, familiaridade com a história da arte e fluência diante de determinada tradição e de um conjunto de “saberes relacionais”. Acima de tudo, deve-se estar disponível frente às exigências das obras, estar familiarizado com um tipo de experiência proposta pela linguagem a ser traduzida, ou melhor, deslocada pelo ajuizamento e escrita da crítica. A atividade receptiva exige um esforço de apropriação da obra, um exercício criativo que a desloca e traduz, assumindo uma multiplicidade de vozes, de referências, de sentidos, sempre latentes e em germinação.

Não se trata de querer dar à crítica uma potência criativa que rivalize com as obras. São criações distintas e essa diferença não deve ser deixada de lado. São diferenças que se confundem e se potencializam. Em uma época marcada pela dissolução dos gêneros e das convenções isto ainda é mais evidente. Assumir esta vocação criativa para a crítica implica repensar os modos de ser das

próprias obras de arte, sublinhando um inacabamento e uma processualidade que as dotará de um sentido sempre a caminho, fazendo-se junto e pela sua inserção e disseminação no mundo.

Façamos um retorno histórico que nos ajude a entender os desafios do presente. Como sublinhado anteriormente, o surgimento da noção de crítica na filosofia de Kant significou uma separação entre teoria e doutrina. Esse surgimento coincide com a necessidade iluminista do uso público da razão, com o fato de a razão ter que se legitimar no espaço comum da *polis*. Os seus limites implicam seu uso compartilhado, no sentido de que o exercício crítico é uma atividade que traz luz para o esclarecimento comum, entendendo-se assim a crítica como um “exercício experimental de liberdade”.¹ A possibilidade de experimentar sentidos novos, subjacentes à atividade da crítica, é o fundamento de uma liberdade política (e poética) que se assume como abertura para o novo. Constituíam-se, no caso da arte, uma noção de experiência estética, sempre problemática e diferenciadora, na qual o sujeito se via confrontado pelo desconhecido e potencializava sua abertura ao mundo e ampliava seus horizontes de sentido. Superada uma visão técnica da arte, constitutivos dos regimes poéticos que definem as acadêmicas de belas-artes, a experiência das obras vai se dar sempre em um território indefinido no qual se negocia os seus possíveis sentidos diante da indiferenciação da não arte.

O que parece interessante na leitura pioneira de Kant é o surgimento simultâneo da autonomia do juízo estético (por parte do espectador) e da experimentação criativa (por parte do artista). É como se na experiência que convoca um ajuizamento estético, os fenômenos (criados sem constrangimento de regras) surgissem diante de nós sem nome, sem uma identificação definida, ou seja, nos surpreendendo, nos encantando e nos fazendo falar. A última reserva de nossa capacidade de espanto diante do mundo, que está na origem do pensamento e da linguagem criativo-poética, encontra-se concentrada neste território da estética. O importante não é nossa incapacidade de reconhecimento. A identificação do fenômeno é secundária para a apreensão estética da forma e que esta produz uma sensação genuína de pertencimento ao mundo. Desta maneira, ao contrário da autonomia do juízo estético ser um enfraquecimento de nossa disposição para lidar com o mundo, é mais um tonificante para estarmos nele de maneira diferenciada e íntegra. A partir deste sentimento de pertencimento somos convocados

a tentar falar do que estamos sentindo e aí nossa imaginação vai atuar de modo livre e produtivo. Esta vontade originária de falar desdobra-se por sua vez no querer que o outro sinta como nós e compartilhe o nosso sentimento, compartilhamento que para Kant vai qualificar essa experiência estética como o solo de nossa comunicabilidade. A ocorrência do acordo com os outros é menos importante que a disposição para tal. Esta disposição é que nos faz habitar e imaginar um mundo em comum.

Deve ser enfatizado que a quebra de hierarquias presente na Terceira Crítica de Kant – que ele denominou de livre-jogo entre imaginação e entendimento – ecoa uma ideia de liberdade recém-conquistada pela Revolução Francesa. A aposta na potência da imaginação nasceu no momento em que o homem se via diante de um futuro aberto a possibilidades impensáveis. A noção kantiana do artista como gênio, capaz de criar uma obra ao mesmo tempo original e exemplar, ganhará uma atualidade vertiginosa a partir desse desafio de se inventar formas de vida em comum que não estavam dadas pela tradição. Surge um hiato entre o passado e o futuro. Neste hiato moram a crise e o gênio. O artista genial é a síntese deste sujeito convocado pelo novo, que será valorizado a partir do Romantismo. Este passou a ser todo o problema: Como fazer algo novo e ser compreendido? É importante tratarmos desta noção de gênio para vermos o que ainda pode nos ser útil e o que virou excesso idealista. Discutir esta compreensibilidade nos leva para a crítica, pois é justamente quando o sentido não está dado, quando os critérios do que seja arte não existem de antemão, que o ajuizamento se faz necessário. Não para criar critérios, mas para participar do processo de constituição de sentido, sempre cheio de negociações e desdobramentos imprevisíveis.

Em uma comparação definitiva, Kant (1993) nos diz: “a natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que apesar disso nos parece ser natureza.”² O fato de Kant realçar o “parecer” natureza, mas ser arte, não pretende sobrepor algo enganoso a uma essência, mas diz enfaticamente que a verdade da arte é, paradoxalmente, uma verdade ficcional, ou melhor, uma verdade singular. O ser e o parecer coincidem nela. Sua razão de ser é sempre contingente e aparente, suscitando uma experiência que é ao mesmo tempo *pathos* e criação. O vir a ser da obra, que é o lugar da manifestação da verdade da arte, sempre contingente,

sempre singular, sempre única, não se explica pelas intenções do artista, mas pela maneira como estas se transformam em obra e esta convoca os espectadores.

O importante na descrição do gênio é a tensão entre a vontade do artista e a vontade da obra, entre a intenção e a gratuidade, entre o ser arte e parecer natureza. Essa noção de gênio está cercada de mal-entendidos. O problema começa quando Kant fala que o gênio é um dom natural. Parece que ele está defendendo algo da ordem de uma criação intuitiva, uma inspiração divina, algo que acontece sem a entrega do trabalho. Mas não é isto o que deve ser enfatizado. O ponto é pensar o ato criativo como uma intencionalidade sem intenção, que permita ao espectador julgá-la com o mesmo despojamento do fenômeno natural, não obstante a consciência de que foi algo criado e que requer disposição criativa para se fazer revelar. É bom lembrar que sem desinteresse não há autonomia do fato estético, e se a criação for puramente intencional, ela é mero resultado de um saber fazer, de uma técnica. Esta capacidade do gênio de dar à obra o que lhe é de direito, fez Schlegel afirmar que na arte tudo é propósito e tudo é instinto. “O que faz da arte um enigma é o fato de que, apesar de ser uma atividade intencional, ela o é de modo a que nenhuma descrição das intenções do seu vir a ser possa esgotá-la” (BERSTEIN, 1997, p. 128).³ O fenômeno artístico, como a experiência estética, deve ser pensado neste registro do *como se*, que nos mantém sempre neste território de passagens, de trânsito, de articulação do sensível e do suprassensível, entre o que é e o que pode (ou deve) ser.

Parte relevante da criação do gênio é sua capacidade de incutir nas obras aquilo que Kant denomina de *Ideias estéticas*. É bom frisar que essas ideias são estéticas e não racionais, são produtos da imaginação que se presentificam no espaço e no tempo, transformam-se em intuições, e assim nos dão novos ângulos de visão, novas maneiras de compreensão do real. Essas ideias dão vida e atualidade à forma, não é algo objetivo nem evidente, mas o que a torna significativa, sempre se constituindo como possibilidade, no registro do virtual, do *como se*. Esta ideia não permanece sendo sempre a mesma, não é algo que se deixa fixar; enquanto experiência estética ela está sempre apta a tornar-se outra, ser vista de uma nova maneira, por outros parâmetros. A própria história da arte, na sucessão de influências e apropriações, vai produzindo essas novas perspectivas que tornam as formas constantemente outras. Para isso, as obras exigem a sucessão de

gênios e também o ajuizamento da crítica para que se tornem exemplares e sigam se renovando e se refazendo. A cada renovação, cada vez que uma ideia estética ou uma obra se atualiza em outras, ou se desloca por meio da crítica e da recepção pública continuada, ela cria para si uma historicidade.

Retomando os termos anteriores, o gênio incute na obra a ideia que a torna significativa, mas é o espectador que atualiza e dá vida a essa ideia. Para este espectador lidar com estas ideias, é preciso que, além de gosto, a dimensão receptiva da experiência, haja também uma potência criativa, uma imaginação produtiva atuando no juízo, viabilizando uma compreensão que é extensiva à criação original. A combinação entre estes polos – o gênio e o gosto, a originalidade e a exemplaridade, o estético e o político, a arte e a não arte – é o cerne da reflexão estética em Kant. Ao percebê-la como intrínseca ao fenômeno artístico, Kant já apontava para a existência problemática da arte, no limite entre o sentido que se forma e sua dissolução continuada.

O interessante na discussão kantiana é que ao mesmo tempo em que se constitui um princípio subjetivo do gosto como fundamento da experiência estética – trata-se sempre do prazer de cada um – esta experiência só se realiza projetando sentidos que nos abrem a possibilidade de pensar e criar novas maneiras de compartilhamento, de vida em comum. A produtividade da imaginação atua neste movimento que vai de um “eu sinto” para um “nós sentimos”, da subjetividade para a sociabilidade. Da mesma maneira que o artista é sempre crítico, reinventando formas, recusando regras, resistindo à norma, a crítica tem também que ser artística, ou melhor, deve responsabilizar-se pelo exercício experimental subjacente ao processo criativo envolvido na produção e compartilhamento de sentido. Em uma época marcada pela diversidade de formas artísticas, as responsabilidades do juízo são ainda maiores. Não no sentido de censurar o que não se gosta, mas no de se empenhar na produção de diferenças que qualifiquem modos de ser potentes para a arte.

Uma passagem de Baudelaire relativa à Exposição Universal de 1855 nos ajuda a pensar sobre as diferenças que se mostram no meio da diversidade e que intensificam o nosso estar no mundo. Visitando este salão onde convivia enorme quantidade de obras dos mais diversos períodos e geografias, o nosso crítico-poeta se perguntava como seria possível ajuizar, que critérios utilizar, como discernir o belo.

Quero dizer que o belo sempre contém um pouco de extravagância ingênua não deliberada e inconsciente e que essa extravagância é que o leva particularmente a ser o belo. É sua marca, sua característica. Invertam a proposição e tentem conceber um belo banal! Ora, como essa extravagância – necessária, incompreensível, infinitamente variada, dependente dos meios, climas, costumes, raça, religião, e personalidade do artista – poderá algum dia ser governada, emendada, endireitada pelas regras utópicas concebidas em um pequeno templo científico qualquer do planeta, sem perigo de morte para a própria arte? Essa dose de extravagância, que constitui e define a individualidade, sem a qual não existe belo, desempenha na arte (que a exatidão dessa comparação perde sua trivialidade) o papel do gosto e do condimento nos pratos, já que estes só diferem um dos outros – abstração feita de sua utilidade ou da quantidade de substâncias nutritivas que contém – pela *ideia* que apresentam à língua (BAUDELAIRE, 1988, p. 34).

Como se lê nessa passagem, a ideia se revela à língua, à parte do corpo que qualifica sensorialmente o que agrada e o que desagrade. Ao entrarmos em uma bienal hoje em dia, a impressão de desorientação, o excesso de referências, somado a escala monumental e espetacular nos leva a uma deriva desanimadora. Ainda, há que se dispor a caminhar e ir se deixando seduzir. Será que nós ainda estamos dispostos a sentir a presença das ideias? Baudelaire buscava um novo método crítico em seu ensaio sobre o Salão, que conseguisse conjugar a ingenuidade do mero sentir e a reflexividade do puro pensar. Com este exemplo, creio que nos cabe buscar a mesma composição entre a experimentação intelectual e a experiência sensorial. Uma vez que as obras nos tocam, e como isto acontece é inexplicável, nos vemos dispostos a pensar sobre elas, a analisá-las com mais vagar, a procurar um vocabulário que as ponha em foco e dê mais consistência ao sentimento inicial. A necessidade de tornar público de algum modo o que se sente é a dimensão criativa do juízo que neste processo vai se depurando, ganhando complexidade e sofisticação.

Feitas essas ressalvas, creio poder afirmar que a arte moderna e contemporânea, ao assumirem positivamente a crise de uma tradição deixada sem testamento, em outras palavras, aceitando o fato de que tudo pode ser arte, sublinharam que só julgando cada obra na sua singularidade podemos decidir por sua validade; e que esta decisão é muito mais um processo coletivo, que se dá no interior de uma cultura e de uma geração de interlocutores, do que um ato isolado realizado por um único indivíduo ou crítico e alheio ao meio e à história. Deste modo, é exatamente por tudo aparentemente poder ser arte que temos mais do que nunca que

pôr à prova o nosso gosto, acreditando que ele traz consigo não um horizonte consensual, mas uma aposta na possibilidade de encontrar novos significados para o que sentimos e não temos ainda um vocabulário formado. Como observou o sociólogo polonês Zigmunt Bauman (1998): “Só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar”, e a nós, julgar, apostando na liberdade e na criatividade como fundamentos de nosso ser no mundo.

A arte, apesar de atrelada ao visível, àquilo que vemos, não obriga o que sentimos e pensamos diante dela a dar-se a ver por inteiro, e igualmente para todos, na superfície da coisa vista; ou seja, a cada relação com as obras, cada vez que percebemos algo com o pressuposto de se tratar de uma obra de arte, levamos para a forma percebida, intencionalmente ou não, vivências, pensamentos, afetos, emoções, exemplos e imagens que estão entranhados em nossa memória e assim atravessam e informam a nossa percepção. Vemos a arte sempre dentro de um espaço específico – normalmente em um museu ou galeria – junto a um conjunto de obras e a partir de pontuações históricas, formais, museográficas que participam do modo pelo qual damos significados a elas.

Com isto, o que percebemos nas obras está sempre se transformando. Talvez a função simbólica da arte aponte justamente para esta qualidade flutuante do sentido, requerendo um engajamento interpretativo, uma disponibilidade interna e uma atenção empática que mudam nossa relação com as coisas. Deste modo, a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador. Como disse Marcel Duchamp, o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu.

Seguindo na qualificação do modo pelo qual mudanças na natureza da obra levaram a inúmeras transformações do modo de ser da recepção (e do espectador) busquemos outro exemplo mais recente. A passagem sempre problemática e cheia de nuances do moderno ao contemporâneo radicalizou essas transformações. O que estava latente tornou-se evidente. Em um texto intitulado “A propósito da magia do objeto”, Lygia Clark se perguntava: “Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e

que só a terá na medida em que o participante atuar” (CLARK, 1998, p. 152-154). O próprio desenvolvimento de sua obra é exemplar do ponto de vista de uma radical redefinição do que seja obra e suas formas de recepção. No limite, a própria noção de arte é posta em xeque. “Agora o homem comum começa a chegar à posição do artista [...] resta-lhe viver o presente, a arte sem arte, como uma nova realidade” (CLARK, 1998, p. 154-155). O ato poético não é do artista diante do espectador, mas se constitui a partir do modo pelo qual a proposição-obra afeta e mobiliza o espectador. Isto pode se dar independentemente de onde e quando a proposição ecoar no receptor, ou seja, a impressão causada por uma obra, o modo como uma proposição se inscreve na sua subjetividade, pode ficar latente e ser despertado por situações cotidianas imprevisíveis. A materialidade da obra, assim como seu tempo de repercussão, é múltipla. Redefinições desta ordem não implicam qualquer superação das formas e meios expressivos tradicionais, mas sim uma ampliação das condições de possibilidade da arte.

A temporalidade das obras-processo nos leva a discutir seus meios de exposição no museu e de recepção do público. O que cabe mostrar na obra que assume estas novas e variadas estratégias poéticas e que não têm a integridade orgânica e material tradicional? Como expor procedimentos e performances? Como dar-lhes permanência? Será que a permanência ainda é reivindicada pela obra? Será que podemos imaginar sentidos mutáveis que permanecem como virtualidades a se constituírem no próprio processo, sempre inacabado, da recepção? A forma da obra – na sua instabilidade e na sua incorporação de elementos não necessariamente visíveis, mas que determinam um modo de aparecer da obra – se deixa atravessar dos textos de artista, de resíduos fotográficos ou de vídeo no caso das performances, esboços, depoimentos, tudo isso tomado como etapas que se articulam e se materializam em possibilidades poéticas.

Como escreveu o filósofo português José Gil (1996) em um pequeno livro com o título sugestivo *A imagem nua e as pequenas percepções*:

[...] o que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um ato que visa a um fenômeno particular, visível e cuja descrição deverá recorrer necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê, primeiro, como espectador (sujeito percepcionante) para, depois entrar em outro tipo de conexão (que não é uma comunicação) com o que vê e que o faz participar de

certo modo da obra. O que requer todo um outro campo de descrição: deste participar, dessa dissolução do sujeito etc. Não convém pois falar em percepção estética, mas em outro tipo de fenômenos ou de acontecimentos.

É como se a obra de arte, enquanto unidade formal, deixasse de ser um fim em si mesma e, aos poucos, fosse se transformando em outras possibilidades de ser para além e concomitantemente à sua condição de arte. Uma questão determinante aí é a limitação institucional da arte, os esforços de ultrapassar esta clausura e o inevitável retorno a ela como condição de circulação. Por aí se vê o quanto o museu deve ser problematizado como mero espaço de exposição e se transformar em um lugar de experimentação e educação. Para a curadoria hoje e para a efetivação de um diálogo aberto e criativo com o público faz-se fundamental rever o papel da educação nos museus.

Em alguns casos, as “obras” apresentadas nos museus não se restringem a ser apenas arte e assumem, em outros contextos e situações, outras possibilidades e modos de ser. No caso de Clark, por exemplo, sua poética vai se transformar em terapia, atividade que ela exerceria durante os últimos dez anos de sua vida, constituindo o que ela denominava de “estado de arte sem arte”. Sendo fiel ao testemunho da artista, essa passagem terapêutica implicava a superação da própria condição de arte. Nós, todavia, não precisamos manter a disjuntiva da artista – ou arte ou terapia – e deixar as coisas em um terreno indefinido e ambíguo. Outro artista importante para a cena contemporânea, o alemão Joseph Beuys, vai transformar seu trabalho na Documenta de Kassel de 1972 na formação de um novo partido político e de um novo programa pedagógico. Não cabe discutir aqui os resultados práticos obtidos na medida em que requerem termos de abordagem específicos e circunstanciais. A qualidade terapêutica das experiências de Lygia Clark é relevante para seu trabalho, mas sua força poética não se limita aos resultados terapêuticos. O que cabe aqui é perguntarmos sobre os modos de lidar com estas proposições depois e para além da presença da artista/propositora. Ao expor os objetos relacionais de Clark (usados por ela na terapia) nos museus – mesmo fazendo réplicas que permitem o uso e “educadores/psicólogos” treinados para aplicá-los com o visitante – cria-se uma situação no mínimo delicada, pois o engajamento físico e espiritual de alguém que procurava seu consultório com intuito terapêutico não pode ser reproduzido na situação artificial do museu. Não existe um modo certo de expô-los. A questão que me parece determinante é: como transformar uma situação terapêutica em

uma situação expositiva, sem perder de vista a motivação de origem e sem essencializar tampouco seu modo de ser originário.

A questão é criar condições de reverberação da proposição poética, e a crítica como exercício de exploração e ajuizamento é fundamental para que o estado singular de arte sem arte repercuta, se deixe traduzir de alguma maneira na própria vida do espectador/participador. Explorar a capacidade de inventar modos de recepção é parte da dimensão crítica das obras e que obriga os próprios artistas a buscarem formulações inovadoras que deem alguma reverberação às suas obras e participe deste processo de disseminação de sentido inerente à crítica. Como observou Oiticica em carta a Lygia Clark,

[...] há coisas que você escreve que me revelaram a natureza das experiências: por exemplo, o Guy Brett havia falado e mostrado slides da coisa da linha-saliva-baba mas a “descrição” ou o ponto feito por ele sobre a experiência nada tinham a ver com o que você diz. De nada adiantam essas descrições se não forem como você as faz [...] Isso me alegra pois agiu como uma descoberta de como deve ser a experiência coletiva: *a expressão verbal da coisa importa mais que nunca*. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como em um poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa (FIGUEIREDO, 1996).

Da parte do espectador, não importa se a obra vai se revelar no momento em que se trava a relação no museu, mas como deixar latente a experiência criativa e fazê-la atualizar-se em determinadas situações, sempre imprevisíveis, que seriam ativadas pela própria vida. Não se trata de estetizar a vida, mas de se permitir que esta situação de arte sem arte, paradoxalmente criada pelo fato de se estar em um museu, se reproduza em espaços e situações não institucionais. Em vez de uma banalização da arte, devemos pensar estas estratégias de “superação da arte” como uma aposta, não na disseminação da arte na vida, mas sim da necessária presença da vida na relação com a arte.

É dessa inadequação – entre o que se pretende e o que se constitui como arte, entre a natureza oscilante das obras que se tornam outras coisas a partir de outros contextos e outros jogos de linguagem que as determine – que vive a crítica hoje. Cabe ao futuro reendereçar as obras, encontrar modos inteligentes e sensíveis de atualizá-las com a integridade e a ousadia que lhes são de direito. Esse processo requer curadorias criativas e sensíveis, que sejam capazes, por meio de relações e diálogos produtivos, de abrir horizontes de sentido inicialmente não apreensíveis.

Produzir essas relações implica um gesto simultâneo de ajuizamento e criação, exigindo um exercício crítico que ocupe todos os espaços possíveis, adaptando sua linguagem e seus focos de interesse às situações que se apresentam. Menos do que definir o que seja arte e delimitar modos de ser específicos para ela, a crítica atual procura potencializar esta condição mutante, esta força inerente às obras de se tornarem e serem outras coisas além de obras, produzindo diferenças por meio do diálogo, do dissenso e da pluralidade.

Notas

- ¹ Aproprio-me aqui da expressão de Mario Pedrosa, usada para qualificar a arte brasileira dos anos 1960, e aqui para caracterizar o exercício crítico.
- ² KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 152.
- ³ “What makes art puzzling, enigmatic, is just that art works are intentional items, albeit ones that cannot be saturated by any intentional description of their coming to be” (BERNSTEIN, 1997. p. 128).

Referências

- BERNSTEIN, J. M. *The fate of art*. Cambridge: Polity Press, 1997. p. 128.
- BAUDELAIRE, C. A Exposição Universal de 1855. In: BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p. 34.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 137.
- CLARK, L. A propósito da magia do objeto. In: CLARK, Lygia. *Catálogo da exposição Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1998. p. 152-154.
- CLARK, L. Um mito moderno: o instante como nostalgia do cosmos In: CLARK, Lygia. *Catálogo da exposição Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1998. p. 154-155.
- FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark e Helio Oiticica: cartas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p. 226.
- GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'água, 1996.



Roberto Machado*

* Doutor em Filosofia pela
Université Catholique de Louvain
(Bélgica); professor titular
aposentado do Departamento de
Filosofia da UFRJ.

Deleuze e a ruptura com a representação

A filosofia de Deleuze privilegia a ruptura, ou, mais precisamente, a ruptura do pensamento – seja ele filosófico, científico ou artístico – com a representação, considerada como o pensamento que subordina a diferença à identidade. Por outro lado, essa ruptura leva Deleuze a enaltecer um pensamento que privilegia a diferença. Pretendo mostrar como isso é feito levando em consideração não só a filosofia, mas também as seguintes artes: literatura, pintura e cinema.

*

No caso da filosofia, esses dois tipos de pensamento – da identidade e da diferença – têm como polos opostos Nietzsche e Platão. Em um extremo, está Platão, para quem o filósofo é aquele que se eleva em direção ao Bem e à Verdade considerados como valores absolutos, transcendentos, universais. Platão é o criador da dualidade entre o sensível e o inteligível, a cópia e o modelo – que dá início à metafísica –, para separar a boa cópia, a cópia bem fundada, que é uma imagem dotada de semelhança, da má cópia, do simulacro, que é uma imagem sem semelhança. Assim, se Platão é um filósofo da representação é porque sua metafísica privilegia a imagem fundada pela semelhança com a identidade superior da Ideia, em detrimento da imagem sem semelhança, o simulacro.

No outro extremo, em ruptura com o platonismo, está Nietzsche, o antiplatônico, aquele que mais radicalmente duvidou dessa orientação para o alto, em direção da transcendência, da identidade do modelo, aquele em quem se nota da maneira mais radical o exercício de um pensamento imanente que afirma a diferença. Como? Por ter pensado a vontade afirmativa de potência como sendo a diferença e o eterno retorno como o pensamento que torna possível pensar diferencialmente a

diferença, em vez de subordiná-la à identidade, isto é, o eterno retorno como revir, retorno da diferença. “Tudo o que você quiser, queira-o de modo que queira o seu eterno retorno”, quer dizer, queira-o com a intensidade do eterno retorno. No eterno retorno, a identidade é a repetição da diferença.

É a partir desses dois paradigmas que Deleuze agrupa os diversos filósofos em dois espaços de uma geografia do pensamento, situando, de um lado, Aristóteles, Descartes, Kant, Hegel etc., como filósofos da identidade, e, de outro, os estoicos, Espinosa, Bergson, Foucault etc., como filósofos da diferença.

*

Mas Deleuze se interessa também pelo pensamento literário. E esse interesse consiste em mostrar que uma “literatura da diferença” é capaz de romper com a representação. Para isso, ele privilegia duas características da literatura.

A primeira diz respeito à linguagem, ou à estrutura da linguagem, à sintaxe que possibilita que os escritores criem uma nova língua, insurgindo-se contra a língua padrão, a língua modelo. A esse respeito, o que lhe interessa é o estilo que permite que o escritor escreva em sua língua como se ela fosse uma espécie de língua estrangeira, o estilo que faz a língua sair dos eixos, dos trilhos, escapar do sistema dominante. Assim, Deleuze privilegia na literatura o modo como o literato inventa uma nova língua por meio de uma construção sintática – ele prefere dizer assintática, agramatical – que lhe dá um uso intensivo.

Um bom exemplo de como ele estuda os procedimentos de linguagem utilizados por escritores como Melville, Beckett, Kleist, Kafka etc. para criar um estilo é sua análise da fórmula “Preferiria não” do personagem título da novela *Bartleby*, de Melville. Bartleby é um escrivão, contratado para copiar documentos em um escritório de advocacia. Acontece que, ao ser chamado para cotejar documentos copiados pelos outros, depois as próprias cópias, e em seguida quando o advogado lhe pede até mesmo para copiar outros documentos, ele sempre responde: “Preferiria não.” Quando, não suportando mais a situação, o advogado quer lhe arranjar outro emprego, para se livrar dele, sua resposta é sempre a mesma: “Preferiria não.” Para encurtar a história, ele termina na prisão, morrendo de fome por preferir não... comer.

Bartleby é para Deleuze uma figura que sabe alguma coisa de inexprimível e vive alguma coisa de insondável. E ele explicita essa ideia pela diferença entre tipos

particulares e originais. Os particulares são aqueles que obedecem a leis gerais. Já o original é uma potente figura solitária que não se enquadra em qualquer forma explicável, que revela o vazio, a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares, e tem uma lógica extrema e sem racionalidade.

No que diz respeito à questão da linguagem, a fórmula de Bartleby, com seu término abrupto, “Preferiria não”, deixa indeterminado o que ela rejeita, fazendo com que não seja propriamente nem uma afirmação nem uma negação; e não sendo afirmativa nem negativa, ela abole a referência, mantém o mundo a distância, introduz um vazio na linguagem, isto é, mina os pressupostos que permitem à linguagem representar as coisas a partir de um sistema de convenções lógicas ou gramaticais.

Mas Deleuze não reduz a literatura a um exercício de linguagem. Para ele, a linguagem literária sempre tem uma relação com o que existe fora da linguagem. Ao devastar as designações e as significações, fazendo com que a linguagem deixe de ser representativa, os procedimentos utilizados para isso devem tornar possível a criação de visões e audições. Isto é, quando a linguagem é levada a um limite – assintótico, agramatical –, ela possibilita visões e audições capazes de revelar o que há de vida nas coisas ao capturar forças ou intensidades. O escritor é alguém que vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem, e escreve para resistir, para libertar a vida de uma prisão. Isso porque, levando o pensamento ao limite ou ao máximo de intensidade – que abole a representação –, sua criação artística torna visível o invisível, audível o inaudível, dizível o indizível, ou, de uma maneira mais geral – que diz respeito à filosofia, à literatura, à pintura, ao cinema –, pensar o impensável.

*

Mas o modo como Deleuze pensa a literatura, semelhante ao modo como pensa a filosofia – como uma ruptura com a representação e uma tentativa de libertar a diferença –, também se encontra em seus estudos sobre a pintura e o cinema.

Seu interesse por Francis Bacon explica-se, antes de tudo, por ele encontrar no pintor irlandês um exercício do pensamento que pretende neutralizar a narração, a ilustração, a figuração. O livro *Francis Bacon, lógica da sensação* mostra que a figura em uma tela de Bacon é uma forma deformada, desfigurada, que

torna visível forças invisíveis que povoam o mundo. Quer dizer, se Bacon rompe com a representação é porque, em vez de privilegiar a forma, ele mantém em sua pintura uma figura que não é figurativa. Ou melhor, embora a figura que ele pinta não apresente uma figuração primária, por ter perdido a semelhança, ainda há uma figuração secundária na figura desfigurada, na forma deformada por forças exteriores à figura.

A figura criada por Bacon para escapar da representação tem duas características. Primeiro, em vez de remeter a um objeto exterior, a um modelo, para representá-lo, imitá-lo, a figura é uma forma sensível que remete à sensação, age diretamente sobre o sistema nervoso, e não por meio do cérebro ou da inteligência. Segundo, quando há mais de uma figura no quadro, não se deve narrar nenhuma história, com as figuras estabelecendo relação entre elas. Duas figuras formam um só fato, independentemente de qualquer relação figurativa ou narrativa.

O estudo deleuziano da figura privilegia o corpo. O que está pintado como figura é um corpo, mas não representado como objeto, nem representando um objeto: um corpo experimentando uma sensação.

O estudo da figura privilegia o corpo, mas não privilegia o rosto. Pois a figura, sendo corpo, não tem rosto: tem cabeça. Considerando o processo de rostificação como político, como uma produção social – pois certos agenciamentos de poder têm necessidade do rosto –, Deleuze defende que o rosto deve ser destruído, desfeito, desorganizado, para dar lugar ao assignificante, ao assubjetivo, a traços de rostidade que escapam da organização do rosto. Neste sentido, o projeto de Bacon é pintar a cabeça que há sob o rosto, forçar o rosto a perder sua forma para que, em seu lugar, surja a cabeça, desfazendo a organização humana do corpo, isto é, fazendo aflorar fluxos de intensidade. Pois, para Deleuze, o objetivo da arte em geral é dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida como força inorgânica, como conexões de intensidades, como movimentos intensivos. Desfazendo o organismo em prol do corpo, o rosto em prol da cabeça, Bacon pinta a intensidade dos corpos, a presença intensa das figuras.

Isso faz de Bacon um pintor original em relação a duas tentativas contemporâneas importantes de romper com a representação nas artes plásticas: a pintura abstrata de Mondrian e Kandinsky, que rejeita a figuração clássica privilegiando as

formas abstratas e reduzindo o caos ao mínimo; mas também o expressionismo abstrato de Pollock, que dissolve todas as formas e possibilita que o caos se desenvolva ao máximo. Se Deleuze privilegia Bacon como um pensador que rompe com a representação, afirmando a diferença, é porque, compondo o caos, criando um “caosmo”, para usar o termo de Joyce, ele apresenta em seus quadros uma figura não figurativa, desfigurada, deformada por forças invisíveis que vêm de fora da figura.

Assim, ao explicar a natureza da violência na pintura de Bacon e mostrar, por exemplo, porque ele pinta o grito mais do que o horror, Deleuze está chamando a atenção para o fato de Bacon ser um pintor das forças, da intensidade, ou para a preeminência da força sobre a forma. E ele vê nessa atitude uma declaração de fé na vida, um ato de fé vital. Por quê? Porque, quando o corpo visível enfrenta as potências do invisível, e lhes dá visibilidade, afirma uma possibilidade de triunfar dessas forças que não tinha enquanto essas forças permaneciam invisíveis.

*

É possível dizer algo semelhante em relação ao cinema, ou ao cinema moderno. Pois é esse último, mais do que o cinema clássico, que é interpretado por Deleuze como um pensamento da diferença. Mas sua análise agora é relativamente diferente das outras, pois, embora estabeleça, como nas outras, uma ruptura entre dois tipos de cinema – a partir da contraposição entre representação e diferença –, enquanto as outras não levavam em consideração de que época eram os pensamentos filosóficos, literários, pictóricos, agora a ruptura é histórica, se dá entre um cinema clássico e um cinema moderno, que tem início com o neorrealismo na época da Segunda Guerra Mundial.

Sua ideia é que o cinema é constituído, primeiro, por imagens-movimento, imagens em que o movimento subordina o tempo; depois, por imagens-tempo, que tornam o movimento dependente do tempo. Portanto, o que distingue os dois tipos de imagem cinematográfica – clássica e moderna – é sua relação com o tempo: enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, apresenta o tempo pelo movimento, representa o tempo, o curso empírico, cronológico, do tempo, a imagem-tempo dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, emancipado do movimento. Isso significa que o cinema clássico privilegia a ação e o cinema moderno, a visão.

O cinema clássico é um cinema de ação porque expõe um encadeamento sensorio-motor. Quer dizer, nele as imagens agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, criando uma conexão lógica, encadeando a percepção e a ação por meio da afecção, que são as três variedades da imagem-movimento. Assim, a imagem-movimento do cinema clássico apresenta uma imagem indireta do tempo a partir da composição de imagens-percepção (o plano geral), imagens-ação (o plano médio) e imagens-afecção (o close), isto é, dá uma imagem indireta do tempo encadeando as imagens em função da ação.

Um ótimo exemplo disso – pois é um modelo – é a primeira sequência de *Mabuse, o jogador*, de Fritz Lang, filme mudo de 1922, em que se encadeiam de maneira cronometrada, Mabuse que olha o relógio enquanto se disfarça, um roubo de documentos comerciais em um trem, sua recepção em um carro em movimento, alguém que telefona de um poste de linha telefônica e Mabuse, o chefe dos bandidos, que recebe o telefonema dizendo que tudo deu certo. Em seguida, tem-se a repercussão dessa ação na bolsa, com a baixa e a alta das ações, o ganho de Mabuse etc.

Ora, o cinema iniciado com o neorealismo é o marco do cinema moderno porque rompe com o esquema sensorio-motor do cinema clássico, criando o que Deleuze chama de “situações óticas e sonoras puras”. Isto significa que, com o cinema moderno, a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona diretamente com o pensamento, possibilitando a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência. O cinema moderno dá uma visão pura, ou superior, porque impede a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo. Mais ainda, esse cinema moderno se dá conta de que o esquema sensorio-motor não permitia ver o mundo, se dá conta de que ele reproduzia clichês, dava respostas prontas. Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente em um mundo de imagens, mas em um mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída.

Eis um texto fundamental a esse respeito:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensorio-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quan-

do é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura [...] que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal [...] (DELUZE, 1985).²

Em suma, a revolução neorrealista cria personagens que compreendem o que o mundo tem de intolerável, com o objetivo de resistir – pois resistir é diferente de reagir – e contribuir para a criação de novas formas de vida, ou de um novo tipo de relação do homem com o mundo.

Um bom exemplo dessa visão profunda do intolerável é *Europa 51* (1952), de Rossellini, no qual uma burguesa, depois da morte do filho, que se suicidou por falta de amor, aprende a ver quando seu olhar deixa de ser o de uma dona de casa burguesa ocupada com a vida mundana. Assim, por exemplo, ao substituir uma amiga pobre, por um dia, como trabalhadora, ela descobre o que é o mundo do trabalho em uma fábrica e sintetiza sua experiência ao dizer: “vi condenados.” Irene, a personagem, viu o que há de intolerável no trabalho em uma fábrica. E acaba internada em um hospício.

*

Assim, o que interessa a Deleuze em todos os seus estudos é enaltecer um pensamento da diferença que funciona como ruptura ou como resistência ao pensamento da representação concebido como aquele que privilegia a identidade em detrimento da diferença. O tema importante e urgente ao qual ele sempre volta em seus estudos é como pensar libertando a diferença da representação, rompendo com o privilégio da identidade.

Notas

- ¹ Essas ideias são explicitadas em meu livro *Deleuze, a arte e a filosofia* (2011).
- ² DELUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985. p. 31-32.

Referência

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.



Pedro Süssekind*

* Doutor em Filosofia pela
Universidade Federal do Rio de
Janeiro; professor adjunto da
Universidade Federal Fluminense,
na qual integra o Centro de
Estudos de Estética e Filosofia da
Arte (CEFA).

Lyotard e a estética do sublime

Rupturas na arte

Minha proposta hoje é falar sobre a teoria do sublime de Lyotard. Mas vou começar por um caminho que talvez pareça não ter nada a ver com esse tema. Nosso interesse é discutir arte e ruptura, portanto os processos de contestação e de mudança que caracterizaram o advento da arte moderna e da arte contemporânea. Por isso, começo com uma consideração histórica. Podemos identificar, na história da arte dos últimos 150 anos, um duplo processo de ruptura, para usar o termo que dá nome a este ciclo de palestras.

A primeira ruptura diz respeito à arte moderna, que se estabeleceu a partir da contestação dos padrões e dos parâmetros tradicionais da criação artística que vigoravam em nossa cultura. A grande narrativa que explicava a evolução da história da arte clássica era a narrativa vasariana, que teoriza a mudança iniciada por Giotto no final da Idade Média. Segundo essa teoria, a revolução consolidada pelos grandes mestres renascentistas italianos consiste no aprimoramento dos recursos técnicos da tridimensionalidade, a ponto que a tela passou a ser concebida como superfície transparente, como janela para a realidade.

O teórico renascentista Giorgio Vasari, em seu livro *A vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos*, de meados do século 16, define o conceito fundamental para se compreender historicamente a arte: a noção clássica de mimesis. Pensada como imitação da realidade (metaforicamente como *espelho* ou *janela*), a arte evoluía em sua “verdade” visual, na capacidade de representar com exatidão as formas do mundo sensível. Por isso, as fórmulas usadas por Vasari para elogiar as pinturas

de seu tempo estavam ligadas à plena identificação com as coisas representadas. (Por exemplo, o rosto da *Monalisa* não parece ser pintado, mas feito de carne e osso; o homem curvado sobre uma fonte, em um afresco de Giotto em Assis, “é retratado com um efeito tão maravilhoso, que se poderia acreditar ter ali um homem vivo”.¹)

Segundo a concepção vasariana, podemos dizer que o critério para o elogio de uma obra de arte é a semelhança exata com a realidade, a perfeita ilusão. E essa noção de “efeito ilusionista” orientado a prática artística até meados do século 19, de modo que a evolução das técnicas e dos movimentos pictóricos pode ser avaliada como a conquista de uma capacidade cada vez mais apurada de representar na tela as formas das coisas visíveis, as imagens do mundo.

Ora, de acordo com as convenções da História da Arte, a chamada arte moderna surge no final do século 19, quando a narrativa vasariana não pode mais explicar o que os artistas produziam. Essa ruptura teve início com Manet e com o movimento impressionista na pintura, desencadeando o processo que contestaria as bases da compreensão tradicional da arte como representação da realidade. O que o Impressionismo fez foi “virar ao avesso” a pintura figurativa, a partir da exploração de descobertas ligadas à ciência e à própria invenção da fotografia. Inicialmente não se tratava de romper com a ideia de representação fiel da natureza, mas de levar essa ideia ao extremo para reproduzir a experiência visual. O questionamento da tridimensionalidade se deu a partir da concepção de que os dados visuais não passam de cores. Assim, o ilusionismo foi abandonado em favor de uma explicitação da materialidade da pintura, uma vez que os pintores impressionistas deixavam aparentes os elementos pictóricos, como a tela, a tinta aplicada sobre ela, a marca das pinceladas. E os sucessores do impressionismo eliminariam da pintura todas as características ligadas à tradição representativa.

Em vez de ser concebida como janela para a cena retratada, a superfície se converte no lugar próprio da pintura. Cézanne é exemplar nesse processo, por ter fragmentado os objetos que pintava em diversos planos paralelos à superfície da tela. Ainda preocupado em reproduzir o mundo visível, ele influenciou por sua vez o desenvolvimento do Cubismo, com Picasso e Braque, cujos esforços para restaurar a terceira dimensão, por meio de um exagero dos métodos tradicionais, acabaria por anulá-la, em quadros nos quais a identidade dos objetos desapareceram por completo.

A arte moderna também é explicada por uma grande narrativa histórica. Seu grande narrador foi o crítico norte-americano Clement Greenberg, responsável pela construção de uma teoria que substituiu a narrativa tradicional representada por Vasari. Mais do que qualquer outro autor, ele foi capaz de justificar teoricamente a inserção dos movimentos da arte moderna, como o impressionismo, o cubismo e o expressionismo abstrato, na linha mestra de evolução da história da arte. Para Greenberg, “com uma velocidade que ainda parece espantosa, operou-se uma das mais epocais transformações da história da arte”: a renúncia aos métodos ilusionistas, uma vez que as técnicas com base nas convenções da representação esgotaram suas possibilidades (GREENBERG, 1997, p. 64). O artista não poderia mais “imitar a natureza”. Na narrativa greenberguiana, esse processo é descrito como um movimento necessário, articulado às questões de seu momento histórico, um movimento cujo resultado é a arte moderna, sendo o abstracionismo pictórico sua expressão mais acabada.

O modernismo artístico implica que cada arte particular elimine de sua prática elementos retirados de outras áreas, buscando a “pureza” de uma elaboração de seus meios específicos. Assim, uma das marcas da arte moderna foi sua tentativa de desenvolver uma linguagem própria, em cada gênero artístico. Nesse sentido, as vanguardas artísticas, com seus manifestos que definiam o que era e o que não era arte, podem ser vistas como a expressão do movimento de renovação característico do modernismo. E a arte moderna foi tipicamente vanguardista, organizando-se em movimentos (impressionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, expressionismo abstrato etc.) que afirmavam determinada compreensão da arte *contra* outras.

Entretanto, a partir de meados do século 20, também a grande narrativa greenberguiana se tornou inadequada para descrever o que ocorria no mundo da arte. Em vez da evolução prevista, no sentido de uma exploração “pura” e de um desenvolvimento de linguagens próprias e não contaminadas em cada arte, surgiram movimentos como a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual. Retomando o gesto de Duchamp, coisas comuns do nosso cotidiano passaram a ser exibidas como obras de arte, e cada vez os próprios gêneros artísticos passaram a ser menos respeitados. As obras deixaram de ser necessariamente quadros, ou poemas, ou esculturas, e passaram a se apresentar nas mais desconcertantes formas: caixas de

papelão de um produto de limpeza, terra sendo despejada de um caminhão em um penhasco, ou mesmo ideias sem nenhuma manifestação material. Mas também poemas, esculturas e quadros. De modo, que se tornou talvez impossível definir uma evolução, elaborar uma narrativa geral da história da arte, pois cada artista passou a desenvolver uma poética própria, apropriando-se ou não das formas artísticas tradicionais.

O sublime natural na pintura

As teorias modernas sobre o sublime, desenvolvidas no século 18, de Addison e Burke a Kant, privilegiam como exemplos certos fenômenos naturais, como grandes paisagens desérticas, cordilheiras de montanhas, oceanos revoltos ou vulcões em erupção. São essas as referências para a experiência do prazer designado com o termo “sublime”: um prazer obtido a partir de uma sensação de inibição diante de coisas grandiosas, informes, assustadoras; um deslumbramento que ocorre quando nos deparamos com eventos que, em um primeiro momento, revelam a pequenez e a insignificância de um homem, sua incapacidade de abarcar a vastidão ou de resistir ao poder da natureza.

A elaboração do sublime na arte remete, portanto, em primeiro lugar, às obras que reproduzem aqueles fenômenos da natureza pensados por filósofos modernos. Temas assim são característicos da pintura romântica, no final do século 19. Pensem nos quadros do pintor alemão Caspar David Friedrich que sintetizam tão bem o espírito daquela época ao retratar o indivíduo diante da imensidão de paisagens naturais a um tempo poderosas e deslumbrantes. Lembro, nesse sentido, uma das pinturas mais célebres de Friedrich, *Monge diante do mar*. De costas para o espectador, a figura diminuta de um homem solitário, em meio às dunas de areia, contempla a imensidão do mar e as nuvens carregadas que pairam no horizonte e se espalham mais acima, até se perderem na distância aparentemente infinita do céu. Trata-se de uma representação impactante do sublime da vastidão, ou sublime matemático, para usar uma expressão cunhada por Kant.

Outro artista romântico que representou em suas telas o sublime natural foi o britânico Joseph Turner, um dos maiores paisagistas da história da pintura. Ele também pintou a vastidão em muitas telas que se destacam pela luminosidade: paisagens marinhas ou o Grande Canal de Veneza, por exemplo, sob a claridade

difusa do fim de tarde que apaga os limites entre o mar e o céu. Por outro lado, Turner reproduziu em suas pinturas eventos poderosos e assustadores que foram pensados, na filosofia moderna, como expressões de um segundo tipo de sublime, ligado não à grandeza, mas à força da natureza. Kant denominou-o sublime dinâmico. Os dois melhores exemplos são, a meu ver, os quadros *Erupção do Vesúvio* e *Tempestade de neve*. No primeiro, Turner demonstra sua brilhante habilidade de colorista ao pintar o vulcão que expele fogo e lava e nuvens, no fundo do quadro, enquanto figuras humanas mínimas em primeiro plano se reúnem em uma praia, observando a distância o espetáculo aterrorizante que tingem de vermelho o mar e as casas. Toda a paisagem é escurecida, carregada, em contraste gritante com a clareza da erupção absolutamente impactante, incontrolável. Já o segundo quadro, com seus tons cinzentos e amarronzados, à primeira vista – pelo menos por nossos olhos contemporâneos – pode ser confundido com uma abstração de manchas em tonalidades diversas. Turner retratou o movimento convulsivo da tempestade que envolve um navio em meio às ondas revoltas, na costa da Inglaterra.

Essa vertente das pinturas de grandes paisagens naturais teve um desenvolvimento significativo na arte norte-americana do final do século 19. Os quadros extremamente detalhistas de James Ward, Albert Bierstadt e outros destacam-se por serem pinturas de dimensões monumentais. Telas imensas que reproduziam a imensidão da natureza dos Estados Unidos, com uma precisão técnica impressionante na evolução da pintura figurativa. De Bierstadt, menciono *As montanhas do Yosemite*, capaz de despertar no espectador a sensação de estar realmente diante de uma maravilhosa paisagem natural. Temos realmente a impressão de ver, a partir de uma elevação, o rio serpenteando no vale enevado, com suas florestas de pinheiros, em meio às escarpas de rochedos. Uma cachoeira poderosa bate nas pedras, e ao longe uma cordilheira se ergue, imensa, tornando mínimos e frágeis até mesmo os enormes carvalhos em primeiro plano.

Todavia, mesmo incrivelmente bem-feitas e capazes de suscitar um prazer estético semelhante àquele sentido diante de um grandioso espetáculo natural, essas pinturas podem sempre ser criticadas à maneira tradicional, socrática, por serem “meras” cópias e estarem aquém das verdadeiras paisagens experimentadas diretamente. A partir de teorias como a de Kant ou a de Burke, seria mesmo problemático considerar que a contemplação dessas obras de arte suscita a experiência

de um prazer negativo, de um prazer que vem do desprazer, como o sentimento do sublime é descrito. Será que o limite da tela – por maior que ela seja – pode mesmo conter a falta de limite dos eventos naturais grandiosos que nos remetem para além de nossa existência sensível, fazendo-nos experimentar a ideia de infinitude ou de liberdade?

O sublime abstrato

Em um ensaio de 1961 intitulado “O sublime abstrato”, o crítico Robert Rosenblum chamou a atenção para uma linhagem que ligava o expressionismo abstrato norte-americano ao romantismo, em vez de focar apenas a rejeição do “vocabulário geométrico” e da “estrutura intelectual” que caracterizava a tradição cubista (ROSENBLUM, 1961, p. 78). Ao substituírem essa estrutura e esse vocabulário por um novo tipo de espaço, criado pelas expansões da luz, da cor e da superfície, os mestres do sublime abstrato teriam criado conexões com obras do século 19.

Rosenblum comenta quatro artistas ligados ao abstracionismo norte-americano: Clyfford Still, Mark Rothko, Jackson Pollock e Barnett Newman. Os dois primeiros estão relacionados às representações pictóricas da vastidão: imensas paisagens como *Gordale Scar*, de James Ward e horizontes marinhos como *Evening Star*, de Turner. Clyfford Still elabora uma espécie de redução dos elementos de uma representação da grandiosa fenda em um penhasco retratada por Ward, traduzindo a imagem dos rochedos e das nuvens para uma geologia abstrata de manchas claras e escuras que cortam a tela.

Já Rothko dialogaria com as imagens de vastidão ilimitada retratadas por Caspar Friedrich e Turner: o céu, o mar e a terra fundindo-se em uma claridade difusa e misteriosa. Rosenblum menciona aqueles quadros românticos em que figuras humanas minúsculas contrastam com a imensidão divina, sublime, da paisagem natural, algo *grande demais* para nós. Um exemplo é o *Monge diante do mar*, que comentei antes. Mas, em Rothko, essas figuras humanas já não seriam necessárias: nós mesmos, espectadores, contemplamos essas pinturas luminosas como se olhássemos para um pôr-do-sol.

Pollock também é associado a uma obra de Turner, a *Tempestade de neve*, que também mencionei. Trata-se de outra representação romântica do sublime natural,

mas não do mesmo tipo de sublime. Enquanto Still e Rothko são associados às imagens da vastidão que caracterizavam a experiência do sublime matemático, os labirintos e o movimento vertiginoso do abstracionismo de Pollock expressariam a fúria da natureza, o excesso de força dos fenômenos (erupções, tempestades, cataclismos) que serviram de exemplo para o sublime dinâmico.

Como comenta Rosenblum, Barnett Newman explora um caminho próprio, que desafia qualquer comparação com representações pictóricas de fenômenos naturais. A imensa pintura *Vir heroicus sublimis* é relacionada, então, a uma experiência direta da natureza: a vastidão ameaçadora da tundra ártica, que o pintor declarou querer visitar. Ele procurava a sensação de estar cercado por todos os lados, no centro de uma vastidão espacial aparentemente infinita. Newman chega à redução mais radical dos elementos, ao fazer uma pintura monocromática: um gigantesco quadro vermelho, atravessado apenas por algumas finas linhas verticais de cores diferentes (outro tom de vermelho, cinza, branco). Ele trabalha com ligeiras variações de tonalidade para criar a sensação de transbordamento dos limites.

O sublime e a vanguarda

O texto “O sublime e a vanguarda”, de Lyotard, começa com uma referência aos trabalhos de Newman sobre o sublime (LYOTARD, 1990, p. 95). Segundo a avaliação do filósofo, “quando procura a sublimidade no aqui e agora, Newman rompe com a eloquência da arte romântica, mas não rejeita sua tarefa fundamental, isto é, que a expressão pictórica [...] seja a testemunha do inexprimível” (LYOTARD, 1990, p. 98). *Vir Heroicos Sublimis* seguiria justamente essa proposta de expor o indeterminado na pintura.

Para explicar isso, preciso elencar os argumentos do autor, em sua reflexão sobre a situação da criação artística no final do século 20. Lyotard se apropria especialmente do conceito moderno de sublime a fim de entender a vitalidade crítica da produção artística. É isso que me interessa aqui, essa contribuição para a retomada do tema do sublime no contexto da estética contemporânea. Lyotard foi um dos principais responsáveis pelo destaque dado a essa questão, a partir dos anos 1980. E o sublime passou a ser pensado, então, como um conceito fundamental para a compreensão dos rumos da arte moderna e contemporânea. É

isto que vou tentar explicar agora: como essa noção pode ser considerada uma chave para a compreensão das rupturas da arte.

Trata-se de uma noção que, nas teorias modernas, desenvolvidas a partir do século 18, privilegiava fenômenos naturais como exemplos de experiências que podem despertar um prazer estético distinto, e mais complexo, do que aquele designado pelo termo “belo”. Nas obras de Burke e Kant, discute-se a relação, ou a diferença, entre o belo natural e o belo artístico, mas a ideia de um sublime artístico não é desenvolvida explicitamente. Na *Investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, Burke tinha a intenção de esclarecer a origem das noções de belo e sublime. Ele distingue um prazer positivo (associado a objetos pequenos, delicados, harmoniosos, suaves), que diz respeito à beleza, de um prazer negativo (associado a objetos grandes, massivos, escuros), que caracteriza o sentimento do sublime. O desafio era explicar qual a causa do prazer advindo da percepção de fenômenos que são, em princípio, ameaçadores. E a noção essencial para explicar o prazer nesses casos é a noção de distanciamento, pois só quando o observador está em segurança ele pode contemplar tais fenômenos e experimentar duas sensações misturadas, que são (1) a ideia do perigo e (2) o alívio por não ser diretamente afetado pelo objeto ameaçador. Burke afirma que os fenômenos sublimes “são simplesmente dolorosos quando suas causas nos afetam imediatamente; mas são deleitosos [*delightful*] quando temos uma ideia da dor e perigo, sem estar realmente nessas circunstâncias” (LYOTARD, 1990, p. 97).

Ao dialogar com os autores ingleses que tinham discutido as noções de belo e sublime ao longo do século 18, em suas “Analíticas” dos juízos estéticos elaboradas na *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, Kant recorre aos mesmos exemplos de seus precursores: rochedos audazes e ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o oceano revolto, uma alta queda d’água de um rio poderoso etc. (KANT, 1998, p. 107). As definições kantianas procuram solucionar os impasses do debate anterior, submetendo os juízos estéticos a uma análise crítica, ou seja, expondo rigorosamente como operam as faculdades da razão para produzir esses tipos de avaliações em que determinados fenômenos são designados com os termos “belo” e “sublime”.

Em textos como “O pós-moderno explicado às crianças”, “O interesse do sublime” e “O sublime e a vanguarda”, Lyotard retoma essa categoria estética com base na leitura de Kant e de Burke. Especificamente em “O sublime e a vanguarda”, ele faz uma crítica da concepção kantiana do sublime, contraposta a uma valorização da concepção burkiana, pela importância dada à questão da temporalidade. As definições modernas do sublime para pensar a arte contemporânea não tem, no texto de Lyotard, qualquer mediação. Como ele esclarece, explicitando o que pode ser entendido como uma hipótese histórica: “Desejei sugerir que, no despertar do Romantismo, a elaboração da estética do sublime por Burke, e em um menor grau por Kant, aponta para um mundo de possibilidades de experimentações artísticas, no qual os vanguardistas vão traçar seu rumo” (LYOTARD, 1990, p. 105).

Mesmo sem levar em conta o vínculo problemático de Kant e Burke com o nascimento do Romantismo, a hipótese de Lyotard assume, voluntariamente, um salto histórico vertiginoso: nas teorias modernas do sublime já se encontraria a semente das práticas artísticas “pós-modernas” ou vanguardistas. Em Kant, Lyotard destaca a definição do sublime como apresentação negativa do infinito ou do absoluto, pois o sentimento do sublime é despertado por fenômenos que não podem ser captados pela imaginação, isto é, justamente pelo informe, e não pela forma delimitada. Como afirma o filósofo francês: “a insuficiência das imagens é um sinal negativo da imensidão do poder das ideias. Este desregramento das faculdades entre elas dá origem à extrema tensão (a agitação, diz Kant) que caracteriza o *pathos* do sublime, sendo diferente do sentimento calmo do belo” (LYOTARD, 1990, p. 103).

A conclusão, sem mediações históricas, é o salto que enxerga Kant como uma abertura para as pesquisas estéticas da arte abstrata e minimalista do século 20. Mas, se “o vanguardismo germina na estética kantiana do sublime” (LYOTARD, 1990, p. 103), essa estética destaca apenas um aspecto do problema, porque não leva em conta a questão do tempo, que tinha sido pensada por Burke em sua investigação. Por isso, para Lyotard, Kant não conseguiu rejeitar a tese de seu precursor inglês, segundo a qual a questão do tempo estaria no centro da teoria sobre o sublime, como seu principal desafio.

Lyotard formula assim esse desafio: “mostrar que o sublime é provocado pela ameaça de nada ocorrer” (LYOTARD, 1990, p. 104). Com essa formulação,

ele evidencia que é da teoria burkiana, e não da kantiana, que sua reflexão sobre a vanguarda extrai o conceito de sublime. O comentário da tese de Burke enfatiza que o “prazer negativo” constitui uma paixão mais forte e mais espiritual do que aquela envolvida no sentimento do prazer positivo do belo. Essa paixão, ligada ao sofrimento e à proximidade da morte, chama-se terror. “Ora”, afirma Lyotard sobre Burke, “os terrores estão ligados a privações: privação da luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação dos objetos, terror do vazio; privação da vida, terror da morte” (LYOTARD, 1990, p. 104). Na explicação do prazer advindo do terror, o “alívio” que constitui o sentimento do sublime poderia ser pensado como privação de segundo grau – por exemplo, a alma é privada da ameaça de ser privada da luz. Essa constatação articula a principal tese de Lyotard sobre o sublime, assim reformulada: “O que é assustador é que o *Ocorrerá* não ocorra, cesse de ocorrer.”

A maneira de analisar o sentimento do sublime em Burke estaria ligada a três elementos: (1) um objeto muito grande, muito poderoso, que ameaça privar a alma de toda e qualquer Ocorrência e que a espanta; (2) a alma estúpida, imobilizada, como se estivesse morta; (3) ao afastar essa ameaça, surge um prazer de alívio, de delícia. “Graças a ele a alma é devolvida a sua agitação [movimento] entre a vida e a morte, e esta agitação é a sua saúde...” (LYOTARD, 1990, p. 104). Com base nesses elementos, mais uma vez sem mediação, Lyotard chega a importantes conclusões sobre a relação entre o sublime e a arte, definindo uma espécie de programa das vanguardas artísticas: “Impelidas pela estética do sublime, em busca de efeitos intensos, as artes, qualquer que seja seu material, podem, e devem, desprezar a imitação dos modelos apenas belos e experimentar combinações surpreendentes, insólitas, chocantes” (LYOTARD, 1990, p. 105).

Considero, portanto, que o ponto de partida da concepção de sublime defendida por Lyotard é sua relação com o tempo. Em outras palavras, trata-se da manifestação imediata, da *ocorrência* no presente. O autor afirma: “Que ocorra antecede sempre, de algum modo, a questão que incide sobre *o que ocorre*” (LYOTARD, 1990, p. 96), ou seja, sobre o conteúdo dos acontecimentos, sobre os fatos que passarão a ser os acontecimentos. Haveria, então, uma pergunta anterior à tomada de consciência dos acontecimentos, que é simplesmente a constatação: ocorrerá, existirá, será possível?

O ponto de interrogação é uma imagem do indeterminado do tempo, antes de cada acontecimento. Indeterminação que desperta um sentimento de angústia e de ansiedade, relacionado à eventualidade de nada acontecer, como um escritor sentiria diante da página em branco. O indeterminado seria o ponto de interrogação do agora, com o sentimento de que pode não ocorrer nada. O nada, agora. Será que o tempo pode não passar mais?

No entanto, o suspense em relação ao “ocorrerá”, ao *il arrive*, pode conter também um prazer: “o prazer de acolher o desconhecido” (LYOTARD, 1990, p. 97), ou a alegria provocada pelo sentimento de existir, pela positividade do acontecimento, pelo agora. Trata-se, assim, de um sentimento contraditório, um misto de angústia e alegria, de prazer e desprazer. Segundo Lyotard, o nome do sentimento contraditório que envolve prazer e dor consagrado pela estética do século 18 é “sublime”. Essa constatação o leva a uma importante tese histórica a respeito de uma estética do sublime: “Foi esta palavra que decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte e que o romantismo, ou seja, o modernismo, triunfou” (LYOTARD, 1990, p. 98).

Lyotard e Barnett Newman

Volto agora à referência artística mencionada no início de “O sublime e a vanguarda”. Toda a reflexão desenvolvida nesse ensaio por Lyotard tem como base referências artísticas específicas, que articulam sua tese sobre as vanguardas e sua relação com uma estética do sublime. E o ponto de partida é Barnett Newman, que em 1950 pintou a tela *Vir Heroicus Sublimis* e, dez anos depois, o quadro chamado *Now*. A relação pensada por Lyotard entre o *sublime* e o *agora* tem origem na obra de Newman, em sua proposta artística que tinha sido elaborada também no ensaio “The sublime is now”, de 1948 (LYOTARD, 1990, p. 95).

Segundo Lyotard, na pintura, a *ocorrência* (*il arrive*) é a cor, o quadro. (O que acontece não é uma representação ou uma identificação, o que acontece é a cor.) As dimensões da pintura de Newman, que desconcertam os espectadores, fazem parte dessa experiência de que a cor, enquanto ocorrência, não é exprimível, não é um elemento dentro de um quadro a fim de compor uma imagem. “Para ser fiel a este deslocamento em que consiste talvez toda diferença entre o romantismo e a vanguarda ‘moderna’”, diz Lyotard, “seria necessário traduzir *The sublime is now*

não por ‘o sublime existe agora’, mas por ‘agora, tal é o sublime’” (LYOTARD, 1990, p. 106). O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada, é a ocorrência da pintura enquanto apresentação do inexprimível.

Lyotard não adota a posição de Newman, que em seu texto “O sublime é agora” liga a estética do sublime à produção artística norte-americana que escapa do domínio da cultura europeia dominante. Para o filósofo francês, a questão do sublime já se encontrava presente desde o século 19, na arte europeia, em manifestações do que se pode autenticamente chamar de vanguarda. Uma prova disso é o fato de Cézanne ser mencionado como exemplo de um pintor que não seria apenas um artista descobrindo seu estilo, mas alguém que tenta responder a pergunta “O que é um quadro?” Lyotard enxerga em Cézanne o risco assumido para alcançar o objetivo verdadeiro da pintura: “mostrar o que faz mostrar e não o que é visível” (LYOTARD, 1990, p. 107). Ou seja, apresentar o indeterminado na pintura. Também em Cézanne haveria uma elaboração do sublime, buscada na tarefa infinita de inscrever no suporte quadro apenas as “sensações coloridas”, o essencial da visão pictórica, “as pequenas sensações” que constituem toda a existência pictórica dos objetos, sejam eles frutas ou montanhas, ou rostos, sem consideração pelo tema, pela linha, pela figura.

A proposta de Cézanne revelaria o rumo das vanguardas artísticas posteriores, que procuram testemunhar o indeterminado (a ocorrência). Lyotard pergunta: “Será pelo menos necessário haver um suporte (para que a tela seja esticada)? Não. Cores?” Ele comenta que o quadrado preto sobre fundo branco de Malévitch já tinha respondido a essa pergunta em 1915. E associa o problema com o desenvolvimento da arte mais recente: “Será necessário haver um objeto? A *body art* e o *happening* querem provar o contrário. Um lugar, pelo menos, para expor, como podia ser sugerido pela “fonte” de Duchamp?” (LYOTARD, 1990, p. 107).

Lyotard faz uma avaliação positiva da vanguarda e de sua vitalidade na arte do século 20. É nesse sentido que entendo sua afirmação, ao final de “O sublime e a vanguarda”: “O enigma do Ocorrerá não desaparece, tampouco fica ultrapassada a tarefa de pintar algo que não é determinável: o próprio *Existe*” (LYOTARD, 1990, p. 110). Ele está pensando nas possibilidades de ruptura da arte contra a lógica do mercado, que ameaça dissolver e incorporar toda e qualquer possibilidade de ruptura. Por isso mesmo, o filósofo comenta ainda que a *ocorrência* (*il arrive*) “nada tem a ver com o pequeno arrepio, com o *pathos* rentável que acompanha

uma inovação”. O diagnóstico que encerra o texto é o seguinte: “A tarefa vanguardista continua a ser a de desfazer a presunção do espírito em relação ao tempo. O sentimento do sublime é o nome dessa privação” (LYOTARD, 1990, p. 111).

Para Lyotard, existiria assim uma “tarefa vanguardista” que continua a impulsionar a criação artística, mesmo no mundo contemporâneo. Essa tarefa não é definida, não é a de uma proposta determinada, no sentido dos manifestos que caracterizavam as vanguardas heroicas do início do século 20. O que se busca, na concepção de Lyotard, é a expressão do indeterminado, como uma desconstrução de tudo aquilo que já se espera de uma obra de arte.

Notas

¹ Trecho citado por Danto em *Após o fim da arte*, p. 57.

Referências

- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.
- DANTO, Arthur. Artworld. *The Journal of Philosophy*, New York, n. 19, 1964.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- LYOTARD, J. F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- LYOTARD, J. F. *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Éditions Galilée, 1991.
- LYOTARD, J. F. *Le postmoderne explique aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- ROSENBLUM, Robert. The abstract sublime. In: ROSENBLUM, Robert. *On modern American art*. New York: Harry N. Abrams, 1999.



Pedro Duarte*

* Professor adjunto de Filosofia da UniRio; mestre e doutor em Filosofia pela PUC-Rio.

Para que poetas em um
tempo de indigência?
Heidegger e a questão da arte

Introdução: a arte em tempos indigentes

Para que poetas? Para que poetas em tempos difíceis? Essas perguntas já soam aos ouvidos como se colocassem em questão a serventia da poesia e, por extensão, da arte. Para quê? Essa é a pergunta que fazemos quando queremos saber “para que” alguma coisa serve. Para que cadeiras? Ora, para sentar. No entanto, essa coisa que chamamos de arte jamais tem serventia no mesmo sentido que as demais coisas. Lemos, olhamos, escutamos, sentimos obras de arte. Porém, não fazemos nada com elas. Em termos estritamente pragmáticos, as obras de arte são coisas desimportantes. Se é assim, então, para que poetas? Especialmente em tempos difíceis e empobrecidos, como são os nossos, para que artistas? Foi Martin Heidegger (2002),¹ um dos mais importantes pensadores do século passado, quem – tomando de empréstimo os versos escritos cerca de 150 anos antes por seu estimado poeta Friedrich Hölderlin – trouxe à tona, com toda sua força, a pergunta: para que poetas em tempos indigentes? São palavras de Hölderlin (1991, p. 171) em sua elegia *Pão e vinho*. Vale dizer ainda que, segundo Heidegger (1989, p. 58), poesia não é somente verbal, mas a essência que atravessa todas as artes. Nesse sentido, a pergunta central da discussão que buscamos colocar aqui poderia soar também assim: Para que artistas em um tempo de indigência?

O emprego da palavra “tempo”, quando falamos do tempo em que não se sabe mais para que poetas, quer dizer: uma época. Seria preciso então entender, antes de tudo, qual é essa época indigente. Hölderlin considera que a indigência à qual ele se refere diz respeito ao afastamento dos deuses, ou seja, à ausência daquilo que é divino. Nesse sentido, a época moderna é, senão o início, o ápice da

indigência de que falam seus versos. É a aproximação da “noite do mundo”, da escuridão na qual não só os deuses se distanciam como, ainda mais, os homens nem mesmo são capazes de sentir sua falta. Perde-se aí a estância articuladora de pessoas e coisas na história. O homem está exilado do divino. Mas, afinal, o que a poesia tem a ver com essa situação? Conforme assinala Heidegger, o poeta tradicionalmente situava-se entre deuses e homens, fazendo certa passagem de uns até os outros. Nada é mais natural então, no contexto moderno de retirada dos deuses, do que a emergência da pergunta: Para que poetas? Sem os deuses, qual seria o lugar da poesia, antes intermediária entre eles e os homens?

Lendo os poemas de Homero, estranhamos sempre que, em seu começo, eles convoquem a autoridade das musas. Nós estranhamos porque eles falam, justamente, de uma experiência ainda não indigente como a nossa. Eles falam da experiência grega antiga quando a poesia era uma espécie de intermediária entre o âmbito imortal dos deuses e o âmbito mortal dos homens. O que é contado nos poemas de Homero ao público seria o que, em grande medida, fora contado a ele pelas musas. “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que Troia destruiu a cidadela sagrada” (HOMERO, 2006, p. 25). Eis aqui como se abre já o primeiro canto da *Odisseia*. Sem mais deuses e musas, qual seria o papel de poetas na era moderna?

Em suma, para que poetas? Não por acaso, quando essa pergunta foi feita, ganhou sem demora aquele complemento que agora já entendemos: Para que poetas em tempos indigentes? Não se trata só de uma referência temporal, que situaria a pergunta. É bem mais do que isso: a pergunta mesma só pôde ser formulada porque os tempos tornaram-se indigentes, já que antes disso sabia-se muito bem para que poetas, sendo desnecessário perguntar.

O texto que se segue apresentará qual o estatuto da arte na filosofia de Heidegger, tendo em vista que tal estatuto é definido já a partir do horizonte histórico em que o próprio Heidegger se situa, ou seja, a partir da indigência da época moderna de que falamos até aqui. Na medida em que o estudo da arte foi submetido ao tratamento da estética apenas com o advento da modernidade, quando Baumgarten no século 18 funda tal disciplina filosófica, a abordagem de Heidegger, como era de se esperar, não considera a si mesma como estética. Muito pelo contrário. Heidegger empreende, em seu pensamento, o que chamou

de destruição da estética, em nome de outra possibilidade de desvelamento da verdade da arte. Tentarei apresentar, portanto, o estatuto da arte para Heidegger a partir de duas questões que, embora obviamente não esgotem todo seu pensamento sobre o assunto, são certamente centrais e definidoras: a da origem da obra de arte e a da relação entre poesia e filosofia.

A obra de arte como origem

Segundo Heidegger, a estética moderna pensa a arte, em geral, pela esfera subjetiva. Isso ficaria patente, em suas direções principais, com Kant, no fim do século 18, e com Nietzsche, no fim do século 19 – a despeito da aparente oposição entre as duas doutrinas filosóficas. Kant enfatiza o papel do espectador. Nietzsche destaca o criador. Entretanto, seja na beleza que o contemplador sente, seja no arrebatamento que o artista experimenta, a estética privilegia o sujeito. Seja passivo, seja ativo, o sujeito é o centro da arte. Pelo menos Heidegger pensa assim, buscando então outra direção em seu pensamento. Nas primeiras palavras do mais famoso texto que escreveu sobre o assunto, *A origem da obra de arte*, fruto de conferências feitas na metade do anos 1930, ele adianta sua posição. E pergunta: Qual a origem da obra? Ora, tendemos a dizer que a origem da obra é o artista, pois empiricamente tal objeto só se torna o que é com o trabalho do sujeito. Porém, e eis o que importa, tal homem também só se torna artista porque fez tal objeto. Antes de pintar os primeiros quadros, havia Vincent. Depois é que surge Van Gogh. Se o artista é que faz a obra, também é a obra que faz o artista (HEIDEGGER, 1989, p. 11).

Sem dúvida, a argumentação de Heidegger – segundo a qual, se a obra tem origem no artista, este também tem origem nela – é sua estratégia para tirar do sujeito, centro da estética moderna, o comando de sua discussão. Pois onde é que temos a certeza de encontrar a arte? Para Heidegger, na obra, pois ela é, digamos provisoriamente, um objeto, uma coisa – e não um sujeito. Isso é tão drástico que o quadro pode ser pendurado como o chapéu, os poemas de Hölderlin podem ser carregados na mochila do combatente de guerra como seu cantil. Não obstante o caráter alegórico pelo qual a obra é mais do que coisa, explicitamente admitido por Heidegger, seu caráter coisal é evidente, e sem este nem haveria aquele.

Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente

na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som (HEIDEGGER, 1989, p. 13).

Se a obra de arte é coisa, precisamos entender, antes de mais nada, o que é uma coisa. Falamos “coisa” para designar quase tudo, ou ao menos o que não é nada. Essa determinação, porém, é genérica demais, postula que chamemos de coisas também pessoas, animais e Deus – o que não parece evidente. Heidegger, então, estreita essa consideração, e afirma que, na verdade, temos somente três tipos de coisa: as meras coisas inanimadas da natureza, como uma pedra; coisas instrumentos que servem para o uso, como um martelo; e as coisas obras de arte que são feitas pelo homem, mas sem utilidade, como um poema. Será essa falta de sentido pragmático da obra de arte o crucial para entender sua singularidade.

Desde 1927, em *Ser e tempo*, sua primeira grande obra, Heidegger frisara que nosso encontro com o mundo circundante se dá, primeiro, pela perspectiva do uso. Mesmo antes de acharmos coisas, adiantamo-nos projetando sobre elas interesses. Os entes permanecem discretos para nós, pois seu ser instrumental é servir e, enquanto desempenham bem tal função, eles não chamam atenção para si. É assim que o apetrecho está no seu ser. Se calçados funcionam, esquecemos que os estamos usando. O ser do apetrecho é infinito: “o martelar não somente não sabe do caráter instrumental do martelo como se apropriou de tal maneira desse instrumento que uma adequação mais perfeita não seria possível” (HEIDEGGER, 1998, p. 110-111).

Na contramão desse fenômeno, a obra de arte, por não estar destinada a funcionar, chama sempre atenção sobre si mesma. Já que a obra não “adere ao mundo” (NUNES, 1999, p. 92), para empregar a expressão de Benedito Nunes, ela pode revelar, em sua verdade, o que é este mesmo mundo, seu ser. Se calçados vestidos por uma camponesa aderem ao mundo e tornam-se invisíveis para ela mesma, já calçados pintados, como os de Van Gogh, não podem ser usados e tampouco então aderem ao mundo. Justo por isso, contudo, destacam-se com a pintura de Van Gogh. Tais sapatos sobressaem em seu ser e, mais, evocam a verdade de seu pertencimento a um mundo (HEIDEGGER, 1989, p. 25). Em uma obra de arte, há sempre menos do que em um instrumento, pois ela é desprovida de serventia, e ao mesmo tempo mais, pois ela traz à tona o mundo cuja confiabilidade permanecia escondida no cotidiano pragmático.

Heidegger desloca, portanto, a questão da arte de onde a estética a havia colocado: a obra trata da verdade, e não apenas da beleza. Em uma obra de arte, o que está em obra é a própria verdade, tanto que o ente em sua totalidade é por ela desvelado. Tivemos a prova com o exemplo mostrado anteriormente dos sapatos no quadro de Van Gogh. Entretanto, como a obra era figurativa, poderia fazer-nos achar que a arte expõe a verdade daquilo que ela copia como seu tema. Imitar, contudo, é algo distante da concepção que Heidegger tem do que a arte faz. Logo, a verdade que passa pela arte é o acontecer histórico pelo qual se abre todo um mundo de significados no combate com o fechamento natural da terra em seu silêncio. Para explicar o que são esse mundo e essa terra, Heidegger dá outro exemplo, agora de uma obra não moderna e não figurativa. Trata-se de um templo antigo.

Na filosofia de Heidegger, mundo nunca é um mero objeto e nem mesmo o conjunto de todos objetos. Mundo é mundo de sentido, pois mesmo ao pensar o mundo como objeto já estamos dentro de certa estrutura de sentido sobre ele. Se é assim, o mundo que a obra de arte abre, como faz o templo de Paestum, é o de um povo histórico, que assim “ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino” (HEIDEGGER, 1989, p. 32). Seria pela obra de arte, portanto, que as escolhas de ser de um povo são orientadas, ou seja, o sentido fundamental de sua existência é fixado. Nessa medida, a obra não espelha o mundo, mas funda um mundo. O templo, por exemplo, abre, a partir de si, o sítio sagrado do advir do deus.

Mas a obra de arte, além de abrir um mundo, expõe a terra, que não é o planeta pensado fisicamente, para Heidegger. O templo faz as coisas assomarem ao ser: o brilho de sua pedra diante do sol explicita o claro do dia, sua dureza evidencia a violência da tempestade quando resiste a ela, sua quietude sólida perante as ondas do mar expõe que este está bravo, seu erguer-se seguro torna visível o espaço do ar. Segundo Heidegger, a obra abre “a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda seu habitar” (HEIDEGGER, 1989, p. 33). Isso é a terra. Michel Haar, em seu belo estudo sobre esse assunto (HAAR, 1987), apontou que, se em um primeiro sentido a terra é o material de que a obra é feita, ela comporta, a partir daí, outros três sentidos: é o lugar em que a obra se instala; é a força manifesta da natureza, que os

antigos chamavam de *physis*; e é o que na obra se fecha, se retrai, se guarda, pertencendo ao que a experiência grega conheceu como *lèthè*, o esquecido.

Enquanto força da natureza que se expande mas que é retraída em seu ser, a terra é o que se fecha em si. Tome-se, como exemplo, a pedra. Ela pesa e manifesta seu peso. Mas, quando a quebramos para achar seu interior, ela não se abre. Ela volta a se fechar em pedaços tão maciços quanto antes. Se a colocamos na balança, calculamos seu peso, chegamos a um número, mas o pesar mesmo é perdido. Ou seja, a terra “só se mostra quando permanece oculta e inexplicada” (HEIDEGGER, 1989, p. 37). Pensemos na cor, que brilha e quer resplandecer, mas que, quando decomposta em números de frequência de vibração, some. Logo, a sabedoria da arte está em entrar em contato com a terra como a que “só aparece abertamente iluminada como ela própria onde é guardada e salvaguardada como o que é essencialmente insondável, que recua perante toda a exploração”.

Nesse sentido, a arte é o âmbito por excelência onde a terra aparece como ela é. Sem a pretensão da ciência tecnológica de medir, controlar e manipular a terra, a arte pode, finalmente, trazê-la ao mundo. Eis também porque o artista é diferente do artesão: este gasta a terra, aquele a expõe, a traz à tona. O pintor emprega a tinta de forma que ela ganha luz, o escultor usa o mármore de um modo que ele ganha espaço, o poeta utiliza a palavra de maneira a fazer dela um dizer. Como a obra de arte é inútil, a terra pode aparecer enquanto tal, já que ela não precisa submeter-se à funcionalidade que a engolfa. Não foi por acaso, então, que a questão da terra só apareceu na filosofia de Heidegger após *Ser e tempo*, quando ele começou a pensar a arte, até então ausente de suas preocupações.

Pode-se perceber, enfim, que há um combate entre os elementos da obra de arte: o mundo é abertura de sentido, enquanto a terra é fechamento e reserva. Mas “o mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo” (HEIDEGGER, 1989, p. 38), ou seja, há uma dependência entre eles. Mundo e terra são opostos que precisam um do outro, pois só são o que são em seu contraste: a natureza da terra aparece como fechada porque o mundo a expõe quando se abre; e o sentido do mundo só funda sua abertura sobre a amplitude fechada da terra. Se é assim, o fito da obra jamais é solucionar o combate, e sim produzi-lo, fazer com que sua verdade aconteça. Portanto, a obra de arte não é apenas instalada em um mundo e produzida na terra, mas é ela que instala um mundo e produz a terra. A obra é agente.

Na arte, o que acontece é a própria verdade. Essa verdade, diz Heidegger, alinha-se ao que os gregos chamaram de *alèthèia*, desvelamento no qual o brilho da clareira sobressai do escuro da ocultação. Frise-se, na palavra *a-lèthèia*, o prefixo de negação, o alfa privativo, pois ele nomeia que tal verdade é o arrancar frente à não verdade, em um jogo ambíguo. Isso desaparece na tradução por *veritas* no latim, que é plena positividade. Na arte, verdade é desvelamento, palavra que traz para nossa língua também um prefixo privativo, a marcar que a abertura de sentido do mundo é acompanhada pelo retraimento de sentido da terra. Ser e nada, vida e morte, presença e ausência – só são o que são um pelo outro.

Tal verdade da arte, claro, não ocorre como simples adequação entre uma representação e um estado de coisas. Nem se trata da verdade fixa e eterna da metafísica. Essa verdade acontece, ocorre, é histórica. Gianni Vattimo escreveu que Heidegger abre o “discurso na direção da temporalidade e percibilidade da obra de arte, em um sentido que sempre permaneceu estranho à estética metafísica tradicional” (VATTIMO, 1996, p. 54). Na arte, são decididos até critérios pelos quais algum dia pode-se verificar se uma representação e um estado de coisas estão ou não de acordo, mas também é guardado, por sua dimensão velada, algo da verdade que não é totalmente decifrado, podendo gerar novos significados no decorrer do tempo.

Se a verdade é a abertura em que os entes se mostram historicamente, e a arte é uma das formas de seu acontecimento, a obra tem valor ontológico, e não só estético. Nesse sentido, ao procurar a origem da obra de arte, o que Heidegger encontrou foi a obra de arte como origem, pois ela tem o poder de originar. Eis o espantoso: a arte dá origem. Iniciando, a arte cria, mais do que é criada. Ela não está em um mundo apenas, pois pode criar outro. Ela não é representação dos sentidos de uma época, mas pode fundar sentidos de modo a principiar também uma outra época. Ou seja, a arte tem um poder inaugural.

Já se pode então, a partir daqui, conceber não somente para que poetas em um tempo indigente, mas como os poetas são especialmente necessários justo em um tempo indigente. É que a obra de arte promove um choque por ser como é, em seu livre aparecer, afirma Heidegger. Irrupendo no aberto, subvertendo o que era tranquilizante e nos jogando em um abismo ao qual não estávamos acostumados, a obra faz época. Resumindo, acolher e salvaguardar o choque que é promovi-

do pela arte significaria, portanto, “alterar as nossas relações habituais com o mundo e a terra e, a partir de então, suspender o comum fazer e valorar, conhecer e observar, para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 1989, p. 53).

A correspondência da filosofia à poesia

Embora o pensamento de Heidegger afaste-se da estética e da filosofia da arte tradicionais, vemos que o fenômeno mesmo da arte, para ele, era crucial. Na obra de arte, o desvelar do ser – que é a questão central da sua filosofia – entra em jogo decisivamente. Tal ser, cujo esquecimento marca a indigência da nossa época, é trazido a seu acontecer temporal pela arte. Se é assim, a filosofia precisa entrar em contato com a arte. Sabe-se que a filosofia busca a essência das coisas. Nesse caso, busca a essência da arte, que é poesia, segundo Heidegger. Contudo, ele evita determinar, exteriormente, o que é a poesia a partir da filosofia. Seu caminho é procurar a verdade da poesia pelo diálogo com os poetas. Isso significa que, em termos históricos, Heidegger toma direção contrária ao antigo banimento dos poetas que, no começo do pensamento ocidental, foi pensado por Platão, para quem eles eram obstáculos à pedagogia filosófica. Heidegger busca os poetas. E o principal deles seria, uma vez mais, Hölderlin.

Entretanto, se a essência da poesia deve estar em todo poema, visto que a essência de alguma coisa é o que faz com que ela seja a coisa que é, poder-se-ia procurá-la em Sófocles, Dante, Shakespeare, Goethe... Por que, então, Hölderlin? É que, em Hölderlin, há a determinação poética de poetizar a própria essência da poesia. Ele é “o poeta dos poetas” (HEIDEGGER, 1999).² É fácil entender por quê: a poesia torna-se problema para si própria com os tempos indigentes. Logo, busca-se a essência da poesia. De pronto, poesia aparece a Hölderlin como “a mais inocente de todas as ocupações”, pois é desprovida da eficácia da ação que imediatamente se insere na realidade e a transforma (HEIDEGGER, 1999).³ Se é assim, contudo, como explicar que Hölderlin diga também que foi dado ao homem o mais perigoso dos bens, a linguagem? Poesia é linguagem. De que maneira ela pode ser inocente e perigosa ao mesmo tempo?

Eis o que faz a poesia: embora seja aparentemente frágil diante das ações concretas, ela abre um âmbito mundano em que os sentidos afloram, dando a chance de que certas ações então ocorram, e outras não. Isso é não só perigoso, como o que há de mais perigoso, pois mais

fundamental. O que se arrisca, em tal perigo, é a essência do homem em sua relação com o ser, e não apenas aquela e estas coisas empíricas. Se o homem é aquele que deve mostrar quem é, a poesia é o âmbito onde ele o faz. Na poesia, testemunha-se o pertencimento do homem ao ente na sua totalidade. Para Heidegger, tudo o que é passa pela linguagem, é na linguagem. Em uma famosa frase, ele disse: “a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 1995, p. 24).

Em geral, o contato que temos com a linguagem não oferece perigo, pois as palavras são usadas cotidianamente como instrumentos de comunicação, ou seja, elas têm seu significado já fixado. Mas a poesia muda isso. Como no caso da arte, em que a terra deixava de ser manipulada e podia aparecer enquanto tal, a poesia jamais gasta a palavra, podendo liberar seu poder nomeador inaugural. E aqui jaz o perigo: os caminhos de sentido de um mundo são colocados de novo em jogo sobre a terra. Enquanto a linguagem cotidiana fica presa ao mundo dos significados já conhecidos, perdendo-se no falatório, conforme Heidegger (1998, p. 227-230) aponta desde *Sere tempo*, a poesia autêntica a repõe em contato com sua dimensão terrestre: o som, o ritmo, a tonalidade. O material significativo volta a assomar nos significados, e assim esses podem ser transformados também, pois a língua ganha a oportunidade de ser escutada de maneira inédita.

Em versos de Hölderlin que Heidegger gosta de citar, ouvimos que são os poetas a fundarem aquilo que permanece. Os poetas fundam porque inauguram, começam. Lançam para o homem, sobre a vastidão da terra, a determinação de um mundo. Nesse sentido é que Heidegger defende que a linguagem é mais do que uma ferramenta de comunicação do homem. Originariamente, a linguagem é o acontecimento que permite ao homem ter uma história. Tal história, múltipla e variada, é o que se decide pela via da fala da poesia.

O poeta nomeia os deuses e a todas as coisas que são. Esse nomear não consiste apenas em prover um nome ao que já é de antemão conhecido, e sim em que o poeta, ao dizer a palavra essencial, nomeia com essa denominação, pela primeira vez, ao ente como ente que ele é. Assim, ele se torna conhecido como ente. Poesia é a fundação do ser na palavra (HEIDEGGER, 1999, p. 137).⁴

Nesse contexto, poesia, para Heidegger, jamais é simples parte do sistema cultural em que vivemos. Não é coisa, como ele chama, do mundo da literatura, enquanto formalização de uma relação do homem com as letras, tantas vezes de caráter filisteu. Tampouco é a poesia objeto para o deleite estético de sujeitos. Poesia é decisão histórica de destino do homem. Por isso, Heidegger destaca, em várias ocasiões, versos nos quais Hölderlin declara que “poeticamente o homem habita esta terra”. Trata-se de sublinhar que o homem mora sobre a terra

como poeta, ou seja, que ele tem um mundo por meio do qual se relaciona com ela, e que, sendo assim, tem história. O homem não está apenas no mundo, mas ele é, como Heidegger dizia no fim do anos 1920, formador de mundo (HEIDEGGER, 2003a, p. 314-419).

O que se torna claro, durante o pensamento de Heidegger nos anos 1930 e daí em diante, é que a poesia e a arte são decisivas para o homem como formador de mundo. É claro que, concretamente, a poesia nada constrói, mas é ela que, em meio à amplitude da terra sobre a qual o homem existe, forja medidas, ou seja, determinações de sentido, para um mundo histórico. Se, como diz Hölderlin, não há medida já dada sobre a terra, a poesia oferece tal medida. “Medir consiste, sobretudo, em se conquistar a medida com a qual se há de medir”, diz Heidegger, para completar que, sendo assim, a “poesia é uma tomada de medida, somente pela qual o homem recebe a medida para a vastidão de sua essência” (HEIDEGGER, 2001, p. 173).⁵

É pela poesia que o homem fala quem ele é, ou seja, alicerça seu mundo histórico sobre a terra da natureza. É pela poesia que o homem funda a medida do próprio ser em meio à totalidade em princípio sem medida dos entes. Mas será que nós, que pertencemos aos tempos indigentes, habitamos ainda a terra poeticamente, como afirmam os versos de Hölderlin? Parece, ao contrário, que habitamos sem a menor poesia. Isso, contudo, jamais desmente a verdade dos versos citados, “pois um habitar só pode ser sem poesia porque, em sua essência, o habitar é poético”, diz Heidegger, assim como “um homem só pode ficar cego porque, em sua essência, permanece um ser capaz de visão” (HEIDEGGER, 2001, p. 173).⁶ O fato de estarmos hoje tão pouco poéticos em nossa existência, portanto, somente prova a nossa indigência perante a possibilidade poética de habitar a terra. E, com isso, coloca a tarefa de que consigamos despertar para a disposição que a poesia oferece.

Em grande medida, o que Heidegger faz, ao passar décadas e décadas com sua filosofia debruçada sobre a poesia, especialmente a de Hölderlin, é encontrar justamente a disposição pela qual a verdade, como arte, acontece não em seu nível ôntico, dos entes já dados, e sim no nível ontológico de abertura do ser. Em outras palavras, a arte abre a verdade para as possibilidades do ser, em vez de trancafiá-las nas coisas conhecidas. Logo, a obra tem significado ontológico e histórico, além de, por extensão, político, já que ela cria configurações novas para a comunidade, para o povo. É que a obra reivindica mais do que uma experiência estética subjetiva de seu espectador. Ela exige salvaguarda do choque que expõe, para que mantenha seu vigor. Eis o que a filosofia de Heidegger parece querer fazer, sobretudo com a poesia de Hölderlin: corresponder ao seu vigor.

Sem a salvaguarda da verdade que a obra de arte põe em obra, ela poderia perder seu potencial de começar, seu choque. Risco assim é o que corremos hoje, para Heidegger. Não por acaso, ao final do ensaio sobre *A origem da obra de arte*, ele retomou o tema da morte da arte, central desde que foi descrito por Hegel, no começo do século 19: “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado” (HEGEL, 2001, p. 35). Hegel sabia bem que seu veredicto não pretendia dizer que novas obras deixariam de ser feitas dali em diante e nem mesmo que tais obras seriam esteticamente piores do que as precedentes. O que ele tinha em vista era demarcar que a arte deixara de ser um âmbito decisivo no qual a verdade da história coletiva do homem acontece, como era para os antigos gregos. Heidegger (1989, p.66) permanece fiel a esta questão: Será a arte ainda uma forma essencial do desvelamento do ser para a nossa existência histórica?

Não se trata, aqui, de responder a essa pergunta, mas sim de observar que ela define uma tarefa a partir de si. Se a arte tem a capacidade de originar de que falamos, se é mesmo inaugural, então ela solicita uma correspondência para o choque que desperta. Trata-se, como notou Christian Dubois (2004, p. 176), de “tarefa titânica (e da qual o século só oferece a caricatura grotesca, sob as formas de estetização do político operadas pelo regime totalitário): a correspondência a uma fundação poética da história”. É assim que a verdade da arte pode acontecer. Heidegger dedica seu pensamento ao exercício dessa correspondência, de uma escuta que busca preparar ali o advir da verdade da poesia. Interpretar Rilke, Trakl, George e, claro, Hölderlin era fazer da filosofia a salvaguarda do desvelar poético do ser.

Conclusão: a saga do dizer

Com Heidegger, a filosofia, contrariando a tradição predominante que nós conhecemos pelo pensamento ocidental, entra em contato com a poesia e com a arte. “Pode existir um falar de poesia que não só lhe esteja adequado, mas que ela até exija”, afirma o filósofo, alertando ainda que “talvez se possa falar da poesia poeticamente, o que, todavia, não quer dizer em versos e rimas” (HEIDEGGER, 2004, p. 13). Mais do que o horizonte aceito para o pensamento contemporâneo, essa aliança entre filosofia e poesia é o que Heidegger praticava, e nos dois sentidos que citamos anteriormente: ao falar de poesia, ele acabou por encontrar certa prosa filosófica dotada de tom poético que atravessa tantos de seus escritos.

Se, como Heidegger (1979, p. 51)⁷ afirma, “o pensador diz o ser” e o poeta “nomeia o sagrado”, essa diferença apenas aponta para o solo comum em que tanto um quanto outro estão situados – o solo da linguagem. O que a filosofia e a poesia fazem é cuidar desse solo, tão descuidado nos dias atuais, dando a ele assim a fertilidade com que sonhara, por exemplo, o romantismo mágico de Novalis ao postular, na coletânea de fragmentos chamada *Pólen*, que “o chão está pobre” e que, portanto, “precisamos espalhar ricas sementes” (NOVALIS, 2001, p. 36).⁸ Com a filosofia, Heidegger tentava arar a terra para o florescer das sementes da poesia.

Nesse sentido, a pergunta sobre para que poetas em um tempo indigente pode não apenas ser respondida, como ainda retrucada. Nunca os poetas têm um “para que” tão importante quanto em um tempo de indigência, já que são eles que podem, ao menos, testemunhar e dar sentido a essa indigência, cantando a fuga dos deuses. Ou até, quem sabe, os poetas possam fundar o que Heidegger chegou a chamar de “outro começo”. Diante da indigência dos tempos, ou seja, da noite do mundo em que os deuses se afastam, o filósofo afirmou, em entrevista, que resta apenas “preparar, com o pensamento e a poesia, uma disposição para o aparecimento ou para a ausência de Deus no ocaso, ou seja, para sucumbirmos na vigência do Deus ausente” (HEIDEGGER, 1977, p.81).

Seja como for, portanto, o que está em jogo para a nossa história depende da “vizinhança de poesia e pensamento”, já que só ela pode guardar o sentido da “saga do dizer” (HEIDEGGER, 2003, p.147) em que nós, homens, caminhamos o nosso caminho – em um habitar poético sobre a terra. Restaria, em tal contexto, falar “aos nossos grandes poetas”, como fez Hölderlin com os seguintes versos.

Despertai, poetas, despertai os que ainda
Estão dormindo, dai-nos leis, dai-nos vida.
Triunfai, heróis, vós que como Baco sois
Os únicos com direito de conquista.⁹

Notas

- ¹ Martin Heidegger (2002), “Para que poetas?”
- ² Martin Heidegger (1999, p. 128), “Hölderlin y la esencia de la poesia”.
- ³ *ibid.*, p. 129.
- ⁴ *ibid.*, p. 137.
- ⁵ Martin Heidegger (2001, p. 173), “[...] poeticamente o homem habita [...]’
- ⁶ *ibid.*
- ⁷ Martin Heidegger (1979, p. 51), “Que é metafísica?”.
- ⁸ Novalis (2001, p. 36, fr. 1), “Pólen”.
- ⁹ Friedrich Hölderlin (1991, p. 95), “Aos nossos grandes poetas”.

Referências

- CICERO, Antonio. Homero e a essência da poesia. In: CICERO, Antonio. *Arte em tempo indigente*. [S.l.]: Museu da Vale, 2008.
- DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- HAAR, Michel. *Le chant de la terre*. Paris: L’Herne, 1987.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos da floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. Heidegger e a política: o caso de 1933. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 50, jul./set. 1977.

- HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo, parte I*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- PESSOA, Fernando. Indigência e arte. In: PESSOA, Fernando. *Arte em tempo indigente*. [S.l.]: Museu da Vale, 2008.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: UNESP, 2005.

Esta publicação foi impressa nas fontes Serif72 Beta e Cleanvertising sob papel duo design 300 g/m² (capa) e pólen bold 90 g/m² (miolo).