

raps

ódia

almanaque de filosofia e arte

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 17 – 2023 – ISSN 1519.6453 – publicação anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA: Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Paulo Martins

VICE-DIRETOR: Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Alberto Ribeiro Gonçalves Barros

VICE-CHEFE: Alex de Campos Moura

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Augusto da Costa Franceschini, Pedro Paulo Pimenta, Pedro Fernandes Galé, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll (*In memoriam*), Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos S. Nascimento (*In memoriam*)

EDITOR RESPONSÁVEL: Marco Aurélio Werle

EDITORES EXECUTIVOS: André Aureliano Fernandes e Reginaldo Rodrigues Raposo

EDITORES ASSOCIADOS: Fernanda Albuquerque de Almeida e Rafaela Alves Fernandes

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo – USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0XXII) 3091-3761 Fax (0XXII) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

Alternâncias artísticas: inspirar, expirar, respirar <i>Jean Galard</i>	5
Da estética da vida à estetização generalizada: uma introdução ao pensamento de Jean Galard <i>Leonardo da Silva Rodrigues</i>	15
Poética das ruínas e modernidade: acerca de alguns fragmentos da crítica de arte de Denis Diderot sobre Hubert Robert <i>Flávia Falleiros</i>	42
Corpo e transe <i>Tales Ab'Sáber</i>	65
O sublime, as mulheres e os negros nas <i>Observações do jovem Kant</i> <i>Rodney Ferreira</i>	74
Theodor W. Adorno e a elaboração do passado na sociedade admistrada <i>Rafaela Alves Fernandes</i>	93
O sentido alegórico no tempo da asfixia: o olhar dialético como método crítico <i>Matheus Silveira dos Santos</i>	113

Imagens relacionais: participação e imersão nas videoinstalações de Otávio Donasci <i>Fernanda Albuquerque de Almeida</i>	135
Inteligência artificial como phármakon: a arte algorítmica entre o remédio e o veneno <i>Giselle Beiguelman</i>	161
Da iconoclastia ao <i>iconoclash</i>, de Bruno Latour <i>Marcella Imparato</i>	175
Como ver o que nos olha? <i>Betty Mirocznik</i>	188
Comunidade impossível, exumação das formas e “presença corro- siva” <i>Virginia H. A. Aita</i>	209
O samba nas nuvens: um disco de Paulinho da Viola (1971) <i>Victor Zamberlan Schneider</i>	240
Depoimento: caminhos poéticos da artista indígena Karajá Kássia Borges <i>Kássia Borges</i>	263
“O Corpo Dandy” <i>Thomas Carlyle</i>	292

Alternâncias artísticas: inspirar, expirar, respirar

JEAN GALARD

FILÓSOFO FRANCÊS ESPECIALIZADO EM HISTÓRIA DA ARTE.

O convite para este encontro¹ estava acompanhado por um texto de rica complexidade. Devo confessar que não tenho certeza de haver compreendido bem a ligação que esse texto estabelece entre as várias implicações ou ramificações do propósito. Porém, termos nele incluídos como essenciais pareceram-me interessantes, muito intrigantes e estimulantes: sugeriam-me possíveis ressonâncias em nosso campo, que é o da estética e da crítica da arte. Esses termos são os da “respiração”, da “asfixia” ou da “dificuldade para respirar”.

Na vida das artes, naquilo que chamaremos como metáfora sua respiração, algumas fases são de aspiração, isto é, de captação, de absorção, enquanto outras são de expiração, isto é, de evacuação, de expulsão.

Apresento, em seguida, dois exemplos. No Museu de Arte de São Paulo, há uma pintura de Lasar Segall, datada de 1942 e cujo título é *Guerra* (óleo sobre tela, l. 183 x c. 270 cm). É um caos de braços, pernas, capacetes de soldados

¹Este texto foi apresentado na conferência de abertura do V Seminário de Estética e Crítica de Arte: Sentidos na Asfixia, realizado entre os dias 27 e 30 de setembro de 2022, organizado pelo Grupo de Estética Contemporânea (GEEC) do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y0wQ20-XvP8&ab_channel=uspfflch. Acesso em: 2 de novembro de 2023. Nota dos editores.

numa vasta extensão que deixa pouco espaço para um céu, bem no alto, que está carregado de nuvens de explosão. O quadro pode referir-se à Primeira Guerra Mundial, embora tenha sido pintado durante a Segunda. Segall (Vilnius, 1891 – São Paulo, 1957) conheceu uma e outra. A cena atroz salta aos olhos. Pode-se dizer que salta ao rosto da gente. Segall apreende-a em sua violência e ela é, ela própria, surpreendente. Cerca você com seus detalhes horríveis. Você a respira e a absorve contra sua vontade. – No mesmo museu (MASP), pode-se ver um quadro de Menotti Del Picchia (São Paulo, 1892 – idem, 1988), que praticou principalmente as artes literárias, mas que também foi pintor. Esse quadro, de 1940, intitula-se *Arranha-céus* (óleo sobre cartão, l. 70,5 x c. 54 cm) e compõe-se de altos volumes, de arranha-céus como indica o título, sobre um fundo de céu azul. Vê-se de cima, no primeiro plano, um grande terraço deserto. Os imóveis representados não têm janelas (alguns traços verticais na parte alta do edifício mais próximo poderiam representar algumas janelas vistas de lado, mas evocam muito mais improváveis seteiras). Não se vê nenhum personagem no terraço. A obra, de elementos estritamente geométricos, pretende ser uma redução da realidade visual, uma seleção rigorosa de seus elementos, uma expulsão de grande parte de seus detalhes. – Com esses dois exemplos, não estamos tratando de dois movimentos artísticos que se sucedem no tempo e que se opõem um ao outro. As duas obras são contemporâneas. Seus autores também o são. Ambos participaram da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, em São Paulo, o que não aparece de modo muito manifesto nessas obras. Encontrar-se-iam, antes, traços do expressionismo num e do futurismo no outro. Mas é melhor esquecer esses eventuais sinais de pertencimento a movimentos artísticos. Tais indicações seriam meios de classificação das obras que se supõe serem próximas sob a rubrica de identidades históricas. Ora, as obras devem ser consideradas aqui uma a uma, em sua singularidade: é assim que se poderá decidir livremente se parecem pertencer a uma ou a outra das duas fases da respiração: à aspiração ou à expulsão.

Um mesmo artista, aliás, em dois momentos próximos de seu trabalho, pode fornecer o exemplo de uma ou de outra dessas fases. Édouard Manet, por exemplo, pouco antes de sua morte em 1883, pintou um quadro que dá a impressão de uma ampla aspiração do espaço sensível. O quadro intitula-se *Un bar aux Folies-Bergère/ Um bar no Folies-Bergère* (90 x 130 cm), e é conservado no Instituto

Courtauld, em Londres. Na sala muito grande do café-concerto parisiense de Folies-Bergère, uma garçonete está em pé, atrás de um balcão cheio de garrafas e diante de um largo espelho que a reflete de costas, bem como o numeroso público da sala de espetáculo, embaixo de um enorme lustre. Manet registra o que vê desse bar, faz croquis e executa o quadro em seu ateliê. Captou essa vista do famoso cabaré e, como se, através de uma aspiração retida, conservasse a inspiração, levou-a até sua casa para, à sua maneira, transferi-la para a tela, fazendo-a passar por uma prodigiosa transformação, principalmente no que se refere à postura e à posição da garçonete, duplamente observada: de frente e três quartos de costas, no que se refere também ao personagem com chapéu e bigode, à direita em cima, que se soma, para substitui-lo, no primeiro face à face à garçonete, que é nós mesmos. Ora, Manet havia pintado dez anos antes, por volta de 1864, o quadro hoje conhecido como *L'Homme mort* (76 x 153 cm, *The Dead Toreador*, National Gallery of Art de Washington). A respeito desse quadro, poder-se-ia pensar muito mais em termos de redução ou de simplificação. Manet havia pintado antes uma obra intitulada *Épisode d'une course de taureaux*, que foi aceita no Salão de Paris de 1854, porém mal-recebida pelo público. Separou então uma parte que se tornou *La Corrida* (28 x 108 cm, Frick Collection, Nova York) e retrabalhou a imagem do toureiro morto, reduzindo a vista, simplificando as cores, depurando o rosto, suprimindo o sentimentalismo e chegando, para a exposição de 1867, a *l'Homme mort*. É uma *redução*. – Aqui, são o isolamento e o silêncio absoluto: aqueles do homem definitivamente imobilizado na morte. Lá se tratava da abundância: a da multidão numerosa e barulhenta.

Uma dualidade análoga aparece no gênero pictural das naturezas mortas. Para definir esse gênero, o historiador da arte Charles Sterling dizia que uma natureza morta é um conjunto de objetos reunidos numa unidade plástica “carregada de todo tipo de alusões espirituais”. Quando aparecem em Flandres e na Holanda, no século XVI, depois se multiplicam no século XVII com o nome de “stilleven”, são agrupamentos copiosos, às vezes até amontoamentos, de frutas, flores, peixes. Num quadro de Pieter Aertsen, pintado em 1572, hoje conservado em Viena (Kunsthistorisches Museum, 60 x 101 cm), intitulado *Vanité avec le Christ chez Marthe et Marie*, a natureza morta, abundante até a desordem, relega para segundo plano a cena, no entanto essencial, do episódio evangélico (Lucas, 10) em que Jesus critica Marta por se atarefar para preparar o jantar e elogia sua

irmã, Maria, que “escolheu a melhor parte”, preferindo escutá-lo. A profusão, sobretudo na Holanda calvinista, assume frequentemente, à época, o sentido moral do abuso condenável dos bens desse mundo. – Mas, ao contrário, quando Lubin Baugin pinta em Paris, entre 1630 e 1635, seu *Dessert de gaufrettes* (óleo sobre madeira, 41 x 52 cm, Louvre), o quadro reduz-se a um prato de estanho em que estão colocados alguns canudos (algumas bolachas muito leves, cilíndricas), um copo de vinho tinto e uma garrafa empalhada, tudo sobre uma toalha azul claro e diante de um fundo preto. Nessa primeira metade do século XVII, será que se deve ver nos canudos e no copo de vinho uma evocação do pão e do vinho do simbolismo cristão? Já se demonstrou suficientemente que isso seria um erro (especialmente por Jacques Thuillier, *Histoire de l'art*, Flammarion, 2002, 2009). A natureza morta de Lubin Baugin não significa senão sua própria simplicidade e não pretende fazer ver nada além de seu charme. Não importa o que se pense (ou se prejulgue) sobre o *status* da arte da pintura nesse período, o quadro de Baugin parece ter dispensado as significações, as conotações, os subentendidos. É composto por elementos picturais, talvez tão simplesmente (ou tão misteriosamente) reunidos como serão, mais tarde, os elementos de alguns quadros de Cézanne, compostos por pratos, maçãs e limões.

Assim, vê-se que se manifesta uma tendência à depuração ou à subtração na natureza morta de Baugin, bem como em *l'Homme mort* de Manet ou nos *Arranha-céus* de Menotti del Picchia. Sem dúvida, o destino dessa tendência é chegar, como uma de suas possibilidades, à arte abstrata. Sabe-se que esta, geralmente, se define por negação ou subtração. É uma arte que se liberta da referência mimética aos aspectos do mundo visível. Abstrai, portanto, do mundo que lhe é exterior, subtrai dele somente o que ela retém: as formas, as cores. Através de um novo passo na subtração ou na supressão, o ato de evacuação artística rejeita também o mundo ainda demasiado vasto das formas e se restringe à cor. É a pintura monocroma de Kasimir Malevitch, de Ad Reinhardt, de Yves Klein, de Robert Ryman. Ou então, ao contrário, afasta a preocupação com a cor e limita-se a um jogo de formas simplificadas. E é a “escultura” de um Carl Andre, que reúne elementos sempre iguais, quadrados planos ou volumes diversos, de metal, ou de madeira, ou de tijolos, colocados diretamente no solo. Num caso como outro, trata-se de excluir o “supérfluo”, isto é, quase tudo. “Art excludes the unnecessary”, diz Carl Andre (“Preface to StripePaintings”,

em *Sixteen Americans Catalogue*, MoMA, Nova York, 1959). Carl Andre faz referência aqui às pinturas de Frank Stella e a suas próprias instalações. O ato de redução ou de depuração elimina tudo o que pareceria ornamental, portanto, supérfluo, evidentemente, mas também tudo o que seria alusivo a uma ideia ou a uma realidade, física ou imaginária, a tudo o que remeteria a algo fora da obra, isto é, especialmente a uma significação ou a um simbolismo. Assim deslastrada de significação, a obra não é expressão de ninguém: ela se abstém de qualquer implicação subjetiva e não se presta a nenhuma interpretação.

Estaríamos aqui num ponto terminal e como que numa expiração mortal? Desde o início do século XX, houve, é claro, em matéria de depuração da arte, muitos outros testemunhos além dos da abstração e da monocromia. Pensemos, por exemplo, no fascínio do vazio que já era objeto da “exposição do vazio”, de Yves Klein, em abril de 1958, na galeria Iris Clert, em Paris, e que volta à ordem do dia em fevereiro-março de 2009, no Centro Pompidou, com a reconstituição de nove exposições que foram realizadas desde a de Klein até 2006.

Uma depuração radical e espetacular manifesta-se também através da auto-destruição programada da obra de arte. É o caso desde 1960 com a máquina autodestruidora de Jean Tinguely (*Hommage to New York*), a qual explode no dia 17 de março de 1960, no jardim do MoMA. Tratava-se de uma “alusão ao lado efêmero da vida”, diz ele numa entrevista com Georges Kleinmann, no dia 15 de novembro de 1962. Mais de cinquenta anos depois, a comercialização das obras de arte tendo avançado como se sabe, é a transformação da pintura em mercadoria que, em princípio, Banksy critica por ocasião de uma venda na Sotheby’s, em Londres, no dia 5 de outubro de 2018. A pintura à venda representava uma menina soltando uma bexiga vermelha em forma de coração. Assim que o martelo do leiloeiro bateu, uma cortadora, dissimulada pelo artista na moldura da obra, reduzia a farrapos a metade inferior da tela. Num vídeo, Banksy afirmava ter querido assim, ele próprio, impedir que o comprador revendesse essa obra. Não imaginara, sem dúvida, que a parte superior da tela, que havia subsistido e mostrava a bexiga vermelha livre, constituiria objeto de uma venda em leilão ainda mais lucrativa (21,8 milhões de euros), no dia 3 de setembro de 2021, em Londres, tendo por título *Love is in the Bin* (“L’amour est dans la poubelle”/ “O amor está na lixeira”). – Outra redução de uma obra de arte a nada é aquela apresentada por Urs Fisher, pela primeira vez na Bienal de Veneza em 2011, e que teve depois

algumas reedições. No início da operação de aniquilamento, vê-se uma réplica, em escala 1 (420 cm de altura) do grupo estatual que Giambologna esculpiu entre 1579 e 1583 e que foi instalado na Loggia dei Lanzi, em Florença, tendo por título *L'Enlèvement des Sabines / O rapto das sabinas*. Aqui, a réplica (*Untitled 2011*) é feita de cera; nela é inserida uma mecha que é acesa no momento da abertura da sala para o público, e a “obra” consome-se escorrendo durante sua exposição.

Nos três casos – o de Tinguely, o de Banksy e o de Urs Fischer –, o artista e seu público manifestam diversas maneiras de jogar com o desejo, o temor ou o fantasma do desaparecimento da arte. São manifestações espetaculares. Por esse motivo, nelas talvez a arte se encontre mais fortalecida do que mortalmente atingida. – Mais radicais, sem dúvida, apesar das aparências, são as obras por assim dizer “terminais”, que exibem, quase indistintamente (isto é, apenas pelo lugar de sua exposição, num museu ou numa galeria), aquilo que as distingue de um objeto qualquer. É a arte incansável do “ready made”. Aqui, a arte é completamente “abstrata”: tudo lhe foi abstraído, suprimido, exceto sua designação. É uma arte da recusa. É uma arte da expiração e da asfixia, se é que se pode permitir-se empregar aqui, em sentido figurado, um dos termos condutores dessas reflexões.

Vamos ver agora o lado da tendência oposta, a da adição e da expansão. Produz uma arte da abundância e da difusão. As obras que pertencem à sua esfera dificilmente cabem nos limites que lhes são impostos. E o olhar aí se dispersa. É, por exemplo, na arte tradicional, a arte dos jardins e dos parques, a arte paisagística, o urbanismo. Trata-se de obras que não pedem para que se pare diante delas a fim de as contemplar, mas que admitem que se entre nelas. O espectador torna-se móvel. É ator de seus pontos de vista de uma maneira bem mais variada que diante da escultura. Em sentido relativamente restrito, as obras são “penetráveis”, como em Jesús-Rafael Soto, ou em Dan Graham (“pavilhões de vidro”) ou em Hélio Oiticica. Elas podem tomar proporções monumentais em Anish Kapoor (*Leviathan*, Paris, 2011), em Olafur Eliasson (*The Weather Project*, Londres, 2003).

Há uma obra surpreendente, concebida por Cildo Meireles, e que está em expansão, pelo menos aparente, a não ser que esteja em retração. A possível alternância desses dois movimentos virtuais evocará para nós a das duas fases de uma respiração. Essa obra traz o título de *A Bruxa / La Sorcière*. Em 1979-1980, Cildo Meireles concebeu o princípio de uma exposição que instalaria um fio de

algodão preto e muito longo de maneiras variáveis, segundo os lugares por onde se desenvolveria. *A Bruxa* é um imenso escoamento de fio, ora como simples linha, ora como feixes espessos, ora como amontoados densos como tapetes sobre os quais os visitantes andariam, um escoamento parecendo sair de uma fonte que é uma vassoura ou, ao contrário, parecendo entrar nela, como se a vassoura da feiticeira aspirasse e absorvesse esses quilômetros de fio preto ou, melhor dizendo, como se os projetasse de uma sala para outra, ao longo dos corredores, nas escadas e até para fora do museu ou do lugar de exposição. Depois de aparecer pela primeira vez na Bienal de São Paulo, em 1981, *A Bruxa* foi instalada sucessivamente, em inúmeras cidades: Londres, Barcelona, México, Paris etc. Em 2011, fez parte da Bienal de Lyon que tinha como título geral “Une terrifiante beauté est née”, retomando um verso do poema “Pâques 1916”, de William Butler Yeats. *La Sorcière/ A Bruxa* tem a beleza da expansão; portanto, da *generosidade*, se se quiser. Tem também o aspecto aterrorizador de um transbordamento irrepressível que passa as portas e as escadas e até os limites da instituição que a apresenta, ou então a beleza de uma retração rumo à vassoura terminal e, portanto, de uma devoração do espaço. Aí estão duas maneiras de perceber *La Sorcière/ A Bruxa*. E existem muitas outras, sem dúvida. Indicar aos visitantes uma ou outra dessas possibilidades não significa informá-los ou comunicar-lhes o sentido dessa obra, mas ajudá-los a superar a impressão de desordem excêntrica que poderia se impor e que poderia impedir a imaginação de ir mais longe.

Outro artista brasileiro muito conhecido sabe dar às suas obras contornos indefinidos, em vários sentidos da expressão. Ernesto Neto dependura no teto dos lugares em que expõe, tão alto quanto possível, e mesmo muito alto no caso de sua instalação de 2006, sob a cúpula do Panthéon, em Paris, longas meias de nylon, às vezes lastreadas com bolinhas de plástico ou, às vezes, com especiarias aromáticas, pimenta, cominho, cravo, gengibre... A obra é extensível, visto que se adapta ao espaço disponível. Dirige-se não só à visão, mas também à deambulação, ao tato ou ao olfato.

Giuseppe Penone, por sua vez, desenvolveu obras que estão em íntima relação com a natureza vegetal e que incluem, por exemplo, troncos de árvores ou galhos, ou que juntam folhas. Cria espaços comprimidos entre caixas metálicas que contêm folhas (de louro, de chá...). O espaço assim criado pode conter até duzentas dessas caixas com grades e que recobrem a sala de exposição por todos os lados.

Uma série desses espaços, nos anos posteriores a 1999, foi denominada *Respirare l'ombra*. E, de fato, se diferem, evidentemente, das vastas instalações abertas de Ernesto Neto, esses espaços fechados têm como qualidade comum o solicitar o olfato, ainda mais porque o espaço ocupado está aqui mais próximo de ser um espaço fechado. – Eis, enfim, e que se diga entre parênteses, a oportunidade de encontrar, desta vez em sentido literal, uma de nossas palavras condutoras: *respirar*.

Entretanto, fiquemos no sentido metafórico ou figurado do termo respiração no que pode dizer respeito às tendências ou às fases da atividade artística. É necessário então retomar a ideia do que chamamos de tendência à expansão ou à difusão e, sobretudo, destacar-lhe possíveis exemplos típicos. Que ampliações, que aumentos poderiam demonstrar melhor o profundo desejo de amplificações que talvez, às vezes, o espírito artístico contém? Diversas respostas são possíveis. Sem dúvida, pensa-se primeiro nas amplificações físicas que são as surpreendentes esculturas de Ron Mueck (estranhamente pequenas ou monstruosamente aumentadas), como *Big Man*, em 2000 (Hirshhorn Museum, Washington), ou nas de Charles Ray, como o manequim de dois metros e meio de altura (Fall'91), construído em 1992, que jogam, uma e outra, com a escala das figuras esculpidas. Também se pode pensar nos lugares muito amplos que são concebidos como obras em que o público pode entrar. Mas, em último caso, a passagem mais radical é a da ultrapassagem da produção artística e do acesso à percepção (à atividade?) estética.

Agora, todo objeto, todo lugar e todo momento é que são suscetíveis de aparecer como portadores da qualidade que constituía, ou que constitui ainda, o próprio da obra de arte. Qualidade específica bem mais difícil de definir do que de sentir. Qualidade não tão “específica”, aliás, se se admite que a afecção estética não obedece a um princípio único, mas a modalidades diversas. (Notemos, contudo, que uma particularidade comum a essas diversas modalidades é escapar, aparentemente, à fatalidade da comercialização em que, universalmente, as produções artísticas caíram). No fundo, a passagem para o limite que propulsionaria o ato artístico para longe das capacidades necessariamente restritas das obras plásticas, mesmo as mais arquiteturalmente ambiciosas, não é o que durante muito tempo foi chamado de *a poesia*, ou *o poético*, entendidos não como um gênero literário, caracterizado por um trabalho sobre a língua, mas como uma qualidade de todas

as artes quando suas obras atingem a plenitude e até, além de todas as artes, alguns instantes de uma graça inesperada, alguns lugares de um charme fugaz?

Evidentemente, essa última superação de todas as pressões artísticas comporta um risco. A indefinição a que nossas ampliações sucessivas aspiravam pode acabar confundindo-se com a evanescência do inominável. É a evanescência daquilo que Yves Michaud chamou de “a arte em estado gasoso”, a evanescência das “ambientes” – ali onde o espírito mercantil consegue, apesar de tudo e paradoxalmente, reintroduzir-se, ali onde o argumento de venda torna-se: “Viva uma experiência inesquecível!”, *slogan* publicitário dos parques temáticos, das viagens organizadas, dos cruzeiros.

Na arte, estamos expostos à asfixia por duas razões opostas. Ou uma vertigem da depuração, da subtração, leva-nos à sufocação por falta de ar. Ou um delírio de captação incessantemente ampliada leva-nos à expiração por hiperventilação.

Para escapar a esses dois riscos de asfixia, a solução não consiste, por certo, num hipotético “meio termo”, numa inencontrável “média”. A solução está em explorar os dois extremos que são a subtração ou a compressão de um lado, a amplificação ou o alargamento de outro, em ir incessantemente de um a outro. Em termos artísticos, poderia ser estabelecer um vai-e-vem entre a concentração na materialidade ínfima (por exemplo, por meio do desenho, da gravura) e a atenção ao distante (por meio da percepção, do pensamento ou da palavra poéticos). Tal vai-e-vem talvez tenha alguma analogia com essa alternância vital a que denominamos respiração.

Para terminar de modo iconológico, lembro uma escultura de Edgard de Souza. Ela data de 1998 e se encontra no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ela é de madeira (85 x 70,6 x 40 cm.). Ela é dita “sem título”. E, de fato, em certo sentido, ela é sem objeto. Ela é feita com qualquer coisa, uma cadeira banal mas astuciosamente arrumada. Se imaginamos o que Hegel pensava ser a finalidade da Arte, estamos muito longe da finalidade que ele julgava essencial, estamos no que ele denominava a arte como “jogo distraído”. Não é aqui que encontraremos uma fonte de respiração profunda. Mas há aqui, entretanto, matéria para se pensar por muito tempo. Esta cadeira, ao mesmo tempo dupla e inútil, é uma belíssima figuração de uma das extremidades da arte. Vê-se aqui a arte que encara, que se olha olhos nos olhos, “face a face”, e que então se asfixia em sua autocontemplação. A consciência de si, na arte, não tem mais nada a aspirar, então ela expira. A cadeira,

de algum modo, “reflexiva” de Edgard de Souza expulsa qualquer um que quisesse se instalar nela. Sua lição é dupla como ela mesma: ela diz que é necessário ao mesmo tempo, ou alternativamente, encontrar-se na direção do que é o *outro* de si, estando bem atento ao seu *próprio* ato de olhar.

RESUMO: Algumas obras manifestam a profusão. Outras parecem proceder por subtração. Encontramos as duas tendências no mesmo artista e em uma única obra. *A Bruxa*, de Cildo Meireles, pode ser vista como um movimento de expansão dos fios pretos ou como o movimento de retração deles em direção à vassoura inicial. O risco de asfixia é duplo: expiração por falta de ar na restrição; sufocamento por ingestão excessiva na profusão. A solução poderia ser estabelecer um vai-e-vem entre a concentração ínfima e o distante poético: analogia com a respiração.

PALAVRAS-CHAVE: Abstração; Profusão; Arte asfixiada; Reflexividade.

RESUMÉ: Certaines œuvres manifestent de la profusion. D'autres paraissent procéder par soustraction. On trouve les deux tendances chez le même artiste, et dans une seule œuvre: *A Bruxa* de Cildo Meireles peut être vue comme un mouvement d'expansion des fils noirs, ou comme le mouvement de leur rétraction vers la balai initial. Le risque d'asphyxie est double: l'expiration par manque d'air dans la restriction; la suffocation par ingestion excessive dans la profusion. La solution pourrait être d'établir un aller-retour entre la concentration infime et la poétique lointaine: analogie avec la respiration.

MOTS-CLÉS: Abstraction; Profusion; Art asphyxié; Réflexivité.

Da estética da vida à estetização generalizada: uma introdução ao pensamento de Jean Galard

LEONARDO DA SILVA RODRIGUES
MESTRANDO NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Difícil é a tarefa daquele que se propõe a fazer uma breve apresentação do pensamento estético de Jean Galard, filósofo e historiador da arte que lecionou Estética no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo entre os anos de 1968 e 1971, e que esteve por anos ligado ao meio artístico institucional francês, tendo dirigido representações culturais francesas ao redor do mundo todo (Turquia, Marrocos, Níger, México, Holanda) e também criado, em 1987, o Serviço Cultural do Museu do Louvre – cargo que dirigiu até 2002.

Trata-se de uma tarefa difícil em virtude da riqueza, complexidade e abrangência do pensamento de Galard, sempre tangenciando uma vasta gama de temas, teorias, artistas e autores, e buscando atualizar seu diagnóstico conforme o objeto privilegiado por sua reflexão em dado momento. No entanto, apesar de difícil, trata-se de uma tarefa necessária. Induzir um sobrevoo sobre a reflexão crítica de Galard, destacando seus pontos de continuidade e de descontinuidade, seus movimentos de avanço e de inflexão, pode se mostrar um exercício benéfico para a compreensão dos próprios dilemas e impasses do pensamento estético (e por que não também artístico) nos últimos cinquenta anos.

Nesse sentido, é possível dizer, de saída, que uma questão percorre de modo contundente toda a sua reflexão: trata-se do tema da estetização da vida. Isto é, seu pensamento parece prolongar-se a partir da questão da expansão dos limites do “estético” na vida, investigando as implicações da ampliação de tal categoria no próprio cotidiano, para além de qualquer noção de obra de arte. Contudo, o sentido mesmo de tal ampliação varia. De possibilidade positiva, de extração revolucionária, para uma realidade perigosa, de caráter regressivo: eis o trajeto traçado por Galard ao longo de aproximadamente quatro décadas. Para tornar esse movimento patente, propomo-nos a fazer aproximações entre quatro textos que lidam com essas questões de modo salutar, recorrendo a referências exteriores sempre que necessário. Trata-se dos livros *Mort des Beaux-Arts* (1971), *A beleza do gesto* (1984) e *Beleza exorbitante* (2012), e do artigo “L’art sans oeuvre” (2003). Comecemos do início.

No livro *Mort des Beaux-Arts*, escrito em 1971, Galard alinha-se com as tendências artísticas e também políticas mais efervescentes de sua época, estendendo uma postura militante de questionamento e confrontação frente ao cânone artístico e também à instituição da arte, recusando assim as categorias que lhe seriam próprias. Simpatizando-se com os processos de transfiguração formal levados a cabo pelas últimas vanguardas do século XX no campo da arte – processos esses que desarticulavam de modo incisivo a categoria fechada de “obra de arte” e seus correlatos no plano da teoria estética¹ –, e também com as aspirações revolucionárias em jogo nas dinâmicas de sublevação popular e mesmo de algumas formas de guerrilha urbana que marcaram toda a década de 1960, Galard posicionava-se de modo a extrair um outro sentido diante daquilo que denominou como a aplicação da “exigência estética à vida cotidiana”, isto é, da inserção da categoria do “estético” na vida, que não fosse concebido segundo modelos que privilegiariam a ideia de “obra”, de “conclusão”, de “unidade”, de “durabilidade” e de “fechamento” – todas categorias que teriam sido codificadas, no curso dos séculos, pelo sistema estratificado das Belas-Artes.

Ou seja, foi fazendo coro com as tendências artísticas de sua época que Galard pôde identificar que “(...) os artistas que atacam o fetichismo da obra, o culto

¹Poderíamos indicar, como representantes de tal processo, os “programas conceituais” de Sol LeWitt, as instalações ambientais e os penetráveis de Jesus Rafael Soto, Dan Graham e Hélio Oiticica, e a abertura ao acaso na arte de Marcel Duchamp, Jean Arp e John Cage.

ao belo produto acabado, nos oferecem um modelo completamente diferente: eles definem o *des-obralement* [*dés-oeuvrement*²].³ Contudo, Galard adverte-nos de que a empreitada de basear-se nas sugestões indicadas pela atividade artística contemporânea estaria fadada a uma “inevitável decepção”: “antes mesmo que o projeto [artístico] se execute, isso que era contemporâneo já deixou de sê-lo”.⁴ É em virtude disso que Galard define sua intenção neste livro nos seguintes termos: “as páginas que seguem não tentam correr atrás da última novidade. Elas não prescrevem detalhadamente o que seria o esteticismo hoje. Elas preferem indicar os meios de reinventá-lo constantemente. Elas têm a ambição de não se encerrar em obra de arte”.⁵

De saída, podemos notar que, logo na abertura desta obra de juventude, somos introduzidos a uma miríade de conceitos que serão recorrentes ao longo de toda produção intelectual de Galard, tais como “esteticismo”, “obra” e “des-obralement”. Para que possamos entender a crítica de Galard à categoria de “obra de arte” nesse contexto, é importante trazer à tona o raciocínio defendido pelo autor. Nesse sentido, Galard recorda-nos de que, tradicionalmente, a arte inspiraria “belas esperanças” à humanidade, servindo de modelo aos “nostálgicos da comunicação”, aos “apóstolos da conciliação” e aos “militantes da comunicação universal”. De acordo com essa aparência fetichizada a respeito do papel da arte, esta seria capaz de desaparecer com todos os conflitos e antagonismos do gênero humano, sejam eles entre razão e instintos, entre espírito e matéria, entre eternidade e devir. É como se, de acordo com essa crença, cada indivíduo pudesse, através da arte, ultrapassar suas particularidades subjetivas e se abrir à “grande e profunda solidariedade humana”,⁶ dando voz até mesmo às épocas mais entrincheiradas da história humana.

Na posição de “iconoclasta” a essa visão, por sua vez, e ecoando um certo ethos de crítico da ideologia, Galard dirá que

²A expressão *dés-œuvrement*, nesse contexto, remete à ideia de uma “ausência de obra”, ou simplesmente, uma “des-obra”.

³GALARD, Jean. *Mort des Beaux-Arts suivi de Lettre de La Main Gauche*. Paris: Éditions du Seuil, 1971, p. 9.

⁴Idem, ibidem.

⁵Idem, ibidem.

⁶Ibidem, p. ii.

(...) não vale a pena anunciar a cooperação das faculdades, a colaboração dos pontos de vista e a reconciliação dos homens, apaziguar os conflitos e resolver os dualismos, para em seguida distinguir um plano superior, onde o milagre da arte alcança todas essas coisas maravilhosas, de um plano inferior, onde a nossa vida cotidiana fica abandonada à sua mediocridade.⁷

Para Galard, a história da arte teria progredido de tal modo que haveria uma espécie de situação comum da arte para com algumas religiões, na qual há uma separação bem demarcada entre o (seu) mundo sagrado e a (nossa) vida profana. Nesse contexto, afirmar que o tradicional culto às obras de arte imporia uma certa indiferença à vida cotidiana seria, de acordo com Galard, dizer muito pouco. Seria preciso insistir que há uma dinâmica de depreciação dessa mesma vida cotidiana para que o sistema das Belas-Artes assuma a posição referencial que lhe é própria e se imponha enquanto uma espécie de entidade sagrada: “a consciência do *profano* é uma consequência do culto do *sagrado*”.⁸

Essa progressão histórica que possibilitou a sagradação das obras de arte, por sua vez, teria relação direta com o processo de “autonomização” da arte no Ocidente. A esse respeito, Galard nos sugere que, para que se formasse o “mito” de uma atividade artística autônoma, eram necessárias duas condições. Em primeiro lugar, que o mercado se interpusesse entre a produção das obras de arte e sua “consumação”, isto é, sua apreciação estética. Nesse cenário onde o mercado estabelece a posição de mediador, teríamos que “[o] artista ignora a partir de então qual será o seu público, quem será o comprador de sua obra, que uso ele fará dela. Diante desse usuário desconhecido (...) o artista pode se crer ‘livre’ ”.⁹ Ou seja, o artista criaria sua obra de forma “independente”, em seu isolamento recolhido, transportando para o ateliê o imaginário da masmorra cartesiana. Assim, teríamos que a ação do artista se emanciparia da preocupação de sua própria “utilização”, constituindo-se como um mundo à parte – caracterizado, segundo Galard, por sua “esplêndida inutilidade”.¹⁰ Tal condição já seria identificável na situação social

⁷Ibidem, p. 12.

⁸Ibidem, p. 13.

⁹Ibidem, p. 25.

¹⁰Ibidem, p. 26.

da Holanda no século XVII, onde os mercadores de quadros profissionais eram responsáveis por propiciar essa distância entre o artista e o futuro comprador de sua obra.

Em segundo lugar, para que a atividade artística pudesse aspirar autonomia, o mercado da arte teve de exigir um agrupamento visível de suas mercadorias (as obras de arte), constituindo-se como um espaço único, onde a comparação das obras se efetuaria de modo cômodo: “os Salões do século XVIII realizam essa justaposição dos quadros, cuja consequência é justamente a formação da ideia de ‘obra’”.¹¹ Dos antigos Salões se seguiriam os Museus, espaços privilegiados nos quais o quadro, o vaso e a estátua metamorfosem-se em “obras”, em virtude precisamente da justaposição desses objetos, que descartaria seu ambiente cultural de origem e também sua função primeira. Por fim, na periodização proposta por Galard, na época romântica o capitalismo teria as condições materiais necessárias para efetivar a autonomização da arte, uma vez que teria assegurado, por um lado,

(...) uma organização econômica da circulação dos produtos, que distancia o criador no céu da pura inspiração; por outro lado, um equipamento de museus, conservatórios, bibliotecas, que reúne as obras-primas do gênio humano, que as protege do tempo (...), que acolhe a todas sem preconceitos (...) que as torna iguais (...) as torna inofensivas (...).¹²

Vemos aqui que Galard nos fornece uma versão possível da narrativa que reconstitui a gênese da categoria de “obra”. Isto é, antes de ser uma condição orgânica a qualquer forma artística, a noção de “obra” seria o resultado de uma construção vagarosa, arquitetada inicialmente pelo mercado das artes e consolidada em seguida pelo sistema das Belas-Artes. Nesse ponto, é possível indicar que Galard segue as ideias propostas por André Malraux, que em *Le Musée Imaginaire* dirá: “um crucifixo romano não era inicialmente uma escultura, a *Madona* de Cimabue não era inicialmente um quadro, mesmo a *Atena* de Fídias não era inicialmente uma estátua”.¹³ Com muita propriedade, Malraux fornece-nos uma

¹¹Idem, *ibidem*.

¹²Ibidem, pp. 26-27.

¹³MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965, p. 9.

densa reflexão que demonstra como a ideia que fazemos contemporaneamente a respeito da arte só pôde se constituir a partir da instituição dos museus, e particularmente graças ao “museu imaginário”, ele próprio possível em virtude das técnicas de reprodução e de justaposição de objetos totalmente heterogêneos, que se viriam a metamorfosear em “obras” no interior dos museus. É pensando nisso que Galard dirá:

As “belas-artes” não nasceram com os primeiros desenhos mágicos, a primeira música tribal, as primeiras danças rituais; nem mesmo com o templo antigo, a estatuaria egípcia ou a catedral medieval. Esses produtos diversos, de atividades estranhas à intenção de criar uma emoção especificamente estética, só recentemente se reuniram no museu de uma cultura excepcionalmente competente em recuperar objetos encontrados e esquecer seus significados perdidos. O que *classificamos* (o que colocamos em ordem, o que dispomos em um lugar seguro) sob o termo de arte, e que eram apenas artes, foi antes de tudo o exercício de uma produção coletiva regida por preocupações variadas, na qual o único ponto comum, e negativo, é que eles não estavam preocupados em satisfazer qualquer contemplação desinteressada.¹⁴

Assim, à categoria de “obra” deve-se acrescer essa genealogia do processo de autonomização da arte. A autonomia aqui indicaria um estado de descolamento da arte com relação ao funcionamento da vida comum, um estado responsável por dar à arte suas próprias leis, em regime apartado do regime de existência da vida cotidiana. Esse processo de separação com relação à vida seria reforçado pela própria forma artística no regime das Belas-Artes, uma vez que a “obra” teria “contornos determinados, fronteiras nítidas, uma diferença manifesta por uma separação material, e que indica que ela é de outra natureza que seu ambiente”.¹⁵

É precisamente contra esse estado de descolamento da experiência estética com relação à vida que Galard insere seu projeto, no qual a aplicação da “exigência

¹⁴Galard, ibidem, p. 22.

¹⁵Ibidem, p. 35.

estética à vida cotidiana” não seria mais codificada pelos códigos e condutas característicos do sistema Belas-Artes. Galard rejeita assim o tipo de esteticismo individualista de um Oscar Wilde, de um Huysmans e de um Gide, que ainda investiria em um tipo de encenação cuja necessidade de audiência é acompanhada por um certo desprezo às multidões, por entender que “(...) a conduta estética só pode encontrar seu pleno sentido com a participação de outrem, sob o modo do jogo generalizado, da festa permanente, da criatividade coletiva”.¹⁶ Um pouco à maneira de Nietzsche, quando este afirmara, em *A gaia ciência*: “que importa a arte das nossas obras de arte, por maior que seja, se a arte superior, a arte das festas, começa a desaparecer entre nós!”.¹⁷

Para Galard, um outro conceito de “esteticismo” (ou de “experiência estética”) é possível, no qual uma atividade estética, independente com relação à atividade artística produtora de “obras”, poderia sobreviver ao declínio manifesto do sistema das Belas-Artes, e ser aplicada a domínios totalmente alheios às Belas-Artes, estendendo-se à vida cotidiana – mesmo que essa outra atividade tenha sido historicamente educada a partir da frequentação às obras de arte. É nesse contexto que surge a primeira definição de “esteticismo” na obra de Galard, definida nos seguintes termos:

A palavra *esteticismo*, com sua ressonância sistemática, servirá para designar nossa decisão de generalizar em todos os domínios uma maneira de ser e uma atividade que foram confiscados pelas belas-artes. O esteticismo será a vontade de estender a *tudo* a aplicação de uma atitude cujo campo de validade se estreitou ao pequeno mundo das obras de arte.¹⁸

É de suma importância reter o movimento contra o sistema das Belas-Artes e seus termos correlatos (obra, fechamento, autonomia) efetuado por Galard nesse livro, dado que haverá uma notável continuidade de problemas ao longo de toda sua produção intelectual posterior, ainda que o aspecto abertamente militante

¹⁶Ibidem, p. 19.

¹⁷NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Alfredo Margarido. 6º ed. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000, p. 107.

¹⁸Galard, ibidem, p. 14.

seja paulatinamente atenuado. Pois é ainda na chave de uma outra apropriação da ideia de “experiência estética” que Galard opera no livro *A beleza do gesto*, escrito em 1984.

Poderíamos começar destacando a hipótese de base que sustenta a reflexão de Galard em tal obra: trata-se da crença de que as artes forneceriam o modelo privilegiado para certos “esquemas” que seriam extensíveis para além do próprio domínio artístico, isto é, esquemas que seriam transponíveis para as condutas da existência em geral, seja ela individual ou coletiva. Nesse sentido, a investigação de Galard, neste livro, não visa lançar os fundamentos de uma “estética das condutas”, tampouco quer caracterizar a totalidade de sentidos que a noção de “gesto” pode vir a assumir, numa espécie de sociologia dos tipos ideais de matriz weberiana. Na verdade, a proliferação de exemplos relacionados ao longo do texto, com seus movimentos de contaminação recíproca, visa produzir uma espécie de “dispositivo teórico analógico”, cujo intuito seria o de suscitar “prolongamentos indefinidos”.¹⁹

O ponto de partida para tal reflexão é a constatação de que algo como uma “apreensão estética da existência” se faria visível no próprio uso corrente da língua, impregnada por expressões como “rotina”, “monotonia”, “cinza” – expressões essas que sinalizariam a extensão metafórica que se dá na oposição entre a “prosa” e a “poesia”. Ao destacar isso, Galard lembra-nos de que a categoria do “poético” reivindicaria, ao menos desde o Romantismo, um campo de aplicação que excederia o domínio estrito das letras, incluindo práticas antigas, esquemas de conduta e modos de vida. Nesse sentido, Galard vale-se da tese proposta por Roman Jakobson nos seus *Ensaios de linguística geral*, segundo a qual a “função poética” seria aquela que põe em evidência a dimensão material dos signos, enfatizando as particularidades propriamente sensíveis de uma dada mensagem, que volta a si mesma no lugar de concluir seu expediente determinado pela função de transmissão da mensagem, em contraste com o objetivo de um circuito comunicacional convencional.

Valendo-se dessa caracterização, Galard irá sugerir que as condutas da vida em geral também poderiam ser submetidas ao esquema que Jakobson aplicou no

¹⁹GALARD, Jean. *A beleza do gesto: Uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 124.

campo das letras, visto que, assim como a linguagem autorizaria uma reorganização de si de modo a aguçar a dimensão estética e sensível do leitor, propiciando assim uma experiência de descontinuidade com o fluxo comunicativo convencional e dando a ver a verdadeira beleza, os momentos vividos também seriam passíveis de uma construção poética, supondo-se poder extrair do ramerrão rotineiro da existência cotidiana um instante de beleza que produza um efeito de alteridade radical, concebendo com isso “(...) um comportamento que seria doravante capaz de engendrar um sujeito plural em vez de exprimir uma pessoa constituída”.²⁰ É nesse sentido que Galard diz: “Do mesmo modo que a análise literária teve de combater o descrédito que era lançado sobre as ‘formas’ supostamente vazias quando prevalecia a preocupação com um assim chamado ‘fundo’, a análise das condutas deveria começar por reabilitar o gesto”.²¹

Para tanto, seria imprescindível fazer uma distinção entre o “gesto” e o “ato”, dado que o gesto, ao contrário do ato, seria frequentemente depreciado pela acusação de ser “exterior” e “secundário” com relação às suas verdadeiras intenções. Nas palavras de Galard:

A intenção verdadeira seria a que se concretiza em atos. A intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos. O ato e o gesto, entretanto, não se distinguem segundo as intenções diferentes que os subtendem (...) O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção será prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é

²⁰Ibidem, p. 120.

²¹Ibidem, p. 27.

a poesia do ato²².²³

Haveria, desse modo, um “efeito” do gesto, efeito esse que não se reduziria aos resultados e aos fins que se espera de um ato. O gesto tem sentido e é ele próprio produtor de sentido, ao introduzir uma descontinuidade, uma “pausa” no encadeamento causal dos atos: “Há, em qualquer gesto, algo *suspenso* que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo”.²⁴ Tal característica faz com que as propriedades de contenção e discrição, de recusa da ênfase e de desaceleração (por mais rápido que seja o gesto), sejam as condições de qualidade de um gesto. Ele é responsável por introduzir uma função de “desfocalização”, entendida como propriedade de destituição daquilo que é considerado como essencial por uma dada gramática vigente, dando assim sentido ao acidental, àquilo que deriva na margem e que se detém no detalhe.

Esse aspecto do gesto, porém, nos conduziria novamente ao contexto das Belas-Artes. Pois, embora Galard assuma que tenha deliberadamente deixado de lado “setores inteiros das Belas-Artes” no campo de aplicação da fórmula proposta em *A beleza do gesto*, ele não deixa de nos lembrar que esse mesmo ímpeto de desfocalização que caracteriza o gesto teria sido apropriado, a seu modo, pelo sistema das Belas-Artes: “A desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em colocá-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significante igual”.²⁵ Porém, acrescenta que “(...) essa operação de ressemantização de todos os elementos presentes só é bem-sucedida justamente nesse espaço privilegiado, à custa do fechamento da obra, às custas do circundante sobre o fundo do qual ela se põe”.²⁶

²²Não deixa de ser interessante notar aqui que a oposição entre “ato” e “gesto”, proposta por Galard, encontra pontos de convergência com a reflexão de Paul Valéry, a propósito da dança, entre movimentos corporais de caráter objetivo, que visam atender a uma finalidade específica, e movimentos livres que dissipam os membros, decompondo e recompondo a gestualidade do dançarino. Cf. VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²³Galard, *ibidem*.

²⁴Ibidem, p. 59.

²⁵Ibidem, p. 92.

²⁶Idem, *ibidem*.

Não é isso que estaria em jogo na aspiração de uma experiência estética do ponto de vista de uma poética das condutas. Esta se configuraria precisamente por aquilo que frustra o horizonte de clausura da obra, propiciando uma experiência de beleza não-premeditada. Ou seja, haveria nas existências esteticamente bem-sucedidas uma beleza que é da ordem do involuntário, isto é, uma beleza que não leva as artes em consideração, mas que requer, por sua vez, uma *certa* arte – arte essa cuja determinação se dá na conduta da vida vivida, longe do risco de fechamento inerente à categoria de “obra”.²⁷ Nas palavras de Galard:

É próprio da arte em geral tornar-se acolhedora dos achados fortuitos. Tirar partido dos materiais é, ao mesmo tempo, deixar viver seus acidentes (...) e transmutar esses dados contingentes em uma necessidade nova. A função estética, que visa à evicção do insignificante, só se manifesta de maneira plenamente convincente onde este se deixou afrontar diretamente. Ora, é próprio da arte de viver lidar com o acontecimento, em outras palavras, com o imponderável e o imprevisível. A complexidade de uma situação vivida ultrapassará sempre em mil detalhes a de um problema plástico ou de uma conjuntura cênica. A atenção metódica aí seria lenta e pesada. A focalização analítica delimita apenas signos já desertados. Nenhum outro campo estético exige, como a arte das condutas, essa extrema prontidão para a captura das coincidências, cuja condição reside na atenção desfocalizada.²⁸

Essas questões todas, presentes tanto em *Mort des Beaux-Arts*, quanto em *A beleza do gesto*, voltam a se encontrar em um artigo escrito por Galard no ano de 2003, intitulado “L’art sans oeuvre”. Como o título do texto indica, Galard volta aqui a refletir sobre as implicações da ideia de uma “arte sem obra”, isto é, uma arte que se expressaria aquém das categorias consagradas à noção de “obra”, por nós já mencionadas. Nesse sentido, Galard dirá que, antes de ser um paradoxo, a ideia

²⁷Ao empregar os termos “beleza premeditada” e “beleza involuntária”, faço referência ao texto de Galard. Cf. “Beauté involontaire et beauté pré-médité”. In: *Temps Libre*, 12. Paris, 1984.

²⁸Galard, *Beleza do gesto*, pp. 100-101.

mesma de uma “arte sem obra” – tal como aquela de uma “arte total” – é das mais naturais. Ela corresponderia ao “sonho de um estado primordial onde as artes agiriam juntas, em uma originária indistinção”.²⁹ Sonho esse, por sua vez, que ao longo da história foi associado a algumas manifestações culturais específicas, tais como a tragédia grega, os espetáculos populares da Idade Média, os ritos tribais de sociedades tradicionais africanas, entre outras. Nesses exemplos, onde haveria uma espécie de “colaboração natural” das artes, em uma totalidade sincrética e integradora, parece faltar, contudo, a noção de “obra” – nos fornecendo assim, de acordo com Galard, uma primeira maneira de compreender a questão de como a arte (ou as artes) pode *não* se realizar em obras.

Segundo Galard, esse interesse em desvincular-se da categoria de “obra” teria sido sintomático de todo o século XX, de modo que, ao longo desse século, a atividade artística teria colocado em crise, de maneira consciente, a própria validade da noção de obra: “ao aceitar a irrupção do imprevisto, ao provocar o acaso, ao consentir com o efêmero, muitos artistas quiseram abrir mão daquilo que fazia o prestígio da obra e seu preço: a durabilidade, a conclusão, o acabamento”.³⁰ Contudo, os vários ataques dirigidos à integridade da categoria de obra não teriam consequências equivalentes. A ideia de inacabamento, a escolha deliberada pelo efêmero, a desmaterialização da obra de arte, o apagamento dos limites entre arte e vida: todas essas estratégias vanguardistas e neovanguardistas seriam exemplos que encontrariam entraves para superar de modo efetivo a noção fechada de “obra”.

Porém, Galard entende que, se há um ataque verdadeiramente efetivo à ideia de “obra”, este se daria quando o campo artístico torna-se deliberadamente aberto ao acaso: “A aceitação das manifestações fortuitas e o jogo com os acasos colocam em conflito a ideia de obra, porque esta implica aquela de autor, e o acaso não saberia desempenhar esse papel”.³¹ Segundo Galard, artistas como Duchamp, Cage, Arp ou Tinguely teriam colocado em movimento um tipo de arte na qual o artista não é o “mestre” e na qual o resultado não seria uma “obra”. Na verdade, seria precisamente essa “evanescência” do autor que jogaria um papel decisivo

²⁹Galard, Jean. “L’art sans oeuvre”. In: GALARD, J. et al (org.). *L’œuvre d’art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 161.

³⁰Idem, ibidem, pp. 165-166.

³¹Ibidem, p. 168.

aqui, e não tanto o acaso propriamente dito, como no exemplo das máquinas autodestrutivas de Tinguely, que chegam a lidar com o imprevisível, mas nas quais “(...) o que se destaca é menos o poder do acaso do que a renúncia do autor”.³² Conforme sintetiza Galard:

Uma das estranhezas da história da arte do século XX reside nisso: enquanto as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez até a reforçasse. Ao invés de uma extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, houve uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do “ser artista”. É que a história da arte do século passado, de uma parte, é aquela de um deslocamento de interesse: da obra realizada ao ato de criação, da obra ao gesto.³³

Vemos aqui retornar a ideia de “gesto” para se compreender a inclinação hegemônica do artista moderno (e também contemporâneo). É como se, ao unir a arte e a vida, o artista passasse a produzir gestos e não mais obras. Gestos que podem ser violentos (como nos acionistas vienenses), que podem ser leves (como no *Salto no vazio* de Klein), ou até mesmo imateriais. Haveria nesses gestos algo da ordem do ritual, não mais em sua acepção tradicional, mas na teatralidade e por vezes na sacralidade: “Na ausência de obra, é o momento que deve ser enaltecido”.³⁴

Haveria, contudo, uma maneira de situar o tema da “arte sem obra” do ponto de vista da *recepção estética*, tornando a questão mais complexa. Segundo Galard, existiria uma arte de enorme influência, de magnitude total, uma arte das mais econômicas, que dispensaria a árdua tarefa de trabalhar em obras particulares e sempre imperfeitas: “É a arte de ver tudo esteticamente”,³⁵ tal como ocorreria a Marcel Proust que, pelos olhos de Swann, soube oferecer o mais brilhante exemplo

³² Idem, ibidem.

³³ Idem, ibidem.

³⁴ Ibidem, p. 169.

³⁵ Ibidem, p. 173.

da capacidade de ver as coisas esteticamente.³⁶ Haveria uma “metamorfose estética do olhar” em jogo para Swann, que percebe Odette através da Séfora de Botticelli (*As provocações de Moisés*, 1482), e não à sua semelhança.

Diante desse exemplo, Galard discorre sobre como uma experiência dessa natureza poderia parecer reservada somente àqueles providos de uma excepcional cultura, de modo a fazer um uso livre e intenso dela. Nesse contexto apareceria a segunda definição do conceito de “esteticismo” na obra de Galard, já com um tom mais crítico com relação àquele esteticismo engajado referido em *Mort des Beaux-Arts*: “isso que chamamos esteticismo talvez seja essa perversão que consiste em tomar qualquer objeto como pretexto para nele projetar uma referência artística”.³⁷ Porém, o que conta para Galard aqui é a possibilidade de considerar uma “artealização” (*artialisation*) generalizada da experiência, como se a arte modelasse nossa experiência sensível ao agir sobre as nossas estruturas perceptivas e ao formar esquemas de visão – ainda que não seja possível saber precisar quais artistas ou quais obras de arte tornaram possíveis nossa percepção estética do mundo. A origem de tais esquemas que estruturam nossa percepção pode, inclusive, nem ter vindo diretamente das obras de arte mais estabelecidas pela tradição:

Os esquemas perceptivos de hoje provêm massivamente de cartazes publicitários, fotos de imprensa, imagens de cinema e da televisão.

É em virtude de uma multiplicidade de imagens, impossíveis de contar, que agora somos capazes, ou tentados, de ver esteticamente os nevoeiros sombrios, os becos opressivos e os corredores perigosos, os terrenos baldios, os lugares deserdados.³⁸

Diante dessa constatação, logo se impõe a questão da aceitabilidade moral dessa visão estética “alargada” sobre as coisas. A esse respeito, Galard considera que o próprio fato de que exista atualmente a necessidade de uma denúncia da

³⁶Galard toma de empréstimo o exemplo de Proust do livro de Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, de 1978. A tese central do livro de Roger é discutida por Galard em cf. GALARD, Jean. “Repères pour l’élargissement de l’expérience esthétique”. In: *Diogène*, 119, 1982.

³⁷Galard, “L’art sans oeuvre”, p. 174.

³⁸Idem, ibidem.

“estetização da miséria”, por exemplo, acabe por revelar que a “artealização” da experiência é, a princípio, sem limites. Isso se torna particularmente explícito no caso das fotografias e imagens disseminadas diariamente pelas mídias impressas e também digitais. Galard recorda-nos de que, no caso das fotos em circulação nos jornais e revistas, a análise de Roland Barthes sobre a fotografia aplica-se de modo orgânico: a fotografia seria responsável por aderir ao seu referente e se anular enquanto meio artístico. Isto é, ela seria responsável por nos trazer a visão da realidade “tal qual” e, com isso, nos tornar “testemunhas oculares dos acontecimentos do mundo”.³⁹ As revistas (e sobretudo as mídias digitais) seriam responsáveis por justapor rotineiramente “(...) as imagens da atualidade mais brutal e da publicidade mais esteticamente trabalhada ou da moda mais artisticamente elaborada”.⁴⁰ Nesse sentido, os meios técnicos especializados seriam mobilizados no intuito de fornecer imagens belíssimas de todos os domínios da vida ao mesmo tempo.

Para Galard, a questão tornou-se particularmente complexa quando em 1997, na ocasião do evento que ficou conhecido como “Massacre de Bentala”, o fotógrafo Hocine Zaourar fotografa uma mulher em estado de aflição profunda. O episódio diz respeito ao ataque terrorista ocorrido na noite do dia 22 de setembro de 1997, onde grupos de homens armados, vestidos com túnicas afegãs, invadiram dois bairros de Bentala, um pequeno subúrbio de Argel, e executaram mais de duzentas pessoas a sangue frio. Na manhã do dia 23, Hocine, que na ocasião trabalhava para a Agence France-Presse, registra uma mulher em grande sofrimento, encostada em uma parede, sendo socorrida por uma segunda mulher. Essa foto, porém, suscita um misto de emoções contraditórias. Trata-se, fundamentalmente, de um documento que registra uma situação de enorme tristeza e crueldade sob o ponto de vista de uma das vítimas do massacre, em luto. Suas qualidades estéticas, contudo, não deixam de se fazer presentes: “As cores das vestes das duas mulheres, a luz dessa cena, a disposição das sombras que marcam os drapeados, tudo sugere uma pintura de algum mestre antigo, por exemplo, a *Pietà* que Annibale Carracci realizou por volta de 1600”.⁴¹ A foto fora

³⁹Ibidem, p. 175.

⁴⁰Idem, ibidem.

⁴¹Ibidem, pp. 175-176.

então publicada por uma centena de jornais e circulara o mundo todo, sendo que as roupas quase bíblicas das duas mulheres, ao lado do “lirismo” da cena, fizeram com que a fotografia ficasse posteriormente conhecida como a “Madona de Bentala” ou “Pietà de Hocine”.

Para Galard, o que está em jogo aqui é o fato de que um imenso acervo de imagens estaria disponível em nossas memórias, prontas para “moldar” a nossa experiência e antecipar nossas percepções. O acervo torna-se mais ativo e presente na medida em que as imagens que o compõem são menos identificáveis, menos atribuíveis com precisão. No entanto, quais seriam as implicações de uma tal “artealização” da vida quando somos confrontados com as imagens da guerra e de extrema violência nas fotos de Hocine ou de Donald McCullin? Ou então com fotografias que retratam catástrofes naturais, miséria extrema, povos em êxodo? Naturalmente, surge uma inclinação a dizer que, em todos esses casos, é a representação do horror que convida à atenção estética, não o horror em si mesmo. Contudo, objeta Galard: “Mas o fenômeno que a fotografia de imprensa e a imagem televisiva ao vivo continuam a secretar é precisamente o de uma redução, até o apagamento, da lacuna entre realidade e representação”.⁴² No que se segue a difícil questãoposta pelo autor:

Como tais exemplos podem ser considerados insignificantes, quando tantos outros sinais mostram todos os dias que uma arte ainda sem nome, estranha à intenção de produzir qualquer obra que seja, parcial ou total, está em processo de difundir ou infundir uma estetização geral do mundo?⁴³

Pode-se dizer que essa questão, bem como um aprofundamento na análise de imagens emblemáticas como a “Pietà de Hocine”, serão o objeto central da reflexão desenvolvida por Galard no livro *Beleza Exorbitante*, de 2012. O que motivou a redação de tal livro por parte do autor foi o contato com as fotografias de Sebastião Salgado durante a célebre exposição *Êxodos*, que tomou lugar na Maison Européenne de la Photographie, em Paris, no início dos anos 2000. Movido

⁴²Ibidem, p. 179.

⁴³Idem, ibidem.

por uma polêmica que veio a público na França na época da exposição, na qual personalidades como Natacha Wolinski e Michel Guerrin criticaram duramente as imagens de Salgado em virtude de seu suposto “embelezamento” de cenas horríveis de flagelo humano, Galard assumiu que o contexto seria propício para fazer avançar reflexões capitais que já haviam sido esboçadas no artigo “L’art sans oeuvre” e, simultaneamente, se debruçar sobre a “outra face” do fenômeno de estetização da vida que não havia sido ainda adequadamente explorada por ele nas três referências por nós apresentadas.

É importante destacar esse fato pois, no espaço de aproximadamente 40 anos que separa a publicação de *Mort des Beaux-Arts* e de *Beleza Exorbitante*, o cenário mudou drasticamente. Ao fazer um breve “afresco” de nossa época, Galard pondera:

Diante da realidade brutal, sangrenta, que testemunhamos todos os dias através da imprensa e da televisão, o olhar desatina. Como suportar a visão dessas aflições intoleráveis? Não querer olhar seria fugir deste mundo, refugiar-se num conforto egoisticamente cego. Olhar é colocar-se numa posição indigna: a do espectador que assiste passivamente à angústia do outro. Somos culpados – ou de voluntária ignorância, ou de voyeurismo.⁴⁴

Algumas das imagens que nos causam horror, contudo, são muito bem realizadas. Isto é, são portadoras de um vigor técnico e artístico notável, conciliando uma ótima iluminação e qualidade de resolução, com uma cenografia emblemática. São imagens “admiráveis, perturbadoras, inesquecíveis. Belas? Esta é a questão”.⁴⁵ Ainda que não sejam imagens agradáveis, isto é, imagens que encantem a vista de quem as olha, são imagens que suscitam um misterioso juízo de beleza, para além de qualquer juízo informativo ou documental que possa nos ocorrer.

Nesse sentido, Galard lembra-nos de que há séculos a reflexão sobre a arte tem de lidar com o problema da inusitada aliança entre beleza e horror. Se no

⁴⁴GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: Reflexões sobre o abuso estético*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Unifesp, 2012, p. II.

⁴⁵Idem, ibidem.

passado se assumia que o prazer sentido por imagens que figuravam cenas horríveis era lícito em razão da natureza “ficcional” ligada ao exercício de representação, atualmente, com o advento da fotografia e, em seguida, da televisão, “o horror chega a nós não apenas tal qual, mas ao vivo”.⁴⁶ É como se tivéssemos de lidar a todo instante com a paradoxal condição na qual, de um lado, o horror exibido nos impedissem, nos interditasse e nos fizesse rejeitar algo como uma “percepção estética” das coisas e, de outro, fôssemos constantemente convidados a “apreciar” o talento dos cinegrafistas e a qualidade dos testemunhos que nos são oferecidos nesse sem-número de reportagens.⁴⁷

A homogeneidade de imagens que nos interpelam diariamente produziria ainda um efeito de difícil assimilação. Se, de acordo com Galard, os agrupamentos de fotografias são produzidos mediante uma técnica de justaposição, a televisão, por sua vez, realizaria essa homogeneização das imagens por meio de um procedimento de sucessão, amontoando-as na simultaneidade. Isto é, na mesma tela desfilam fluxos de imagens díspares, onde em um canal teríamos contato com uma reportagem “ao vivo”, em outro com um documentário elaborado, em outro ainda como um filme ficcional e assim por diante. Contudo, como nos lembra Galard, esses gêneros dissemelhantes solicitariam olhares e escutas igualmente distintos:

A atenção que é exigida pelos relatos de trágicos *faits divers* ou pelos testemunhos filmados de catástrofes naturais é diferente, em princípio, daquela requerida pelas obras de ficção, pelos anúncios publicitários, pelos programas de entretenimento. Mas todas as imagens se oferecem, ao mesmo tempo, à apreciação de um telespectador que é juiz soberano do interesse do programa proposto. O problema é saber se somos – ou se continuaremos sendo – capazes

⁴⁶Ibidem, p. 12.

⁴⁷Pode-se lembrar aqui da crítica e ensaista norte-americana Susan Sontag, que estende uma reflexão ética e também estética sobre a questão da representação do horror e do sofrimento humano sob a égide da guerra, desde as gravuras de Goya que compõem a série *Los desastres de la guerra* (1810-1815), até o atentado ao World Trade Center em setembro de 2001. Cf. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

de adotar instantaneamente, diante de cada espetáculo oferecido, a atenção adequada.⁴⁸

Naturalmente, pelo momento em que o ensaio foi escrito, é justo observar que a reflexão de Galard não se estende ao cenário mais recente no qual localizamos o predomínio de uma aceleração alucinatória do fluxo de imagens nas redes sociais e mídias digitais, onde tais imagens se sucedem e se atravessam, de uma plataforma à outra, de modo cada vez mais imediato e irrefletido. Contudo, as questões que Galard coloca são de uma assustadora atualidade: como saber em virtude de que princípio uma atenção pode ser tida como “adequada” a seu objeto? Quem poderia se permitir assumir esse “nós” que se coloca diante do espetáculo das imagens? “Será que, planetariamente, ‘nós’ todos estamos expostos ao risco de lançar sobre certas imagens um olhar ‘inadequado’?”⁴⁹

Tais questões visam estimular a avaliação dos poderes, virtudes e eventuais danos dessa “atenção estética” desmensurada às coisas. Assim, é como se Galard conduzisse a tópica da aplicação de uma “exigência estética à vida”, que orientou toda sua reflexão intelectual, para o polo estritamente hostil ou regressivo desse processo. Nesse sentido, sua reflexão constitui-se como uma arguta provocação que nos obrigaría a mensurar a validade desse olhar e dessa atitude *fora* do campo estritamente artístico. O que ocorreria com isso que estamos nomeando de “atenção estética” quando, ao invés de limitar-se aos objetos institucionalmente classificados como “obras de arte”, também se estendesse às cenas, lugares e acontecimentos da vida? O que seria feito da ética dessa atenção estética quando ela incide, por meio da televisão, das mídias digitais e dos aparelhos celulares, de modo acidental ou deliberado, “(...) sobre as imagens da realidade sangrenta, terrificante, bárbara, da qual ‘nós’ somos o ‘público’ cotidiano?”⁵⁰

Com efeito, é válido lembrar que uma tal reflexão sobre o “triunfo do estético” já havia sido formulada, alguns anos antes, pelo filósofo Yves Michaud. No livro *L'art à l'état gazeux* (2003),⁵¹ Michaud defende a hipótese de que a estética teria

⁴⁸Ibidem, p. 15.

⁴⁹Idem, ibidem.

⁵⁰Ibidem, p. 16.

⁵¹MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stock, 2003.

substituído a arte, sendo que algo como a “experiência da arte” teria primazia com relação às obras e aos objetos de arte. Reduzido ao estado de simples procedimentos, o trabalho do artista consistiria em adotar posturas nas quais o sentido é mais ou menos efêmero, diluído na multiplicidade de comportamentos hedonistas suscitados pela sociedade de consumo e da comunicação. Para Michaud, tal mudança teria ocorrido por volta dos anos 1990, onde algo como um “triunfo do estético”, acompanhado por uma passagem ao “estado gasoso”, apareceria como o estado último do procedimento de desmaterialização do objeto – iniciado nos anos 1960 – e de “imaterialização” (*immatérialisation*) da arte – anunciado nos anos 1980. A arte ter-se-ia volatilizado em vagas experiências estéticas, elas próprias relativamente etéreas, contribuindo assim para uma desagregação da Grande Arte (ou simplesmente do sistema das Belas-Artes).

Poderíamos ainda fazer alusão ao interessante livro de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, que fora publicado na França em 2013 e é responsável por estender a reflexão crítica acerca do processo de “estetização” da vida, entendido aqui como um meio pelo qual o capitalismo financeiro e pós-fordista promove uma “desdiferenciação” das esferas econômicas e estéticas, unindo a “indústria e o estilo”, a “moda e a arte”, o “divertimento e o cultural”. Nos termos dos autores:

Nas indústrias de consumo, o design, a moda, a publicidade, a decoração, o cinema, o show business criam em massa produtos carregados de sedução, veiculam afetos e sensibilidade, moldando um universo estético proliferante e heterogêneo pelo ecletismo dos estilos que nele se desenvolvem. Com a estetização da economia, vivemos num mundo marcado pela abundância de estilos, de design, de imagens, de narrativas, de paisagismo, de espetáculos, de músicas, de produtos cosméticos, de lugares turísticos, de museus e de exposições.⁵²

Mas a questão de Galard em *Beleza exorbitante* é outra. Trata-se de investigar o tipo de beleza que estaria em jogo no interior desse processo peculiar de am-

⁵² LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 13-14.

pliação da atenção estética às coisas, onde a sensibilidade recai sobre situações a princípio destituídas de qualquer beleza. Nesse sentido, Galard lembra-nos de que a ampliação do campo da percepção estética sobre as coisas normalmente suscita reprovação, podendo até mesmo soar como um abuso escandaloso a depender da cena ou do lugar no qual tal percepção foi depositada. As fotografias de Sebastião Salgado reunidas na exposição *Êxodos*, a princípio, seriam alvo de duras críticas precisamente por essa razão. Quer dizer, seriam fotos que mostram “populações atingidas pela desgraça, expulsas pela guerra ou pela pobreza, fugindo para salvar a pele ou arriscando a vida para escapar da miséria – sudaneses, bósnios, afegãos, curdos do Iraque, ruandeses...”.⁵³ Nessas fotos, contudo, a beleza “combinaria demais com a dor”, suscitando um mal-estar nas audiências que entraram em contato com elas. Em uma frase sucinta, seria o caso de dizer que Salgado apresenta “belas imagens de cenas revoltantes”.⁵⁴

Contudo, o esforço de Galard vai na direção de mostrar como tal discussão está longe de possuir o grau de evidência que inicialmente aparenta. Afinal, como nos lembra o autor, a história da arte, especialmente aquela vinculada à iconografia cristã, estaria recheada de cenas simultaneamente belas e trágicas, seja na figuração do *Christ de douleur*, seja em seus vários martírios e crucificações. A título de exemplo, como pensar em um quadro como o *Massacre dos Inocentes*, pintado por Poussin no século XVII, obra em que se vê um soldado erguendo sua espada para matar um recém-nascido que está sendo asfixiado pelo pé desse mesmo soldado? Caberia a alguém, na imensidão do público contemporâneo, perguntar-nos Galard, denunciar ou comover-se com as cenas violentas retratadas em tais imagens da arte?

Por sua vez, o mesmo não ocorreria, de acordo com Galard, com fotografias como aquela que a revista *Time* elegeu como capa na edição de 1999, onde uma refugiada albanesa, fugindo da guerra do Kosovo, amamentava seu filho enquanto caminhava. Ou então com a “Pietà de Hocine”, por nós já mencionada. Nesse caso, seria apropriado perguntar por que nas fotografias de Salgado, da revista *Time* e de Hocine, somos conduzidos perigosamente aos limites entre a desgraça e a beleza, enquanto nas obras clássicas da história da arte ocidental, com seus

⁵³Galard, *Beleza exorbitante*, p. 17.

⁵⁴Ibidem, p. 18.

Laocoontes e Holofernes decapitados, seria um sinal de ingenuidade e perda de “atenção estética” comover-se de tal modo?

Uma primeira saída consistiria em dizer que a fotografia, em razão de seu *meio*, refere-se diretamente à realidade, isto é, ela é um registro, uma espécie de “marca mecânica” daquilo que efetivamente ocorreu, enquanto as artes plásticas valem-se de uma espécie de “licença poética” para referir-se à realidade, tornando-se assim um ultraje, em virtude da realidade do sofrimento vivido, adotar um olhar estético às fotos. Resposta cômoda, dirá Galard, uma vez que estaria imbuída de pressupostos. Nas palavras do autor:

Mas a morte de Jesus de Nazaré, ao que parece, aconteceu de fato.
 Em todo o caso, para os cristãos, é uma realidade e é importante.
 Para eles, a Virgem realmente recebeu o corpo de seu filho morto.
 Seria então a distância do acontecimento no tempo que permitiria essa atenção estética que, ao contrário, é ilícita se o drama é recente?
 Estranha distinção que obrigaría então a se perguntar quanto tempo exatamente (ou quanto tempo *mais ou menos*) deve transcorrer antes que o espetáculo da dor seja eventualmente perceptível em sua beleza. Por outro lado, a morte abominável de Cristo e o atroz sofrimento de sua mãe não serão, aos olhos dos cristãos, acontecimentos eternamente presentes? Portanto, será necessário que, para eles, se sua fé é verdadeira, o olhar estético é inaplicável à *Pietà* de Carracci?⁵⁵

Como se nota, Galard pretende valorizar a profundidade do debate deixando a contradição em aberto, sem resolução aparente. Tal questão torna-se ainda mais complexa se nos perguntarmos *quando* exatamente a ampliação da atenção estética à vida tem caráter emancipatório e quando não tem. Por acaso haveria um limite preciso, claramente definível, no qual os artistas poderiam trabalhar? E como caracterizar o caráter emancipatório de tal fenômeno progressista de estetização da vida?

Com efeito, podemos dizer que essas questões sintetizam o grande movimento intelectual percorrido por Galard desde a década de 1970, e apontam para a

⁵⁵Ibidem, p. 24.

última definição de “esteticismo” dada pelo autor, em clara oposição àquela que encontramos no livro *Mort des Beaux-Arts*. Isto é, Galard sugere que não haveria uma dimensão emancipatória em jogo no fenômeno de estetização da vida quando o “estético” converte-se em puro *esteticismo*. Nessa leitura, Galard define o esteticismo como uma “extravagância que leva a abusar da beleza”, isto é, que faz com que ela seja desejada a qualquer preço. Nos termos do autor: “a estetização é uma operação que transforma objetos, seres ou situações em um espetáculo de que se pode usufruir sem se sentir vitalmente implicado. A estetização destitui de realidade pessoas e acontecimentos”.⁵⁶

Nesse sentido, o risco maior que correria uma tal discussão a respeito dos abusos da ampliação da atenção estética à vida seria o de tentar definir com precisão, e *a priori*, como e quando se está autorizado a unir beleza e tragédia, poesia e horror, e como e quando não se está. É pensando nisso que, no posfácio à edição brasileira de *Beleza exorbitante*, Galard sintetiza seu ponto de vista nos seguintes termos:

Sim, a associação da beleza com a miséria, com a violência ou com o horror é legítima. Ela o é no caso da Crucificação do *Altar de Isenheim* pintado por Grünewald, todo mundo admite isso. Ela o é igualmente em algumas fotografias de reportagens sobre flagelos atuais, ainda que nem todo mundo o admita. O essencial é considerar essas fotos uma a uma, *apreciá-las* uma de cada vez e evitar emitir um julgamento global sobre o trabalho de um autor, de um repórter ou de um artista (...) Algumas dessas fotos são belas. Não, evidentemente, por causa de uma dedução que parte da ideia de beleza e chega à conclusão de que tal obra lhe é conforme. Não, portanto, graças à utilização de uma prova. Mas não, tampouco, inversamente, em virtude de uma convicção íntima ou de um sentimento inefável. As obras de arte verdadeiras (bem como as que fracassam desde o primeiro grau de sua ambição) prestam-se ao discurso racional, à argumentação, à explicitação de suas qualidades ou de suas fragilidades.⁵⁷

⁵⁶Ibidem, p. 30.

⁵⁷Ibidem, p. 164.

Assim, mais do que ter por certo o critério que definiria a validade da associação entre a beleza e o horror, antes mesmo do contato com o objeto ou fenômeno artístico, seria o caso de questionar em que medida a beleza veiculada pelas obras de arte tem um fundamento apaziguador, conciliatório, hedonista. Ou seja, em que medida ela produziria uma imagem palatável, edulcorada, em consonância com o caráter afirmativo da indústria cultural, tornando-se parte de um mosaico de imagens planas, que geram apenas fascínio e interesse sem cativar, e por conta disso seriam facilmente intercambiáveis entre si sem reter o olhar. Contra tal “beleza embelezadora”, Galard propõe-nos uma “beleza difícil”, que não é de fácil digestão, que não é imediatamente legível, que esconde um fundo, uma dobra ou uma torção; uma noção de beleza que é inquietante, vertiginosa, intensa, mas que nem por isso é exagerada, ou imperativa – sendo, antes, da ordem da alusão, que desorganiza o ideário do “bom gosto” e com isso também nos desorganiza, e que nos atrai mediante aquilo que não mostra, devolvendo ao olhar sua potência de ver.

Por fim, seria o caso de concluir esta breve tentativa de apresentação enfatizando a verve permanentemente crítica e inquietante presente nos escritos de Galard. Como vimos ao longo do texto, sob o mesmo conceito de “esteticismo” Galard busca rejeitar um ideal de beleza distanciada, regressiva e abusiva, que “desrealiza” o real, seja por meio da contenção das potências “desobradas” da arte por parte do sistema das Belas-Artes, seja por meio da destituição empática da experiência vivida nas imagens da mídia e da propaganda, ao mesmo passo que busca considerar a possibilidade de uma potência perturbadora em certos momentos e passagens da vida, em certos gestos e acontecimentos, que contêm simultaneamente o belo e o terrível. Desse modo, chama a atenção para uma transformação da percepção e das condutas, que visa nos retirar da inanição do banal e nos lançar na “busca pela verdadeira vida” (*poursuite de la vraie vie*).⁵⁸ Pois a verdadeira experiência do belo, aquela de uma beleza não-premeditada e avassaladora, talvez só nos seja acessível através do confronto com aquilo que nos é mais cômodo e agradável, lançando-nos em contato com uma dimensão de

⁵⁸Galard, *Mort des Beaux-Arts*, p. 21.

terror e de despertimento. Um pouco à maneira de Rilke, quando este diz: “porque o belo é apenas o começo do terrível”.⁵⁹

Referências

- GALARD, Jean. *Mort des Beaux-Arts* suivi de *Lettre de la Main Gauche par François Châtelet*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- _____. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. “Beauté involontaire et beauté pré-médité”. In: *Temps Libre*, 12. Paris, 1984.
- _____. “Repères pour l’élargissement de l’expérience esthétique”. In: *Diogène*, 119, 1982.
- _____. “L’art sans oeuvre”. In: GALARD, J. et al (org.). *L’oeuvre d’art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.
- _____. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.
- MICHAUD, Yves. *L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique*. Paris: Stock, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Alfredo Margarido. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editoras, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Les élégies de Duino*, suivi de *Les sonnets à Orphée*. Trad. Lorand Gaspar. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁵⁹RILKE, Rainer Maria. *Les élégies de Duino*, suivi de *Les sonnets à Orphée*. Trad. Lorand Gaspar. Paris: Éditions du Seuil, 2006, p. 9.

RESUMO: O artigo tem como finalidade esboçar uma introdução ao pensamento estético de Jean Galard, filósofo e historiador da arte que lecionou Estética no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo entre os anos de 1968 e 1971, e que esteve por décadas ligado ao meio artístico institucional francês, tendo criado, em 1987, o Serviço Cultural do Museu do Louvre. Para tanto, faremos um percurso sintético por quatro diferentes trabalhos de Galard que lidam com a questão da estetização da vida, questão essa que percorre toda sua reflexão e sofre transformações circunstanciais com o passar das décadas: trata-se dos livros *Mort des Beaux-Arts* (1971), *A beleza do gesto* (1984) e *Beleza exorbitante* (2012), e do artigo “L’art sans oeuvre” (2003). Por meio desse movimento, pretendemos mostrar como, sob o mesmo conceito de “esteticismo”, Galard busca rejeitar um ideal de beleza distanciada, regressiva e abusiva, que “desrealiza” o real, seja por meio da contenção das potências “desobradas” da arte por parte do sistema das Belas-Artes, seja por meio da destituição empática da experiência vivida nas imagens da mídia e da propaganda, ao passo que busca considerar a possibilidade de uma potência perturbadora em certos momentos e passagens da vida, em certos gestos e

ABSTRACT: The purpose of this article is to outline an introduction to the aesthetic thinking of Jean Galard, philosopher and art historian who taught Aesthetics in the Philosophy department of the University of São Paulo between 1968 and 1971, and who was for decades connected to France’s artistic institutional milieu, having created, in 1987, the Cultural Service of the Louvre Museum. To do so, we will make a synthetic journey through four different works by Galard that deal with the issue of the aestheticization of life, an issue that runs through all of his reflection and undergoes circumstantial transformations over the decades: those are the books *Mort des Beaux-Arts* (1971), *La beauté du geste* (1984) e *La beauté à outrance* (2012), and the article “L’art sans oeuvre” (2003). Through this movement, we intend to show how, under the same concept of “aestheticism”, Galard seeks to reject an ideal of distanced, regressive and abusive beauty, which “unrealizes” the real, either through the containment of the “unfolded” powers of art on the part of the system of Beaux-Arts, either through the empathic dismissal of the lived experience in the images of the media and advertising, at the same time that it seeks to consider the possibility of a disturbing power in certain mo-

acontecimentos, que contêm simultaneamente o belo e o terrível.

PALAVRAS-CHAVE: Esteticismo; Desobramento; Beleza; Jean Galard.

ments of life, in certain gestures and events, which simultaneously contain the beautiful and the terrible.

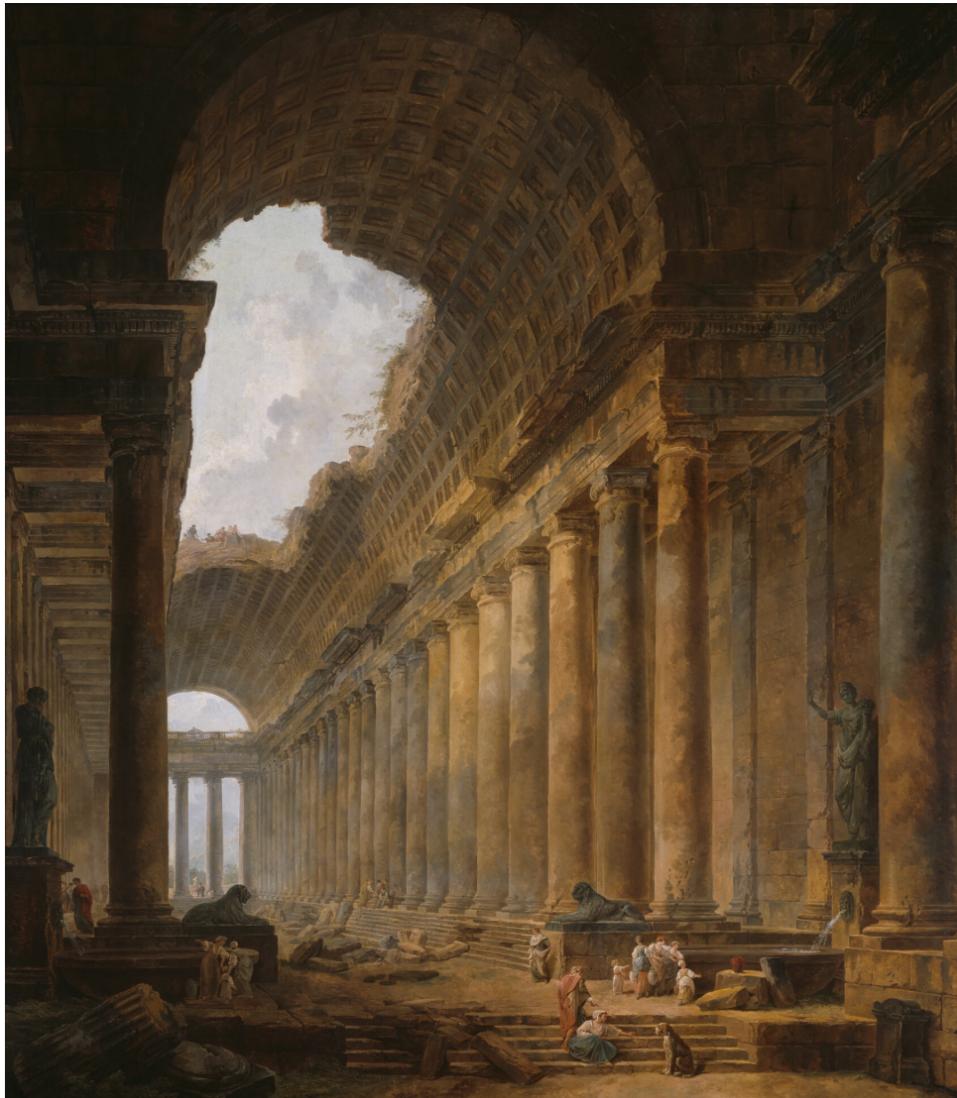
KEYWORDS: Aestheticism; Desoeuvre-ment; Beauty; Jean Galard.

Poética das ruínas e modernidade: acerca de alguns fragmentos da crítica de arte de Denis Diderot sobre Hubert Robert

FLÁVIA FALLEIROS
PROFESSORA DE TEORIA LITERÁRIA NA UNESP

Os fragmentos aqui traduzidos e comentados foram extraídos do *Salão de 1767*, que é o quinto volume do conjunto de textos de crítica de arte publicados por Diderot entre 1759 e 1781, conhecidos como *Salões*. A tradução foi realizada a partir da edição publicada por Hermann; esta, por sua vez, baseou-se no manuscrito autógrafo em posse da Biblioteca Nacional de França.¹ Como todos os outros *Salões*, este é uma composição fragmentária que se organiza como uma deambulação por uma exposição de pintura, no caso, a bienal do Museu do Louvre de 1767. Diderot apresenta a seu leitor uma sequência de quadros expostos, visitados, descritos e comentados por ele, um a um. Assim, cruzam-se, já no molde textual resultante desta organização, as dimensões temporal e espacial: a primeira

¹Consultar FALLEIROS, Flávia. *O Passeio Vernet, de Diderot: arte, natureza, religião e sociedade*. Organização, ensaio e notas de tradução de Flávia Falleiros; tradução de Flávia Falleiros e Letícia Iarossi. São Paulo: Editacuja, 2021. O livro, que pode ser obtido gratuitamente no site da editora, contém mais elementos descritivos sobre o *Salão de 1767* e um estudo sobre o trecho crítico que o filósofo dedicou ao pintor Vernet.



O velho templo, de Hubert Robert. Pintura sobre tela, 1787-1788, 255 × 223,2 cm. The Art Institute of Chicago. A imagem acima se encontra em domínio público e foi captada no site do Instituto de Arte de Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/57048/the-old-temple> Acesso em: 9 jul. 2023.

delas imposta pelo *contar*, ao passo que a segunda é sugerida pela representação do próprio deambular, bem como pelas descrições, na maioria das vezes minuciosas, das obras *vistas*.

Diderot dedica a cada expositor um ou mais fragmentos, de acordo com o número de obras que cada qual expõe. Entre muitos outros, consta o pintor de ruínas Hubert Robert (1733-1808), um de seus artistas prediletos,² cujos quadros representavam tanto ruínas imaginárias quanto reais, antigas ou contemporâneas; por exemplo, a coluna de Trajano ou o Teatro da Ópera devastado pelo fogo. Parisiense, Hubert formou-se no ateliê do pintor francês Michel-Ange Slodtz. Em 1754, acompanhou-o numa viagem a Roma, onde viveria até 1765, ano em que voltou à capital francesa. Na Itália, foi influenciado pelo contato com as pinturas das antiguidades de Roma feitas por Giovanni Paolo Pannini (1691-1765); viajando pelo país, Robert realizou uma grande quantidade de croquis de sítios e monumentos antigos, bem como de cenas pitorescas. Sua obra foi também amplamente influenciada por um novo gênero nascido, segundo alguns, na Itália, a pintura e a gravura de *vedute*,³ isto é, de vistas, que entusiasmou artistas e viajantes no século XVIII. A viagem à Itália conheceu uma voga significativa na época e muitos eram os visitantes que desejavam admirar as belezas do país e, depois, conservar lembranças de sua estadia, o que explica a grande quantidade de obras desse tipo então produzidas e seu intenso comércio.⁴ Após seu retorno à França, Robert consagrou-se com constância ao motivo pictórico das ruínas, tendo pintado alguns monumentos antigos da Provença, antiga terra romana,

²Diderot não deixa dúvidas quanto à sua admiração por Robert, que realmente foi um de seus pintores preferidos. No entanto, via com reservas alguns aspectos de seus quadros, notadamente a composição das figuras humanas inseridas na paisagem. Robert é quanto a isso amiúde comparado por Diderot a Vernet (1714-1789), com quem, segundo o filósofo, o primeiro teria muito a “aprender”.

³No singular, *veduta*. É a vista de um lugar que comporte alinhamentos arquitetônicos; o gênero existia desde o século XVII e tomou forte impulso com os pintores holandeses estabelecidos na Itália; esses pintores, chamados *vedutisti*, aplicavam-se a recompor com exatidão a percepção óptica. As *vedute* podiam ser pintadas, gravadas ou desenhadas e eram os cartões-postais do século XVIII. Ver LEDUC, Alain. Verbete “Veduta”. In: *Les Mots de la peinture*. Paris: Belin, 2002.

⁴GOMBRICH, Ernest Hans. “L’Italie: deuxième moitié du XVIIe siècle et XVIIIe siècle”. In: *Histoire de l’art*. Trad. J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. Paris: Phaidon, 2001, p. 444.

por exemplo o quadro *Ponte sobre o Rio Gard*,⁵ pintou, também, a *Demolição da Ponte de Notre-Dame* (Paris). Robert não tinha o desígnio de fazer reconstituições arqueológicas. Seus quadros são animados por um espírito fantasioso e pela presença de luzes difusas, características que lhes dão um aspecto melancólico, razão pela qual é muitas vezes considerado um pré-romântico.⁶ A ele são consagradas, no *Salão de 1767*, 44 páginas de comentários críticos, contendo 21 fragmentos de extensão variável, cada qual relativo a uma obra – nem sempre identificada e por vezes sequer identificável; cada fragmento leva um título que remete à obra examinada pelo filósofo.⁷ Mais adiante, trechos desses fragmentos serão objeto de reflexão.

A admiração de Diderot por Robert deve-se precisamente a esse gosto comum a ambos pelas ruínas, que se tornaram, no século XVIII, não apenas um motivo pictórico relevante, um objeto estético, mas também literário.⁸ A voga foi tamanha, naquele momento, que se chegou a forjar um vocábulo, em francês, para designar os pintores de ruínas: *ruinistes* (“ruinistas”).⁹ Figurando lugares imaginários ou reais, as ruínas passaram a ter destaque nos quadros como um espaço privilegiado em meio ao tumulto da vida: um lugar em que o indivíduo pode estar só para meditar sobre si mesmo e o mundo. Porém, se a ruína é, antes de tudo, a figuração de um espaço preciso, ela também remete ao tempo, pois conota a sua fuga, a caducidade das coisas e a morte – em especial a das civilizações

⁵Essa famosa ponte é o que resta de um aqueduto romano, provavelmente construído no Século I da era cristã.

⁶*Le Robert des noms propres*, verbete Hubert Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

⁷A edição de Hermann, que foi a fonte deste ensaio e da tradução do fragmento selecionado, é uma brochura em capa mole contendo 46 ilustrações em preto e branco distribuídas ao longo de 564 páginas em formato 15 x 20,8 cm; cerca de 450 páginas abrigam o texto de Diderot propriamente dito. O conjunto dos 21 fragmentos que dizem respeito a Hubert Robert encontra-se às páginas 325-369. Diversas obras examinadas por Diderot perderam-se, outras fazem parte de acervos espalhados mundo afora; Diderot comenta quadros (telas), esboços e um desenho do artista. Referências: DIDEROT, Denis. “Robert”. In: *Salon de 1767. Ruines et paysages*. Textos estabelecidos e apresentados por Else Marie Bukdahl, Michel Delon, com notas de Annette Lorenceau. Paris: Hermann Éditeur des Sciences et des arts, 1995, pp. 325-369.

⁸Como foi dito anteriormente, as paisagens de ruínas também se tornaram um cobiçado bem de consumo, numa época que vivia os prenúncios da mercantilização das obras de arte.

⁹Cabe notar que a pintura renascentista, o barroco e o rococó produziram paisagens com ruínas, mas o gênero foi especialmente apreciado no Setecentos.

e dos impérios. Geneviève Cammagre nota que elas parecem ter substituído, a partir do Setecentos, os lugares de meditação religiosa, o que sugere a emergência de um novo tipo de sacralidade, resultante da passagem da austerdade de um retiro devoto cujo objetivo era se voltar para Deus, a um retiro num tempo e espaço que, por trazer as marcas da perda, mostra-se propício aos devaneios melancólicos, podendo servir tanto à apologética religiosa quanto às visões e reflexões de natureza política.¹⁰

Stéphane Lojkine, por sua vez, observa que a relação de Diderot ao tempo é original e até mesmo desconcertante para a perspectiva clássica, pois o tempo diderotiano não é propriamente narratológico. Se é verdade que o filósofo reflete sobre a atemporalidade pura da eternidade teológica, ele também se engaja no debate sobre a posteridade, precisamente por meio da meditação sobre as ruínas, o que lhe permite imaginar a vida e a morte das nações e, para além disso, até mesmo a criação e a evolução das espécies ao longo das eras. O tempo, para Diderot, é na verdade uma pluralidade de temporalidades: a temporalidade do tédio e a do devaneio, a da conversação e a da experiência, a da imaginação e a da poesia, a da pintura e a do espetáculo – nota Lojkine.¹¹

A ruína também ocupa um lugar especial nas meditações de Diderot pelo fato de lhe permitir pensar sobre um dos assuntos que mais o interessam: o debate comparativo entre as artes plásticas e a literatura. Desde Horácio, esse debate instituiu-se pelo confronto entre uma representação fundada no espaço e uma narrativa fundada sobre o tempo. Como aponta Michel Delon em diversos estudos, Diderot interessa-se por tudo que permita paradoxalmente à pintura exprimir o movimento, bem como por tudo que seja capaz, pela linguagem, de dizer o tempo que passa.¹² Seu interesse pelas ruínas explica-se assim também

¹⁰CAMMAGRE, Geneviève. “Ruines et retraite, de Diderot à Volney”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 48, n. 1, 2016, pp. 181-195.

¹¹LOJKINE, Stéphane. “Avant-propos”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição on-line disponível em: <https://books.openedition.org/pup/10563>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.10563>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

¹²Ver, por exemplo: DELON, Michel. “Profondeur de la ruine”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le*

por elas serem uma espécie de condensado das questões ligadas à representação espacial e, ao mesmo tempo, daquelas ligadas à arte do tempo.

Numa outra perspectiva, diversa daquela de que falava Geneviève Cammagre, acima citada, parece possível dizer que a emergência do motivo da ruína no século XVIII está relacionada a um processo de dessacralização generalizado que tem lugar a partir da instauração da *modernidade*. Entenda-se aqui essa palavra no sentido que lhe deu Jean Baudrillard: não propriamente um conceito político ou histórico, mas sim um “modo de civilização característico, que se opõe ao modo da tradição, isto é, a todas as outras culturas anteriores ou tradicionais”. O mesmo filósofo observa ainda que a modernidade não é somente um conjunto de mudanças técnicas, científicas e políticas, mas algo que pode ser definido como “um jogo de signos, costumes e cultura, que traduz essas mudanças de estrutura nos rituais e no *habitus social*”. Ele sublinha a importância do Setecentos como um tempo em que se alicerçaram os fundamentos filosóficos e políticos da modernidade, entre os quais enumera: o pensamento individualista e racionalista moderno, do qual tanto o Iluminismo, quanto anteriormente Descartes (1596-1650), são representativos; o Estado monárquico centralizado, que sucedeu, com suas técnicas administrativas, ao sistema feudal; as bases de uma ciência física e natural, que acarretaram os primeiros efeitos de uma tecnologia aplicada; a secularização total das artes e das ciências; e, a partir de 1789, o Estado burguês moderno, centralizado e democrático, com o qual a modernidade assumiu os matizes de uma burguesia liberal que, depois, continuou sendo sua marca ideológica. Devido a tantas e tão profundas rupturas, instaurou-se na vida social “uma dimensão de mudança permanente, de desestruturação dos costumes e da cultura tradicional”,¹³ cuja compreensão parece indispensável para compreender a emergência do tema pictórico das ruínas no Setecentos.

No século seguinte, aquele do “auge do capitalismo”, em que todas essas mudanças se aprofundam devido à consolidação do Estado burguês, o tema afirma-se como motivo literário, agora mais especialmente relacionado à precariedade da

tempo. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição *on-line* disponível em: <http://books.openedition.org/pup/10808>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.10808>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

¹³BAUDRILLARD, Jean. “Modernité” (verbete). In: *Encyclopædia Universalis*. Paris: Éditeur à Paris, 2002, pp. 317-319.

vida urbana, algo sobre o que insistiu Walter Benjamin em seus estudos acerca de Charles Baudelaire, poeta do efêmero. Ao comentar alguns aspectos de sua obra poética, o pensador alemão evoca, em dado momento, o escritor Maxime du Camp, contemporâneo de Baudelaire, e sua copiosíssima obra *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle*,¹⁴ cuja ideia lhe veio numa tarde de 1862 num momento em que se encontrava numa das pontes sobre o rio Sena, a contemplar o espetáculo provocado pelos trabalhos de reforma da capital, conduzidos pelo administrador Haussmann, sob Napoleão III:

Veio-lhe a ideia do interesse prodigioso que teria hoje um quadro exato e completo de uma Atenas dos tempos de Péricles, de uma Cartago dos tempos dos Barca, de uma Alexandria dos tempos dos Ptolomeus, de uma Roma dos tempos dos Césares... (...). Por uma dessas intuições fulgurantes em que um magnífico tema de trabalho surge diante do espírito, ele percebeu claramente a possibilidade de escrever sobre Paris esse livro que os historiadores da Antiguidade não escreveram sobre suas cidades.¹⁵

As breves considerações feitas até aqui bastam para sublinhar algumas das razões que fazem das ruínas um motivo moderno por excelência. Para Diderot, elas interessam tanto quanto tema pictórico – afinal ele resenha e critica quadros – quanto literário e filosófico, pois ele consagra a elas reflexões que ultrapassam, em muito, o âmbito da crítica de arte. Como já foi dito acima, esse interesse pelas ruínas justifica-se por um lado pelo fato de elas serem uma espécie de condensado das questões ligadas à representação espacial e, ao mesmo tempo, daquelas ligadas à arte do tempo, isto é, a narrativa.¹⁶ Interessam ainda, sobretudo, pelo fato de porem em cena, agudamente, a historicidade das coisas. Mais adiante, a leitura

¹⁴São seis enormes volumes de crônicas jornalísticas, publicados entre 1869 e 1875, com o propósito de oferecer um quadro descritivo completo da capital francesa.

¹⁵Apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Payot, 1979, pp. 124-125.

¹⁶Interesse que a arte moderna não desmentiria. Artistas como o belga René Magritte (1898-1967), o alemão Anselm Kiefer (nascido em 1945) e o francês Édouard Tréneau (nascido em 1936) exploraram o tema.

de uma seleta de fragmentos dedicados por Diderot a Robert permitirá mostrar como isso se dá.

Antes, convém dizer que, no *Salão de 1767*, o trecho dedicado a Hubert Robert inicia-se com uma longa digressão filosófica – muito ao gosto de Diderot – sobre a viagem e os viajantes. O impulso à viagem é creditado, pelo pensador, a um excesso de energia: “Com um fundo de inércia, mais ou menos considerável, a natureza, que vela por nossa conservação, deu-nos uma porção de energia que nos solicita incessantemente ao movimento e à ação”.¹⁷ Opõe-se à energia a inércia, como ocorre no reino animal: “No meio das florestas, o animal desperta, persegue sua presa, atinge-a, devora-a e adormece.” Essas considerações permitem-lhe dizer que:

Nas cidades, onde uma parte dos homens são sacrificados para satisfazer as necessidades dos outros, a energia que resta a estes se consagra a diferentes objetos. Eu corro atrás de uma ideia porque um miserável corre atrás de uma lebre para mim.¹⁸

O trecho acima surpreende, se não já por sua evidente atualidade, também por conter uma reflexão sobre a desigualdade, que estabelece lugares precisos aos homens de acordo com sua posição social; assim, longe de tratar de pintura, Diderot fala, aqui, da vida na Pólis. É a partir desse raciocínio construído por digressões sobre questões aparentemente díspares que o filósofo chegará à crítica de um contemporâneo, o Abade Richard, e mais especialmente a uma obra sua intitulada *Viagem à Itália*.¹⁹ Ele afirma tê-la lido porque esperava encontrar, num livro sobre a Itália, informações sobre as ruínas, por ser este o país, dentre todos, que as tem em maior número; assim, tinha a intenção de acrescentar à obra do abade algum “suplemento”, ao comentar a arte pictórica de Robert. Ao cabo da larga digressão sobre a viagem, os viajantes, a energia e a inércia, Diderot

¹⁷ Edição Hermann, p. 325.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ Diderot refere-se à obra simplesmente como *Voyage en Italie*. Na verdade, o título exato desse livro é: *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux Mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle* (1766). O nome do abade é Jérôme Richard.

chegará, porém, à conclusão de que a “viagem à Itália” do Abade Richard não terá sido de nenhuma valia, já que em seu livro não encontrou “uma miserável linha que (...) servisse”.²⁰

Diderot dá-se conta, perfeitamente, de dissertar por caminhos que podem parecer tortuosos, antes de abordar o assunto do fragmento, que é a pintura de Hubert Robert, tanto que interpela diretamente os leitores: “Mas para que serve, perguntariam vocês, esse desvio sobre os viajantes e as viagens? Que relação entre essas ideias falsas ou verdadeiras com as ruínas de Robert?”²¹

Logo adiante, é a própria crítica feita ao Abade Richard que lhe dá a ocasião de anunciar enfim, de modo inesperado, seu tema principal:

Se teu livro passar, não teria valido a pena escrevê-lo; e, caso ele perdure, percebes que tu passarás à posteridade como um tolo? E quando o tempo terá pulverizado as estátuas, destruído as pinturas, amontoado os edifícios dos quais tu me falas, que confiança o futuro atribuirá aos relatos de uma cabeça limitada e embriagada pelas mais ridículas noções?²²

Assim se comprehende que a crítica ao livro do Abade Richard terá servido de pretexto para introduzir o verdadeiro tema central dos fragmentos sobre Robert: a *ruína*, a caducidade das coisas, estampada nas estátuas reduzidas a pó e nos edifícios transformados em entulhos. Contudo, paralelamente à ruína dos monumentos, Diderot alude à precariedade dos escritos, motivada por seu baixo valor estético. Por isso ele se pergunta: valeria a pena durar com obras como a do Abade Richard? Certamente não, pois de nada vale a posteridade quando obtida com uma obra vazia e néscia. Aqui se expressa nas entrelinhas outra obsessão do filósofo: a preocupação com a posteridade de seus próprios escritos. Nos ensaios que consagraram à obra de Diderot, Herbert Dieckmann demonstrou, por meio de diversos exemplos e principalmente pela postura de Diderot em relação à *Encyclopédia*, em especial graças ao famoso trecho em que o filósofo fala do objetivo

²⁰ Edição Hermann, p. 328.

²¹ Idem, ibidem.

²² Idem, ibidem.

dessa obra monumental, destinada às gerações futuras, o quanto a posteridade revelava-se importante para o pensador. Dieckmann afirma que “a defesa calorosa da posteridade” e a concepção de um público futuro demonstrariam que, graças à *Encyclopédia*, Diderot chegou a resolver o problema de suas relações com o leitor, que o preocupava e sobre o qual refletia constantemente.²³

Apenas depois de muitas digressões, portanto, é que Diderot, quase ao término do primeiro fragmento, apresenta o pintor cujos quadros o interessam:

Robert é um jovem artista que expõe pela primeira vez; ele está de volta da Itália, de onde trouxe a facilidade e a cor; ele expôs um grande número de obras entre as quais há as excelentes, outras medíocres e quase nenhuma má (ruim). Eu as distribuirei em três classes, os quadros, os esboços e os desenhos.²⁴

Iniciam-se então os comentários, em sequência, sobre suas obras.²⁵ Os fragmentos tratam de onze quadros, nove esboços e de um desenho de Hubert Robert, nesta ordem. A seguir, a tradução integral do décimo-nono fragmento sobre o pintor (um esboço), com notas de rodapé, seguida por uma análise e mais algumas observações feitas a partir de um breve florilégio de excertos sobre Hubert Robert.

²³Herbert Dieckmann. “Diderot et son lecteur”. In: *Cinq leçons sur Diderot*. Prefácio de Jean Pommier. Paris-Genebra: Minard-Droz, 1959, p. 17-39.

²⁴Edição Hermann, p. 331.

²⁵A sequência contém os seguintes títulos (alguns deles se repetem): *Robert; / Uma grande paisagem ao gosto dos campos da Itália; / Dois quadros. Uma ponte sob a qual se descobrem os campos de Sabina, a quarenta léguas de Roma. As Ruínas do famoso pórtico do tempo de Balbec, em Heliópolis; / Ruínas de um arco do triunfo e outros monumentos; / Grande Galeria iluminada pelo fundo; / Interior de uma galeria em ruínas; / Pequena, pequenina ruína / Grande escadaria que conduz a um antigo pórtico; / Cascata caindo entre dois alpendres, no meio de uma colunata; / Uma vista da Vigne-Madame, em Roma; / O Pátio do palácio romano, inundado no alto verão para refrescar as galerias que o rodeiam; / Porto de Roma, ornado de diferentes monumentos de arquitetura antiga e moderna; / Estábulo e depósito de feno, pintados segundo a natureza, em Roma; / Cozinha italiana; / Esboços; / Ruínas; / Ruína de escadaria; / Interior de um lugar subterrâneo, de uma caverna iluminada por uma janelinha com grades no fundo do quadro, no centro da composição que ela ilumina; / Ruínas; / Parte de um templo; / Outras ruínas; / Ruínas; / Esboço colorido segundo a natureza em Roma; / Desenho de ruína.*

Outras ruínas²⁶

Grande edifício²⁷ ocupando a direita, a esquerda e o fundo do esboço. É um palácio, ou melhor, foi. A degradação está tão avançada que pouco se pode ver dos vestígios dos capitéis, dos frontões e dos entablamentos.²⁸ O tempo reduziu a pó a morada de um desses mestres do mundo, de uma dessas feras selvagens que devoravam os reis que devoram os homens. Sob essas arcadas que eles ergueram, e onde um Verres²⁹ amontoava os despojos das nações, moram agora vendedoras de ervas, cavalos, bois, animais; e nos lugares dos quais os homens se distanciaram, encontram-se tigres, serpentes, e além disso ladrões. Contra essa fachada, eis aqui um hangar cujo teto se alonga inclinando-se para a frente; é um edifício semelhante a esses enfadonhos entulhos pendurados nas soberbas paredes do Louvre. Camponeses trancaram ali dentro os instrumentos de seu ofício. Veem-se à direita carroças e um monte de estrume; à esquerda, cavaleiros a pé que põem ferraduras em seus cavalos, um marechal ajoelhado ferra o seu, um de seus companheiros segura a pata do cavalo, um dos valetes dos cavaleiros segura o animal pelas rédeas.

Algo mais que eu acrescentaria ainda ao efeito das ruínas é uma forte imagem da vicissitude. Pois bem, esses poderosos da terra que acreditavam construir para a eternidade, que mandaram fazer magníficas moradas, destinando-as em seus loucos pensamentos a uma sequência ininterrupta de descendentes, herdeiros de

²⁶Trecho traduzido da edição Hermann, já citada; está situado às páginas 364-366. Anne Lorenceau, em nota de rodapé desta edição, informa que, pela descrição feita por Diderot desse esboço, é possível pensar que se trata da obra nº 4 de uma coleção de desenhos de Hubert Robert que faz parte do acervo do *Musée de Valence*.

²⁷No original, *fabrique*: muito em voga no século XVIII e amiúde empregado por Diderot em sua crítica de arte, esse termo designa um elemento de arquitetura inserido num quadro, ou qualquer construção que sirva como ornamento num jardim ou num parque (ponte, colunas, palácios, etc.); esses elementos são frequentes nas telas de Hubert Robert, onde aparecem em forma de ruínas, como na obra comentada aqui.

²⁸Termo de arquitetura que designa, nos edifícios clássicos, o conjunto de elementos reunindo a arquitrave, o friso e a cornija.

²⁹Caio Licinius Verres (119-43 a.C.), procônsul romano, cúpido e corrupto; ficou conhecido por ter enriquecido saqueando diversas cidades da Sicília; também foi acusado de matar cidadãos romanos sem julgamento, o que era proibido pelas leis de Roma.

seus sobrenomes, de seus títulos e de sua opulência – nada resta de seus esforços, de seus enormes gastos, de sua grande ambição, além dos destroços que servem de asilo à parte mais indigente, mais infeliz da espécie humana e que são mais úteis agora em ruínas do que foram em seu primeiro esplendor.

Ó pintores de ruínas, caso vocês conservem em seu quadro um fragmento de baixo-relevo, que ele resulte do mais belo trabalho e represente sempre alguma ação interessante de uma data muito anterior aos tempos prósperos da nação³⁰ arruinada. Você produzirão assim dois efeitos; levar-me-ão tanto mais longe rumo às profundezas do tempo, e inspirar-me-ão ainda mais veneração e pesar por um povo que dominou as belas-artes em tão elevado grau de perfeição. Caso decidam mutilar a parte superior de uma estátua, que então as pernas e os pés permanecendo na base tenham a forma recortada pelo mais belo cinzel e sejam do mais refinado gosto em desenho. Que esse busto pulverulento que vocês me mostram meio submerso na terra, entre moitas de sarça, tenha um forte caráter e seja a imagem de um personagem famoso. Que a arquitetura seja rica e os ornamentos puros; que a parte subsistente não dê de modo algum uma ideia ordinária. Engrandeçam a ruína e, com ela, será grande a nação.

Percorram a terra inteira, mas que eu sempre saiba onde vocês se encontram, na Grécia, no Egito, em Alexandria, em Roma. Abracem todos os tempos, mas que eu não possa ignorar a data do monumento; mostrem-me todos os tipos de arquitetura e todas as espécies de edifícios; mas com algumas características que especifiquem os lugares, os costumes, os tempos, os usos e as pessoas. Que, nesse sentido, suas ruínas sejam ainda mais eruditas.³¹

³⁰No original, *cité*.

³¹No original, *savantes*, termo que poderia ser traduzido em português por “cultas”, “eruditas” ou “sábias”. Mais adiante, no comentário ao fragmento, trato da dificuldade de tradução desse vocábulo, nesse contexto preciso.

O fragmento contém quatro parágrafos e, no conjunto, mesclam-se a descrição da obra, as reflexões do filósofo e os conselhos do crítico. Os elementos descritivos são na verdade escassos quando se considera, na íntegra, o excerto; eles estão concentrados na cena do primeiro parágrafo, embora já apareçam ali lado a lado com algumas reflexões pessoais de Diderot, tanto as de natureza política quanto as filosóficas. A descrição desse lugar que *foi* um palácio está a serviço, desde o início do fragmento, da ideia central de Diderot relativamente às ruínas: elas são um motivo pictórico eloquente da caducidade das coisas que, no texto de Diderot, fica expressa pelo campo semântico dominante. Apenas no primeiro parágrafo, acumulam-se os vocábulos: degradação, vestígios, pó, despojos, entulhos, monte de estrume; a carga semântica desses substantivos é acentuada por alguns verbos: reduzir, devorar, amontoar, distanciar-se. É de se notar, também, que esse campo semântico se opõe, no mesmo parágrafo, a um outro:

mestres do mundo / reis	ladrões / camponeses / vendedores de ervas / cavaleiros a pé
homens	tigres / serpentes / cavalos / bois / animais
erguer	amontoar / entulhos
hangar	soberbas paredes do Louvre
grande edifício / palácio / capitéis/ frontões / entablamentos	vestígios / pó / carroças / monte de estrume

O contraste resultante dessas oposições semânticas sugere uma *inversão*: um passado glorioso dá lugar a uma cena banal do cotidiano de gente miúda, pessoas simples, populares. No parágrafo seguinte, que é bem menos descritivo, as oposições também estão presentes. Na coluna da direita encontram-se os elementos que remetem ao passado; à esquerda, os que dizem respeito ao presente:

Passado (real, histórico)	Presente (aqui e agora do desenho)
poderosos da terra	a parte mais indigente e mais infeliz da espécie humana
crença na eternidade	vicissitude
magníficas moradas	destroços, asilo
sequência ininterrupta de descendentes; herdeiros de (...) sobrenomes; títulos, opulência; enormes gastos; grande ambição; esplendor	ruínas

Os elementos do passado, numerosos, remetendo a uma realidade finda, dão lugar ao presente da arte, do desenho contemplado pelo observador, que é marcado pela escassez; de toda a riqueza e a abundância de um tempo no qual era possível “acreditar na eternidade”, restam apenas ruínas e indigentes. A passagem do tempo reafirma a ideia de *inversão*. Talvez só possa haver permanência na precariedade: e não apenas a precariedade das construções humanas, como também aquela das relações de poder que regem as sociedades.

No terceiro e no quarto parágrafos, Diderot passa a se dirigir diretamente aos pintores de ruínas, interpelando-os com conselhos sobre como torná-las mais eloquentes. Ele propõe-lhes uma maior profundidade histórica, a ser alcançada por alguns expedientes que dizem respeito ao conteúdo e à forma dos quadros: por um lado, que as ruínas representadas sejam tanto mais antigas e distantes no tempo quanto possível; que os personagens representados sejam históricos, isto é, que tenham de fato existido; e que os vestígios arquitetônicos figurando no quadro sejam “ricos” e contenham “ornamentos puros”. A frase que fecha o

parágrafo sintetiza os conselhos: “Engrandeçam a ruína e, com ela, será grande a nação”.

No quarto e último parágrafo, o crítico prossegue com suas sugestões, agora visando o problema da representação espacial: de que ruínas deve tratar uma boa obra? E que tratamento se deve dar a elas? Segundo Diderot, a resposta deve ser óbvia para o observador; daí a importância de as ruínas serem situadas não só num tempo histórico preciso, mas também num espaço reconhecível: quer se trate da Grécia, do Egito, de Alexandria ou de Roma – lugares nos quais floresceram as grandes civilizações que ele nomeia no fragmento – tudo deve estar representado na obra, inclusive também os “costumes”, os “usos e as pessoas”. O *excipit* do fragmento é formulado em tom imperativo: “Que, nesse sentido, suas ruínas sejam ainda mais eruditas.” O que quer dizer essa injunção? Antes de mais nada, há que apontar, aqui, para a dificuldade de traduzir, nesse contexto específico, o último vocábulo do *excipit*. Normalmente, o termo *savant*, como adjetivo, é traduzido por “culto”, “erudito”, “sábio”, podendo também ser entendido como “letrado” ou “ilustrado”. As traduções para o português muitas vezes parecem insuficientes, este é o caso presente. Feita essa observação, cabe perguntar: em que consistiria, exatamente, tornar as ruínas “ainda mais eruditas” (ou “sábias”, ou “cultas”), por meio dos expedientes recomendados por Diderot? Como se viu, ele aconselha a inclusão, nas representações pictóricas de ruínas, de elementos que ampliem o *conhecimento* do objeto representado: características espaciais de civilizações variadas, datação e diversidade dos monumentos arquitetônicos que figuram nos quadros, informações inequívocas sobre “os lugares, os costumes, os tempos, os usos e as pessoas”. O vasto conhecimento exigido pelo filósofo dos pintores de ruínas só pode ser o da história, o que sugere uma defesa, de sua parte, desse gênero pictórico específico, do qual, contudo, ele propunha uma definição um pouco distinta daquela em vigor no seu tempo.

Como afirma Nadeije Laneyrie-Dagen, denominava-se pintura de história toda obra que trata sob uma forma narrativa ou simbólica de assuntos “sérios”, capazes de elevar a alma do espectador, de instruí-lo e torná-lo melhor. A partir do século XVII, os temas religiosos, tanto quanto aqueles tomados de empréstimo à mitologia e à história, e ainda as alegorias, foram qualificados como “pintura de história” na França. A definição mais importante do gênero foi formulada por André Félibien (1617-1695) e ela estabelece uma hierarquia entre os gêneros,

na qual a pintura de história aparece no cimo: ela é o “grande gênero” e inclui, além da história dos povos – que, salvo raríssimas exceções, é aquela dos reis e das grandes batalhas – a história religiosa (relatos do Antigo Testamento, da vida de Jesus e dos santos, etc.) e a mitologia (temas retirados dos grandes textos da Antiguidade). Caso retrate figuras reais e cenas históricas verídicas ocorridas em algum momento dos antigos tempos, ela deve ser também verossímil.³² Vista como o gênero mais elevado, a pintura de história é de fato tecnicamente difícil, pois exige do artista diversas aptidões: que seja retratista e paisagista, por exemplo, além de culto, pois o conhecimento da história e a compreensão de seu sentido são imprescindíveis para a realização de obras de acordo com tais exigências.

Diderot concordava com a definição de Félibien sobre a pintura de história, dominante em sua época. Contudo, como nota Kate E. Tunstall, ainda que a adotasse, ele defendia sua ampliação para além das cenas históricas de fatos heroicos e edificantes, das cenas mitológicas e religiosas.³³ Já nos *Ensaio sobre a pintura*, Diderot propunha que obras representando cenas da vida burguesa e até mesmo as paisagens marítimas de Vernet também fossem consideradas como pertencentes a esse gênero superior. Tratando especificamente de Vernet, Diderot afirmava, então, que suas telas de temática marítima “oferecem toda sorte de incidentes e de cenas” e são, para ele, quadros de história tanto quanto os de Poussin (1594-1665), Le Brun (1755-1842) e Van Loo (1707-1771), notáveis mestres do gênero, os dois últimos contemporâneos de Diderot.³⁴ O filósofo não cita Hubert Robert, e talvez sequer o conhecesse quando escreveu os *Ensaio sobre a pintura*, datados de 1765, ano em que Robert, ainda jovem, voltou a viver na França, onde só exporia seus quadros pela primeira vez dois anos depois, na bienal de 1767. Seja como for, parece pertinente compreender o *excipit* do fragmento acima citado à luz da definição de Félibert acrescentando-lhe a ampliação de seu sentido, como proposta por Diderot. Ao exigir que os artistas tornem suas ruínas “ainda mais sábias” (ou “cultas”, ou “eruditas”), o filósofo alça os “ruinistas” às

³²Ver LANEYRIE-DAGEN, Nadejje. *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse, 2015, p. 24.

³³TUNSTALL, Kate E. “Diderot, Chardin et la matière sensible”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 39, n. 1, 2007, pp. 577-593.

³⁴DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture*. Edição Laurent Versini. In: *Œuvres*. Paris: Bouquins, 1994-1977, volume IV, p. 506.

fileiras dos pintores de história, tanto pelas exigências de conteúdo quanto de domínio técnico da arte pictórica.

Convém lembrar, todavia, que as ruínas nada têm de heroico, pois se distanciam das lições edificantes propostas pelas obras representando as grandes cenas da história e as alegorias bíblicas e mitológicas, cujo objetivo é instruir o espectador e torná-lo melhor a fim de elevar-lhe a alma. O motivo pictórico da ruína dificilmente pode ser assimilado a uma lição de moral edificante, pois ele abre uma fenda nos preceitos da estética clássica. Afinal, o que ensinam as ruínas?

No brevíssimo florilégio abaixo, Diderot responde.

Excerto de *Ruínas de um arco do triunfo e outros monumentos*:

O efeito dessas composições, boas ou más, é de nos mergulhar numa doce melancolia. Fixamos nosso olhar sobre os escombros de um arco do triunfo, de um pórtico, de uma pirâmide, de um templo, de um palácio; e voltamo-nos para nós mesmos; antecipamos os estragos do tempo; e nossa imaginação dispersa sobre a terra até mesmo os edifícios em que moramos. Nesse instante a solidão e o silêncio reinam ao nosso redor. Permanecemos sós, remanescentes de toda uma nação que já não há. E eis a primeira linha da poética das ruínas.³⁵

Excerto de *Grande galeria iluminada pelo fundo*:

Com que espanto, com que surpresa olho para essa abóboda trincada e as massas que a sobrepujam! Os povos que ergueram esse monumento – onde estão eles? Em que se transformaram? Em que enorme profundidade obscura e muda meu olhar vai se perder? A que prodigiosa distância é afastada a porção de céu que entrevejo através dessa abertura! Que espantosa degradação da luz! Como ela se enfraquece ao descer do alto dessa abóbada, ao longo das colunas! Como as trevas se encontram espremidas pela luz na entrada e a

³⁵Edição Hermann, p. 335.

luz ao fundo! Não nos cansamos de olhar. O tempo detém-se para aquele que admira. Como eu vivi pouco! Como minha juventude foi passageira!

(...)

A ideia que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo aniquila-se, tudo perece, tudo passa. Apenas o mundo resta. Apenas o tempo dura. Como esse mundo é velho! Caminho entre duas eternidades. Para onde quer que eu dirija meu olhar, os objetos que me rodeiam anunciam um fim e me resignam àquele que me aguarda. O que é minha existência efêmera em comparação àquela de um rochedo que desmorona, de um vale que se torna mais profundo, de uma floresta que fenece, dessas massas suspensas acima de minha cabeça que se abalam. Vejo o mármore dos túmulos reduzir-se a pó, e não quero morrer; prefiro o fraco tecido de fibras e de carne do que uma lei geral a que obedece o bronze, e não quero morrer. Uma avalanche arrasta as nações umas sobre as outras para o fundo de um abismo comum; eu, e somente eu, tenho a pretensão de me deter a suas margens e abrir caminho na vaga que corre a meu lado!³⁶

Excerto de *Ruínas*:

Por que não se lê, como numa tabuleta, acima dessas vendedoras de ervas, *Divo Augusto, Divo Neroni?*³⁷ Por que não ter gravado nesse obelisco *Jovi servatori, quod feliciter periculum evaserit, Sylla;*³⁸ ou *Trigesis centenis hominum caesis, Pompeius?*³⁹ Esta última inscrição teria despertado em mim o horror que devo sentir por um monstro glorificado por ter degolado três milhões de homens. Essas ruínas diriam-me muito mais. A inscrição anterior me recordaria a morada

³⁶ Edição Hermann, pp. 337-339.

³⁷ Ao divino Augusto, ao divino Nero.

³⁸ A Júpiter conservador, que o preservou do perigo, Sula (Lúcio Cornélio Sula, por vezes chamado também de Sila).

³⁹ Depois de ter degolado três milhões de homens, Pompeu.

de um biltre que, depois de ter ensanguentado todas as famílias de Roma, pôs-se ao abrigo da vingança, sob o escudo de Júpiter. Eu poderia falar da fatuidade das coisas desse mundo, se lesse, acima da cabeça de uma vendedora de ervas, *Ao Divino Augusto, Ao divino Nero*, e da baixeza dos homens que foram capazes de divinizar um covarde proscritor, um tigre coroado.⁴⁰

Nos trechos acima reproduzidos, expressa-se de modo agudo o principal *ensinamento* das ruínas: a historicidade das coisas, que elas tornam concreta, palpável, visível nas transformações espaciais decorrentes da passagem do tempo. Em todos esses espaços é perceptível uma *inversão* de situações: um passado glorioso dando lugar a cenas banais do cotidiano da vida de gente do povo; assim, no presente do observador, antigos espaços de poder aparecem cumprindo uma função social totalmente diversa daquela que motivara sua construção. As transformações do tempo e do espaço têm uma dimensão coletiva, já que dizem respeito à vida das sociedades e fazem refletir também, portanto, sobre a precariedade e a instabilidade dos ordenamentos que as regulam. Esta parece ser uma das funções primordiais dessa *poética das ruínas* (a expressão é de Diderot). Michel Delon afirma, a propósito, que:

a substituição dos poderosos em seus palácios pelos miseráveis nas ruínas não corresponde mais somente ao tema tradicional da inconstância das coisas humanas; ela dá um conteúdo histórico e social à roda da fortuna, ela lembra as anamorfoses e o *morphing* que faz passar do pequeno ao grande e da ordem à desordem.⁴¹

Outro elemento característico da *poética das ruínas* é seu poder de agir sobre a imaginação do observador, seja para lhe permitir a reconstituição subjetiva dos espaços, seja para se projetar, por meio da contemplação de edificações deterioradas, em sua própria e inevitável finitude: ao fixar seu olhar “sobre os escombros de um arco do triunfo, de um pórtico, de uma pirâmide, de um templo, de um

⁴⁰Edição Hermann, p. 360.

⁴¹Op. cit., sem número de página.

palácio”, o espectador volta-se para si mesmo e antecipa “os estragos do tempo”, imerso na “solidão” e no “silêncio”. Esse “eu” espectador, falando na 1^a pessoa do plural e incluindo assim em seu discurso o leitor, afirma que, nesses momentos, “permanecemos sós, remanescentes de toda uma nação que já não há”. Assim ele desliza sutilmente para dentro do quadro, convidando o leitor a atravessar com ele as soleiras do tempo e passando do aqui e agora para um passado distante e findo.

Esse *deslizar* permite compreender a complexidade do tempo em Diderot, a que já aludiu esse artigo, por meio da citação dos estudos de Stéphane Lojkine, para quem o tempo, na obra do filósofo, é muito raramente dado do exterior. Ao contrário, partindo do sujeito observador, ele é fragmentário e múltiplo e define a própria prática poética do filósofo, além de determinar sua experiência estética, que é sempre, também, filosófica.⁴² De fato, o convite para adentrar o quadro ilustra muito bem essa dupla prática: por um lado, filosófica, dada pela necessidade de refletir sobre o mundo; por outro, poética, estética, motivada pelas “belas e sublimes ruínas”.⁴³ Assim, a prática narrativa e a forma de pensamento do filósofo deixam à mostra uma relação particularíssima ao tempo: descontinuidade, heterogeneidade, saltos espantosos, condensações bruscas, superposições audaciosas, são características de seus escritos enumeradas por Lojkine que aparecem em muitos deles, e também nesses sobre a pintura, nos quais tanto o observador – Diderot – e o leitor transitam permanentemente do passado ao presente – veja-se por exemplo sua pungente confissão ao contemplar os escombros que tem diante de si: “eu não quero morrer” (afirmação cujo apelo emotivo provoca facilmente, no leitor, uma identificação).

Talvez fosse possível considerar que os fragmentos de Diderot sobre Robert e suas ruínas contenham algo de uma lição edificante, porém provavelmente apenas na medida em que são um convite à reflexão filosófica sobre a passagem do tempo e as transformações dela resultantes. Contudo, esta afirmação choca-se à tonalidade

⁴²LOJKINE, Stéphane. “Histoire, procédure, vicissitudes”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição *on-line* disponível em: <https://books.openedition.org/pup/10623>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.400/books.pup.10623>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

⁴³Edição Hermann, p. 336.

taciturna desses escritos. Diante do tempo, o que é e o que pode o homem? Os poderes do tempo são invencíveis e não há ensinamento edificante à altura de deter suas propriedades de corrosão. Nisso também se estampa a modernidade desses escritos de Diderot: eles rompem com os preceitos cardinais da estética clássica: edificar, instruir, tornar moralmente superior, missões iluministas motivadas pela confiança no conhecimento e no progresso; um progresso que, a julgar pelas tonalidades sombrias e melancólicas estampadas nas ruínas de Hubert Robert, parece fadado ao malogro.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. Verbete “Modernité”. In: *Encyclopædia Universalis*. Paris: Éditeur à Paris, 2002.
- CAMMAGRE, Geneviève. “Ruines et retraite, de Diderot à Volney”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 48, n. 1, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Payot, 1979.
- DELON, Michel. “Profondeur de la ruine”. In: LOJKINE, Stéphane; PAS-CHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.
- DIDEROT, Denis. “Robert”. In: *Salon de 1767. Ruines et paysages*. Textos estabelecidos e apresentados por Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau. Paris : Hermann, Éditeur des Sciences et des arts, 1995.
- _____. *Essais sur la peinture*. Edição Laurent Versini. In: *Œuvres*. Paris: Bouquins, 1994-1977, vol. IV.
- DIECKMANN, Herbert. “Diderot et son lecteur”. Prefácio de Jean Pommier. In : *Cinq leçons sur Diderot*. Paris-Genebra: Minard-Droz, 1959.
- FALLEIROS, Flávia. *O Passeio Vernet, de Diderot: arte, natureza, religião e sociedade*. Organização, ensaio e notas de tradução de Flávia Falleiros; tradução e glossário de Flávia Falleiros e Letícia Iarossi. São Paulo: Editacuja, 2021 (e-book disponível no site da editora, gratuitamente).
- GOMBRICH, E. H. “L’Italie: deuxième moitié du XVIIe siècle et XVIIIe siècle”. Trad. J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. In: *Histoire de l’art*. Paris: Phaidon, 2001.

- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres.* Paris: Larousse, 2015.
- LEDUC, Alain. Verbete “Veduta”. In: *Les Mots de la peinture*. Paris: Belin, 2002.
- LOJKINE, Stéphane. “Avant-propos”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). In: *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.
- _____. “Histoire, procédure, vicissitudes”. In : LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.
- TUNSTALL, Kate E., “Diderot, Chardin et la matière sensible”. In : *Dix-huitième siècle*, vol. 39, n. 1, 2007.
- Le Robert des noms propres*, verbete Hubert Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

RESUMO: Esse artigo apresenta algumas reflexões sobre a crítica de arte de Denis Diderot relativa ao pintor Hubert Robert (1733-1808). Partindo de algumas considerações quanto ao sentido da emergência do motivo pictórico da ruína no século XVIII, a autora propõe uma análise de alguns excertos sobre o pintor, contidos no *Salão de 1767*; ao mesmo tempo, apresenta a tradução de um florilégio dos fragmentos sobre Robert, analisando-os. Ao cabo da reflexão, a autora conclui que a “poética das ruínas” de Diderot se inscreve na ruptura com alguns dos mais impor-

ABSTRACT: In this essay, I intend to briefly present Diderot's art critic about the painter Hubert Robert (1733-1808). First of all, I will look at the meaning of the pictorial theme emergence of the ruins in the Eighteen century. After this introduction, I analyze some fragments about this painter, translated by me from the *Salon de 1767*. At the end of these reflections, I conclude that Diderot's *poetics of ruins* is inscribed in the break with some of the most important precepts of classical aesthetics, insofar as it questions the Enlightenment ideal that, confident in progress, saw, in art,

tantes preceitos da estética clássica, na medida em que questiona o ideal iluminista que, confiante no progresso, via, na arte, um meio para instruir e elevar moralmente. Nesse sentido, a crítica de Diderot a Robert pode ser considerada moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot; Robert; Ruínas; Modernidade.

a means to instruct and morally uplift. In that sense, Diderot's critique of Robert can be considered modern.

KEYWORDS: Diderot; Robert; Ruins; Modernity.

Corpo e transe

TALES AB'SÁBER

PROFESSOR DE FILOSOFIA DA PSICANÁLISE NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIFESP.

Como é sabido, ao realizar *Terra em Transe*, entre 1965 e 1967, Glauber Rocha tentou esquadrinhar em profundidade as ambivalências e os erros da esquerda derrotada, em conjunto com o que entendia como a natureza histórica mais profunda do golpe militar de 1964. Para além da contingência da catástrofe histórica, pelo qual ganhou reconhecimento imediato, o filme tentava mesmo desenhar uma tese de grande porte sobre a forma do andamento da história em um país periférico, de origem colonial e escravista como o Brasil. Nos múltiplos quadros de seu alegorismo, de sua tentativa de dar imagem à ruína própria de sua hipermodernidade falhada, se destacava a alegoria que se confundia com o próprio sentido da história, a alegoria negativa de uma novidade ainda impensada, de uma história vivida como circularidade e suspensão.

Com efeito, o filme foi muito longe na ideia de articular grandes mazelas do presente em uma grande curva do passado, de modo e pensar o *aqui e agora* como o *lá e antes de tudo*. Não por acaso, é frequente estarmos à volta com o significante, a imagem ou a ideia da *terra em transe*, para definirmos algo que nos aparece como indefinível, absurdo, fantástico e terrível, que por vezes e de tempos em tempos se configura entre nós. Este *algo* que, apesar da intensidade própria da confusão histórica, se abre e se apresenta como realidade concreta, de valor político e de expressão social real, que reconhecemos como índice íntimo de um dado nacional. Qual é a natureza deste *transe* Brasil, desta *tropicália* ruinosa e mortífera, de uma modernidade e um modernismo que se resolve em barbárie irrefreável, que é

tanto uma forma histórica situada no tempo, um fato social, quanto *uma forma da história*, entendimento do processo, foi o grande problema do filme radical. Ao compreendê-lo, a vocação profética do autor, com longos ecos populares e católicos no Brasil do passado, com raízes no profetismo milenarista das origens do amplo espaço colonial americano, enuncia mesmo, em meio ao seu carnaval da melancolia encenado em múltiplas camadas de som e de imagem, que estaríamos instalados nesse tipo específico de mal histórico, a partir do golpe militar, *por mais de cem anos...*

Quero lembrar aqui duas passagens do filme, as que enfeixam o destino da forma circular e repetitiva da história brasileira, tal qual a obra a concebe, na agonia final (inicial) de Paulo Martins, e a do discurso civilizatório autoritário da tomada do poder por Diáz, paralelo à cena anterior, o agente vitorioso do golpe conservador em Eldorado, país alegórico do filme que, todo mundo sabe, também é o Brasil. Em meio ao comentário, discutirei um pouco um filme contemporâneo brasileiro, que parece aprofundar e internaliza estes problemas ao modo de hoje, passados 50 anos da profecia original, sob a forma da vida má tornada normal.

A morte ritual de Paulo Martins – o ambíguo intelectual de esquerda, jornalista, militante, funcionário de governo e poeta do filme –, seu suicídio com dimensão sacrificial, mas de sacrifício para o nada, expresso imageticamente como espécie de queda infinita em um vazio indeterminado, em uma das imagens mais rarefeitas da história do cinema, enfeixa o começo e o final do filme. Essa circularidade, fechada e aberta a um tempo, que projeta um falso *flash back* do ponto de vista do personagem, que está morrendo, mas está preso na própria história, faz com que a narrativa contigente do golpe acontecido em Eldorado seja uma espécie de rememoração infinita, voltando no interior desta mesma cena, de começo e de fim, e configurando a forma mesmo de *uma estrutura essencialmente melancólica, do ponto de vista da morte*, para a narrativa histórica que o filme desdobrará. É a sua celebre construção *em abismo*, em que a história aberta, do país e do personagem, se resolve como forma circular, espécie própria, histórica, de eterno retorno. Assim tal imagem de um sujeito e da história não se esgota nunca, não passa nunca, como a suspensão e queda infinita do personagem no branco e no vazio, no filme, também nunca acaba.

A história, vista do ponto de vista do mais alto, como voo de condor de onde o filme parte, e pensada entre o aqui e o mais remoto, que interessa mais do que o

homem que é muito interessante, está referida então a este lugar suspenso, lugar de descontinuidade radical, limite impreciso e informe, marcado sob o signo da morte, ou de sua suspensão, espaço indeterminado, mas também *superdeterminado* como estranha necessidade histórica, história *estranha e familiar*, onde Paulo Martins se instala, para a morte, mas, de fato, para a morte em vida. Este é o ponto do filme, entre tantos outros, que nos interessa aqui.

Glauber Rocha, concebendo em profundidade, e com conhecimento de causa de quem esteve lá, vivo, os erros históricos concretos e materiais da esquerda nacional em 1964, mira em um ponto de descontinuidade e desrealização forte do *espaço histórico*, e subjetivo – pois Paulo Martins encarna a história tanto quanto ela, no filme, foi feita concretamente por seus homens e suas limitações – em uma história *que não avança*, ou uma que *não tem início, como* o personagem enuncia explicitamente e pretende no sistema ideológico apresentado no filme. Porém, não há começo, ou presa em seu início mesmo, uma história nacional, periférica e latino-americana que, portadora de outra lógica, gira em falso o seu sistema infinito de repetições, o seu circuito infernal de *compulsão ao mesmo*. Deste modo, desrealizando um sujeito, e uma possibilidade real de um salto, de alguma diferença, de uma marca orientadora que a poria no ritmo produtivo da modernidade do mundo, que no entanto está ali, quase ao alcance da mão, orientada *para frente*, com a marca simbólica necessária de *um início* que passa a medir tudo, mede passado e mede futuro – uma Revolução Francesa, por exemplo... –, marca ordenadora e material para fora do sistema infernal. A história aqui, segundo o filme, parece girar em falso. Desta forma, ela estaria suspensa na areia do nada, muito no alto, além, ou sempre caindo, aquém, tanto faz, *para fora da história*. A modernidade outra do país periférico, de origem colonial e escravista, não confirma, de nenhum modo o sistema ideológico da vida em progressão, de qualquer coisa como uma história que avança, pela força da própria luta social, modo profundo e próprio da vida central da modernidade capitalista.

O corpo e o espírito da história em suspenso de Paulo Martins, ao final de tudo, nem vivo nem morto, em sua suspensão limite, no limite de tudo, no final ou na origem de todo processo nacional que deságua outra vez no sempre o mesmo, são a realização em forma e em pensamento do nosso déficit de marcas simbólicas de diferenciação em nossa história particular da barbárie mais profunda, *este nosso*

outro ocidente. Como o filme de fato aponta e expressa, em sua alegoria negativa e de princípio, a localização precisa ser dada na origem nacional profunda da diferença moderna significativa de um *capitalismo mercantil colonial escravista*. Os longos problemas da intuição do atraso, e a força de sua repetição, já percebidos anteriormente no Brasil, de Joaquim Nabuco a Sérgio Buarque de Holanda, pensados por modernistas e por romancistas realistas dos anos 1930, não como um estágio, mas talvez como a natureza reveladora da própria falência, periférica – ou mundial? – da própria impossibilidade de algum progresso real, racional, naquele mundo, naquela ordem, que faz parte do mundo mais amplo da modernidade.

Glauber Rocha reconhece a descontinuidade do adensamento de “forças mutativas” na história de uma nação periférica que instaura, mesmo que de tempos em tempos, o seu circuito do sempre o mesmo: o corpo do sujeito melancólico “caindo para sempre”, como dizia Donald Winnicott a respeito de ansiedades impensáveis humanas, que é também a expulsão, a desrealização, do significante, da marca no tempo, do acontecimento: do real tiro no relógio, que faria a diferença e permitiria que a história ganhasse outro movimento, tivesse finalmente *início*, ou o fim *daquela forma*, não se instaurasse como circularidade, repetição.¹ O começo da história, da história como *razão na história*, não se dá, e ela se enrola sobre si mesma, emana como dor, loucura e o mal do sempre o mesmo: história como transe, banalização da morte sem sentido.

Poderíamos neste ponto, em um salto de 40 anos, nesta nossa história que muda mas continua a mesma, comentarmos o filme relativamente recente *Corpo* (2007), de Rosana Foglia e Rubens Rewald. *Corpo* parece dar prosseguimento, sem nenhuma épica, Brecht ou grandes esperanças, ao destino da história repetitiva de *Terra em Transe*, atualizando-a, tentado reconhecer as suas últimas marcas

¹Ver, a respeito, a análise de Ismail Xavier do filme em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, e principalmente, o movimento de radicalização de um discurso antiteológico e sem esperanças a respeito do espaço nacional que foi o movimento do cinema alegórico e marginal brasileiro dos anos de 1967 a 1970, os anos de radicalização da ditadura, e que é o movimento geral do grande ensaio que representa o livro. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

no presente, após tudo *já ter passado* há um bom tempo, e a democracia brasileira ter alcançado a sua estranha estabilização de hoje.

No filme dos anos 2000 – tempo das grandes esperanças lulo-petistas – o jornalista intelectual e militante Paulo Martins, representante da consciência moderna de uma necessidade de adentrar uma história progressista, não repetitiva do mal, *se transformou* em Artur, um médico legista do IML de São Paulo, funcionário público comum, bem explorado e visivelmente deprimido, com vida degradada e menor em país que não encontra saída, vida sem perspectiva e sem dimensão, próprias a muito da classe média brasileira do tempo. Com esforço, a natureza de sua consciência seria irônica a respeito de si e do mundo, se não fosse abertamente melancólica e instalada na impotência, definindo algo do caráter doentio do filme, dimensão patológica formal, que contamina o foco narrativo da obra. Aliás, outras obras brasileiras da mesma época, com ênfase na literatura, se constituíam com clareza sob o signo de uma *patologia política*, uma doença mesmo, que diz respeito ao todo, que recobre o espaço ficcional, e que atinge o foco narrativo, de um modo ou de outro, doença referida sempre ao passado não elaborado em nós: os trabalhos de Ricardo Lísias, os de Beatriz Bracher e mesmo a crise de degradação generalizada e violência banalizada da classe média grosseira de um Marcelo Mirisola – Márcia Denser é outra potência, feminista, por assim dizer, no mesmo cenário. Todos falam do valor político e coletivo de nossa psicopatologia geral, tornada simplesmente *cotidiano*. Do mesmo modo, *Corpo* também articula política e psicopatologia, neurose e sociedade, como modo verdadeiro de pensar as coisas daqui.

Se *Terra em Transe* era um filme trágico, barroco moderno, no limite da morte em vida, *Corpo* é um filme doente, de um homem muito comum, socialmente doente, expressão nítida do estado da vida, de um tempo e de um progresso que de fato aconteceu *sem acontecer*. Se *Terra em Transe* ainda pensava a história, como grande forma melancólica, *Corpo* faz um último esforço, antes de ser sugado para o campo impotente do cotidiano sem dimensão, única realidade das coisas, degradado como se sabe.

Sua fabulação, simples e diretamente reveladora, é a seguinte: aparece durante o expediente do médico, no IML de São Paulo, *um corpo de mulher, morta em 1973...* Um corpo do passado que, por algum milagre comum, político, permanece intacto, *inteiramente preservado*, com as marcas da tortura política sofrida ainda

frescas, uma múmia brasileira conservada *in natura*, sem que se saiba o porquê... O filme, que parte deste dado fantástico, mas opaco, sem brilho nem foguetes, é a tentativa fracassada do médico, homem comum, de vida danificada, de apenas nomear e contar minimamente a *história* daquele corpo abatido, daquela mulher enigma, destruída pela história – corpo sem nome, sem referência, sem história e, por isso, simplesmente *Corpo*.

O médico legista tenta ao longo do filme reconstruir a história que deixou de existir naquele corpo, que virou coisa, história perdida como matéria, pedra no meio do caminho da normalidade do mal, bem brasileiro. Ele busca revelar e conceber algum passado, talvez reabrir a crítica do presente, passado que deixou aquelas marcas de terror e violência, em uma figuração de uma necessária psicanálise social da recomposição dos corpos perdidos, como história e como luto. O que seria o equivalente – na alegoria bem apoiada na história do filme – a contar o não contado de nossa história geral. Artur tenta desvendar o mistério do corpo, como médico detetive legista, e o filme ganha traços godardianos de irônico *film noir* pós-tudo, com a ajuda de uma jovem mulher, Fernanda, uma mulher do presente, bonita, liberada, *fashionista*, inteligente e inconsequente, rica e antissocial ao modo de agora, que encena a consciência cínica dos protegidos e inseridos de mercado de nosso tempo, uma garota *moderna*, no sentido moderno da intimidade com o mundo como consumo, tornada personalidade, ambivalente, que quer e que não quer saber a história do corpo violentado.

Porque logo ficamos sabendo que a espantosa semelhança entre ela e a morta do passado não era em nada acaso: de fato, o corpo sem história mas com todas as marcas da história, era o de sua mãe. Por que sua mãe de hoje, por assim dizer, é uma professora universitária bem-sucedida – da nossa famigerada e marcada FFLCH da Universidade de São Paulo... – que, bem mais preocupada com seu namoro com um jovem orientando bonito, também não quer contar aquela *outra história*: uma história de cujo destino trágico ela é cúmplice e beneficiária, pois *herdou* a filha da guerrilheira morta dos anos 1970, sua amiga. Bem como *herdou* as novas mínimas estruturas de privilégios econômicos e simbólicos, que ainda restaram após a ditadura militar, da Universidade pública brasileira.

Por fim, aquele corpo sem identificação, que todo mundo sabe quem é, mas ninguém quer reconhecer, carregado de história sem nome, solto em seu próprio vazio de toda humanidade – um pouco como o sacrifício ritual que cai no vazio, de

Paulo Martins ao final de *Terra em Transe* –, corpo que representa uma história negativa presente no fundo inconsciente das vidas banalizadas brasileiras, de mercado e violentas entre si, que aparecem no filme, *corpo de todos*, do que falta ou falha na consciência histórica de todos, volta a ser enterrado, bem esquecido como fora; sem identificação, sem ao menos uma inscrição, nenhuma Antígona para reclamá-lo, *sem direito ao luto*, marca fundante e *antiga* do que se pensava ser uma ordem civilizatória. Mas, tudo bem.

O filme confirma então *a não inscrição de um corpo humano, uma forma da história*, entre nós. E, terrível e preciso, generaliza por quase todos os personagens da trama, menos o médico – funcionário público que há muito deixou de ser poeta –, a ordem que pode ser pensada como protofascista brasileira, de vantagens particulares funcionando sobre a violência organizada mais geral: um horror que nos é próprio, que faz coincidir a metáfora com a coisa.

Logo no início da fábula de *Corpo*, um jovem negro reconhece *um outro corpo sem história*, de um outro jovem negro no IML de Artur, indicando o tipo de extermínio permanente e em profundidade de que o filme tenta nos dar a intuição das implicações. Todos os que existem naquele mundo, de fato nossa vida contemporânea, inclusive os ligados e interessados naquela história – como o falso intelectual de esquerda representado pela professora bem posta em suas pequenas e imensas vantagens históricas e de classe, ou a moça moderna e animada, pronta para a última excitação do mercado das imagens, mas doente, com a existência desenhada pelo consumo – não têm de fato nenhum interesse no horror que os cerca, que vem de longe e que criou o seu mundo; mas que, por vezes, bate sintomaticamente em alguma porta, para ser esquecido de novo. O que espanta e incomoda no filme é a explicitude de como se insiste que o mal deve ser enterrado, sem conhecimento de causa, direito humano que o valha, nem justiça. Não é por acaso, deste modo, que no Brasil tenha se tentado trocar o universal, *a justiça*, por interesses particulares e pontuais, ao se comprar com reparações financeiras as vítimas do crime de Estado passado, que não deve ser reconhecido: o clientelismo de mercado, que privatiza o universal, deve se sobrepor ao valor público que alterasse *a natureza do poder* entre nós, o levasse a julgamento. Assim, não se marca a história, que gira em falso como passado sem nome, por baixo de todo progresso. Até que ela reapareça como *corpo*, coisa em si, que insiste, morto, em outra história.

Corpo está preso na circularidade pesada de nosso mal – sintoma melancólico, medicado como depressão, que insiste e deve ser substituído pela força maníaca da vida comum, do gozo do destino individual, da força acordada do recalque, do esquecimento, que é uma reificação. Mais uma vez está excluído o corpo desumanizado e violentado da história brasileira, em um sistema simbólico geral que diz muito da natureza da vida no país, que garante sempre uma violência *real* sobre suas partes, os seus corpos: de fato, na grande ordem social, sobre a maior de suas partes, seus corpos esquecidos.

Por fim, um comentário sobre aquilo que nos impõe tal princípio, de um corpo excluído, massacrado e recusado à memória, tão próprio à forma da história entre nós, que ensaia *começar* e sempre pode se *dissolver*. A lógica de força do poder no Brasil é aquela enunciada muito precisamente por Diáz – o ditador vitorioso da crise de transformação – que se torna repetição ao final de *Terra em Transe*: a força enunciada de desenhar a consciência nacional ao seu próprio modo, ao modo direto da própria força: “aprenderão, aprenderão, hei de fazer deste lugar uma civilização, pela força, pela força, pelo poder universal dos infernos...”

Em um processo, algo nietzschiano ou de biopolítica explícita, auto-idealizado para si e com toda a liberdade de dispor de um corpo alheio como *minha coisa*, modo de desenhar a consciência e a lei pública pelas marcas do lembrável e do esquecível, promovidas pela força, o Exército brasileiro e o poder civil endinheiroado a ele agregado em 1964 configuraram uma sociedade autoritária e violenta na raiz, que exclui de si, como em sua origem, o sentido da dignidade humana, do reconhecimento ou da democracia.

Aquele sentido já foi evocado um dia por Joaquim Nabuco como busca e como trabalho necessário em plena escravidão nacional, e já foi recusado abertamente por muito do Brasil, até hoje.

Referência

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RESUMO: *Terra em transe*, obra prima de Glauber Rocha de 1967, ao refletir sobre os limites históricos da ação política das esquerdas brasileiras no contexto do golpe de 1964 realizou, com sua própria estrutura formal, uma teoria da história em que países periféricos de formação colonial viveriam em regime de repetição e circularidade, melancolia do fim e descontinuidade do não início, em relação ao processo formativo moderno, marcado por horizonte de realização positivo social e subjetivo. Ao invés de progresso e integração social, repetição da violência e profecia negativa: o filme como sortilégio, em que ainda estaríamos instalados.

PALAVRAS-CHAVE: *Terra em transe*; Lugar do Brasil no mundo; Filosofia da história; Profecia e história; Redemocratização.

ABSTRACT: *Entranced earth*, masterpiece by Glauber Rocha from 1967, reflecting on the historical limits of the political action of the Brazilian left in the context of the 1964 coup d'État, created, with its formal structure, a theory of history in which peripheral countries with colonial formation would live in a regime of repetition and circularity, melancholy of the end and discontinuity of the non-beginning, in relation to the modern formative process, marked by a positive social and subjective horizon. Instead of progress and social integration, repetition of violence and negative prophecy: the film as a spell, in which we would still be installed.

KEYWORDS: *Entranced Earth*; Brazil's place in the world; Philosophy of history; Prophecy and history; Redemocratization.

O sublime, as mulheres e os negros nas *Observações* do jovem Kant

RODNEY FERREIRA

MESTRE EM FILOSOFIA PELA FFLCH-USP.

Pois aqui não basta imaginar que se está diante de seres humanos; é preciso ao mesmo tempo não esquecer o fato de que estes não são de um único tipo.¹

A passagem acima, posta na terceira seção das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), dedicada às diferenças entre o sublime e o belo na relação dos sexos, é marca inicial do caráter insidioso com que Kant atrela a ideia de humanidade às mulheres – e não só a elas, mas, como veremos, também aos negros. Se, por um lado, o observador não deixa dúvidas na categorização do gênero feminino como parte da humanidade e suas elaborações darão a esse gênero participação fundamental no grande quadro da natureza, por outro, será através da identificação mesma dessa participação que se poderá determinar sua posição como complementar àquele gênero que verdadeiramente pode representar a humanidade e agir por ela: o masculino. Mais precisamente, ao sexo dotado de um espírito identificável sobretudo como belo (o feminino), caberá refinar o sexo dotado de um espírito identificável sobretudo como sublime nobre (o masculino).

¹KANT, I. *As Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Trad. Vinicius Figueiredo. São Paulo: Clandestina, 2019, p. 70.

Já a este nobre sexo, caberá especialmente agir e pensar para além do campo do refinamento, na consideração da humanidade segundo princípios e fins.

Nesse sentido, embora as observações dessa terceira seção recaiam centralmente sobre a *influência* de um sexo sobre outro, em um campo que é mais antropológico pragmático do que moral, por se parametrar sobretudo pelos sentimentos rudes e refinados que têm por base os impulsos sexuais, torna-se necessário considerar que Kant, justamente por adotar esse parâmetro, toma o ponto de vista da natureza e de como ela mune sobretudo as mulheres de ferramentas para uma boa regulação de seus fins no interior da sociabilidade. Isso faz com que a restrição pragmática das observações seja rompida por indicações bem marcadas, porque naturais, a respeito de quais devem ser as posições e as funções de cada sexo, e não apenas no interior das relações regidas pelo decoro e pelas aparências, ou pela contribuição mútua propiciada por um bom matrimônio ao desenvolvimento da natureza de cada membro do par, mas também – e é isso que constituirá nossa ênfase hermenêutica – pela demarcação da impossibilidade de um agir moral genuíno por parte das mulheres, criando uma oposição entre um agir voltado para o homem (*Mann*) e um agir voltado para a humanidade (*Mensch*).

Para mostrar isso, consideremos primeiro as oposições entre os tipos verdadeiros e falsos da sublimidade, pelas quais se tem que a mulher, enquanto pertencente ao gênero propriamente belo, não pode nunca pretender a uma reivindicação adequada do sublime, de maneira que suas tentativas de se mostrar profunda acabam sempre por redundar naquilo que define como *excentricidade*, chegando mesmo à necessidade de ridicularização, como o próprio observador – enquanto crítico – trata de fazer, quando diz que a “uma mulher que tenha a cabeça entulhada de grego, como a senhora *Dacier*, ou que trave disputas profundas sobre mecânica, como a marquesa de *Châtelet* só pode mesmo faltar uma barba, pois com esta talvez consigam exprimir melhor o ar de profundidade a que aspiram”.² Como nos diz o observador, é sempre inadequado que o belo sexo saia de sua posição natural, isto é, aquela desprovida de entendimento profundo, mas potente em argúcia e sensibilidade, pelas quais pode ter um acesso próprio, ainda que super-

²Ibidem, p. 72. Grifos do autor.

ficial, aos conhecimentos da filosofia e da história³ – conhecimentos que, para uma atualização adequada de suas potencialidades, deveriam se pôr em recortes como os da “influência exercida pelo belo sexo nos destinos do mundo” e das “diferentes relações em que se encontrava diante do homem noutras tempos ou países”.⁴

Por outro lado, ainda que a mulher não possa reivindicar uma condição de espírito nobre, ela não pode ser de todo carente de nobreza – tanto quanto o homem não pode ser desprovido de sentimento para a beleza, diga-se –, necessitando cultivá-la para elevar seu caráter belo, chegando à simples e ingênua modéstia (*Bescheidenheit*), e principalmente para exercer melhor sua capacidade profunda de observar e ajuizar refinadamente às condutas de ambos os sexos.

Como consequência dessa caracterização, poder-se-ia muito bem dizer que às mulheres é dada uma capacidade de refinamento crítico, concernente ao campo estético-antropológico, mais elevada que aos homens – ou de tanto entendimento quanto eles, embora no campo dos belos conhecimentos, e não dos profundos. Não à toa, o observador dirá que o “conteúdo da grande ciência feminina é, antes, o ser humano, e, dentre os seres humanos, o homem, e sua filosofia não consiste em raciocinar, mas em sentir”.⁵ Sendo suficientemente instruída a respeito das condições da sociabilidade humana em diversas regiões do mundo, bem como de suas produções artísticas, e levando em conta que o campo antropológico não é considerado propriamente filosófico e profundo, pouco parece obstar, pelas definições dadas por Kant, para que a mulher exerça, no registro do criticismo e da sabedoria mundana, uma função mais competente que aquela do nobre sexo. Apesar disso, não se pode deixar de notar que há um objeto específico em sua

³A esse respeito, é exemplar a passagem na qual Kant diz que o “belo entendimento elege como objeto tudo aquilo que é muito aparentado com o sentimento refinado, e abandona especulações ou conhecimentos abstratos – úteis, porém áridos – ao entendimento diligente, sólido, profundo. Por isso, a mulher não aprenderá geometria; e, do princípio de razão suficiente ou das mônadas, saberá apenas o quanto for necessário para perceber o sal das sátiras cristalizado pelos pensadores superficiais de nosso sexo.” Idem, pp. 72-3.

⁴Idem, p. 74. Nessa passagem, Kant mostra-se bastante afinado com o que Hume propõe, em seu ensaio sobre o estudo da história. HUME, D. *A arte de escrever ensaio e outros ensaios (morais, políticos e literários)*. Trad. Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008, pp. 249-253.

⁵Kant, op. cit., p. 70.

“ciência” – o homem –, o que tanto enfatiza a ambiguidade de que a mulher tenha uma visão para o humano, mas que essa visão deve se focar no gênero masculino, como também indica a necessidade de contingenciamento de suas capacidades de engajamento propositivo no regime de expectativas.

E é efetivamente esse o direcionamento dado por Kant, ao conduzir suas considerações sobre a posição e a função da mulher nas relações entre os sexos para o campo prático da sociabilidade, ou, como diz Suzuki, para a “ciência performativa que se realiza e atualiza cotidianamente”.⁶ Nela, as mulheres exercem uma função que se funda nas considerações meramente sentimentais das relações entre os sexos e na demarcação do campo de ação moral dos mesmos. Mais precisamente, importa pensar, pelo lado antropológico, o modo como os limites do decoro ajustam os sentimentos rudes e refinados que têm por fonte a inclinação sexual, enquanto, pelo lado moral, importa vislumbrar como o desenvolvimento dos sentimentos refinados próprios ao belo sexo auxiliam o refinamento apropriado do tipo nobre, propulsionando-o à realização moral por princípios.

Na base dessa função, está a noção de *pudor*, caracterizada como “um segredo da natureza que estabelece limites a uma inclinação demasiadamente impetuosa, e que, tendo consigo a voz da natureza, parece sempre se acordar com as boas qualidades morais, mesmo quando delas se desvia”.⁷ Essa noção, além de acompanhar os demais princípios e inclinações como uma voz censurante interna que remete ao olhar externo, também estabelece uma “misteriosa cortina” que impede que se crie asco ou indiferença, por demasiada familiaridade, pelos fins sexuais. O gênero feminino, diz o observador, é aquele mais bem dotado do sentimento de pudor, adaptando-se com maior facilidade ao decoro, e exercendo na sociedade refinada um papel menos afeito a certas corruptelas, como as que, por exemplo, conversações masculinas apresentam – quando tratam das mulheres –, propiciando alusões e gracejos ousados.

Todavia, é importante enfatizar que o véu do decoro não tem por função meramente inibir o impulso sexual, mas antes impedir, através de certos velamentos sociais, que se crie algum tipo de refração a ele que seja prejudicial aos fins

⁶SUZUKI, M. *A forma e o sentimento do mundo: jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 36.

⁷Kant, op. cit., p. 80.

naturais. Daí que Kant dirá que a “natureza persegue seu grande intento, e todos os refinamentos que a isso se associam, por mais que daí pareçam se distanciar, não são senão ornamentos, e, no fim das contas, tiram seu encanto da mesma fonte”.⁸ Ou seja, os juízos refinados fundados no sentimento de pudor afunilam o fluxo dos impulsos de tendências torrenciais, sem deixar de estimulá-los em uma correta medida, impedindo que se caia, por um lado, na vulgaridade e, por outro, na indiferença. Assim, a forma como a mulher age na sociedade e como policia a ação do homem, na medida em que se parametra de modo especialmente preciso no pudor, faz com que ela seja o eixo de calibragem da relação entre natureza e sociabilidade; entre sentimentos rudes e sentimentos refinados, no que diz respeito às interações entre os sexos.

A parte mais fina dessa calibragem está na influência que os sexos exercem um sobre o outro em sentido do embelezamento e do enobrecimento, tendo naturalmente o homem um sentimento para o nobre em si, mas para o belo na mulher, e a mulher, para o belo em si, e para o nobre no homem. Com efeito, há uma atração natural, na mulher, pelo nobre no homem, e no homem, pelo belo na mulher, explicitando como o impulso sexual pode ser um instrumento para o refinamento mais apurado das características espirituais de cada gênero. No entanto, sendo a formação humana passível de muitas influências degenerativas, é também imperativo que as pessoas aprimorem a capacidade de identificar o que é nobre e o que é belo em um sexo, e façam de suas interações uma dança onde não só nos guiámos mecanicamente segundo os passos de nosso gênero, mas buscamos uma condução mútua. Nesse sentido, o casamento, mais do que os salões da bela sociedade, é a instituição que verdadeiramente propicia a expressão máxima do mútuo refinamento das interações entre os sexos, na medida em que o par se torna “uma única pessoa moral, animada e regida pelo entendimento do homem e pelo gosto da mulher”.⁹

Apresentadas as observações que tratam do refinamento calcado nos impulsos sexuais, queremos agora considerar como os caracteres morais se articulam com a descrição da mulher como incapaz de uma verdadeira sublimidade de espírito – ou, senão incapaz, certamente reprovável como alguém que, ao buscar uma

⁸Ibidem, p. 82.

⁹Ibidem, p. 94.

tal condição, degenera sua natureza. Primeiro, é importante considerar que o atrelamento ao belo e ao sublime dos gêneros sexuais não se reduz às considerações estéticas e sexuais, mas se estende às capacidades internas – em parte naturais – de cada um deles. Dessa maneira, como vimos, o belo espírito da mulher a torna pouco afeita ao entendimento profundo, e sua conduta não se guia por princípios do entendimento, mas pelo sentimento e pela argúcia. Suas considerações de ordem moral, portanto, restringem-se sempre ao aparente da experiência e se fundam nos motivos do coração, isto é, na benevolência e na compaixão, cujo fundamento é o sentimento da beleza da natureza humana.¹⁰ Esse fundamento sozinho, no entanto, só pode gerar uma virtude por adoção, uma vez que considera o ser humano em sua condição particular e aparente, não exigindo uma meditação a respeito das consequências totais de seus atos diante da humanidade. Diferentemente, o sentimento de respeito pela natureza humana, que funda os atos de ordem sublime e genuinamente virtuosos, provém da consideração não restrita à condição de um ser humano, mas ampliada ao reconhecimento da dignidade que guarda em si como membro da humanidade. Essa dignidade exige que uma ação que se volta ao humano tenha por diretriz a justiça, e não a benevolência, pois todo ato justo considera o valor irrestrito da pessoa enquanto humana, e é à humanidade que os atos verdadeiramente morais se reportam.

Dessa forma, quando Kant diz que a ciência feminina é uma ciência da humanidade, mas especialmente do homem entre a humanidade, indica como o entendimento de gosto da mulher não poderia efetivamente se voltar ao todo do gênero humano senão através do homem, isto é, senão através do enobrecimento do homem, como característica refinada que o auxilia a se voltar à espécie de ação moral que é própria ao seu espírito sublime – aquela fundada na consciência como agenciadora de princípios baseados no sentimento moral da beleza e da dignidade da natureza humana. Ora, a consequência desse enquadramento é que a mulher não deve agir diretamente voltada à humanidade, segundo princípios e meditações profundas que fariam dela capaz de agir teleologicamente, através de decisões por princípios, e de, por isso mesmo, ser representante da humanidade em suas ações. Assim, ainda que a mulher ocupe um lugar mais fundamental que o homem na sociedade refinada, regulando, através de seu sentimento de pudor e

¹⁰Ibidem, p. 71.

do decoro, as virtudes aparentes, que são aquelas que de fato mantêm a sociedade equilibrada, uma vez que a maioria das pessoas age por egoísmo e só é impedida pela consciência das expectativas sociais, quando se trata da consideração dos princípios que idealmente devem reger a humanidade, é o homem que ganha proeminência, e sua ciência é aquela que verdadeiramente tem a humanidade, sem objeto específico, como matéria.

Contudo, há uma raça humana cuja sublimidade do gênero masculino é degenerada ao máximo, de maneira que não se poderia conceber os homens que a ela pertencem como capazes de se elevar à nobreza do entendimento profundo e da ação por princípios que constituem a amplitude da ciência masculina. Essa raça é a dos “negros da África”, e nela não há sentimento algum além do ridículo – o grau mais baixo do sublime, ou o polo contrário do sublime nobre. Essa oposição é profundamente significativa para a compreensão do lugar das *Observações* no *corpus* kantiano e no contexto histórico do iluminismo, mas antes de a explorarmos, é necessário que façamos um exercício de exposição da estrutura entre verdadeiro e falso sublime na quarta e última seção das *Observações*, dedicada aos caráteres nacionais na medida em se associam ao sublime e ao belo. Essa apresentação nos dará os termos que esclareceram e corroboraram nossa leitura dessa oposição.

Partindo novamente do recorte do sublime, são três os povos que, na Europa, o observador associa respectivamente aos tipos nobre, magníficente e terrível desse sentimento: os ingleses, os alemães e o espanhóis.¹¹ Essa associação tipológica se desenvolve na seção através de três pontos de vista: o artístico/científico, o moral e o religioso, cuja escolha podemos remeter, respectivamente, ao procedimento crítico do observador,¹² à sua base no sentimento moral, e à perspectiva iluminista que se desvela sobretudo nesta quarta seção.

¹¹Dedicar-nos-emos sobretudo a essas nações europeias e àquelas que fora da Europa se associam ao sublime, deixando as nações associadas ao belo e ao temperamento fleumático de lado.

¹²No início de suas observações a respeito do gosto das nações, Kant diz que mencionará “apenas de passagem as artes e ciências cuja escolha pode confirmar o gosto que atribuímos particularmente a essas nações”, de maneira a tornar ainda mais clara a concepção de que existe uma expressão não só nacional do gosto, mas também histórica, uma vez que a Alemanha, cujo engenho era “outrora berrante”, “tornou-se [graças a seu entendimento] mais atraente e mais nobre”. Cf. Kant, op. cit., pp. 99-100.

Em matéria de gosto científico e artístico, aos sublimemente nobres ingleses calha o pensamento profundo, o engenho robusto e a preferência pela tragédia e pela épica; nos sublimemente magnificentes alemães, o engenho é mais artificioso que nos ingleses, mas menos que nos franceses (afeitos ao belo), e sua preferência artística também se equilibra entre a nobreza e a bela ingenuidade. Já os espanhóis, porque seu caráter tende à sublime inaturalidade que constitui a extravagância, são tidos como pouco dotados de sentimento para as artes e as ciências, que têm a natureza como arquétipo.

Com efeito, se os ingleses são, do ponto de vista moral próprio a seu tipo de sublimidade, virtuosos e indiferentes às aparências, e os alemães, virtuosos mas ciosos das aparências, aos espanhóis se considerará pelo ponto de vista não de uma terrível sublimidade que leva ao reconhecimento virtuoso, como a que caracteriza a solidão de Carazan, mas da degeneração extravagante dessa espécie sentimental. Assim, se, por um lado, o espanhol é visto como sério, honrado e sincero, por outro, carrega sempre em sua soberba e paixão – que todos os povos possuem, a seu modo – algo de extravagante o suficiente para tornar inatural o espírito geral de suas condutas. Essas condutas, no entanto, nem sempre alçam a uma dimensão fantasiosa ou fervorosa que se associaria a um grau mais supersticioso da extravagância, podendo ter como fundamento um gosto pela inaturalidade ou idiossincrasia mesma de um ato ou evento, como na procissão do Auto da Fé, que se mantém “não tanto pelo superstição quanto pela inclinação extravagante da nação”, ou em ações como as seguintes:

Abandonar o arado e, com uma longa espada e um manto igualmente longo, passear pelos campos até que se vá estrangeiro viajante; ou, numa tourada, único lugar onde as belas mulheres da região são vistas sem o véu, saudar a senhora de seu coração com uma especial reverênci, e, em seguida, para honrá-la, aventurar-se uma luta temerária com um animal selvagem – são ações incomuns e raras, que se afastam do que é natural.¹³

¹³É importante considerar como essa passagem ressalta uma ambiguidade nessa noção que não fizemos notar, mas que já está presente, nas *Observações*, nos exemplos das cruzadas e da arte da cavalaria, qual seja, o aspecto da fantasia (que se aproxima da superstição) e da aventura

De todo modo, é certo que, tratando-se das observações voltadas à moralidade em geral, a nobreza dos ingleses e a magnificência dos alemães não possuem degenerações em sua sublimidade, tais como o espanhol possui. Antes, falta ao inglês o sentimento para a sociabilidade, próprio ao belo, e o alemão, possuindo ambos os sentimentos, deve apenas evitar dar peso demasiado às aparências e artificialidades, ou seja, à sua tendência a valorizar títulos, sobrenomes e posições. E mesmo as formas do sentimento de honra desses povos mantêm esse padrão, sendo que o *orgulho* dos ingleses é “apenas uma consciência elevada de seu próprio valor, que, às vezes, pode ser muito correta”,¹⁴ e que o torna, na sociabilidade, frio e indiferente aos aplausos alheios. Os alemães, por sua vez, são *altivos*, misturando orgulho e vaidade, ou seja, tendo uma consciência elevada de seu próprio valor ao mesmo tempo que buscam reverências alheias – precisando se educar para não recair demais a esse polo –, e sua sociabilidade é cerimoniosa. Já os espanhóis são afeitos à *soberba*, que “é cheia de traços grandiosos, falsamente imaginados, e solicita pouco o aplauso alheio”, sendo, em sociedade, pomposos e rígidos. Em suma, enquanto o inglês tende a elevar por si mesmo seu valor sem necessariamente cair na pomposidade, fundando-se em sua nobreza de caráter, e o alemão a balancear sua auto-valorização com a valorização social, o espanhol tende a se auto-valorizar segundo suas próprias fantasias, sem se fundar em uma virtude genuína de caráter ou na atribuição social a uma aparência honorável.¹⁵

Dessa forma, podemos considerar que, embora existam indicações de fraquezas próprias às espécies de sublimidade dos ingleses e dos alemães, é apenas aos espanhóis que se atribui uma degeneração inerente a seu espírito nacional, tanto em seu gosto artístico e científico como nas diversas instâncias da sociabilidade. Contudo, quando se trata de enquadrar o caráter sublime desses povos pelo ponto

(que é melhor denotada no termo em alemão para extravagância, “*Abenteuerliche*”, que mais literalmente significa “aventuresco”), os quais indicam tanto o (extra-)vagar fora dos círculos dos sentimentos morais naturais, pelo insuflamento da fantasia, como o (extra-)vagar fora do círculo do que é ordinário ou comum, arriscando-se unicamente pela grandiosidade ou temeridade que se imputa a um ato. Kant, op. cit., p. 101.

¹⁴Ibidem, p. 107.

¹⁵Também no caso do amor, o último tópico das observações morais relativas ao caráter dos europeus, os ingleses e os alemães são tidos como saudáveis e vigorosos, enquanto o espanhol, fantasioso. Cf. Kant, op. cit., pp. 108-9.

de fuga da religião, Kant argumenta – talvez demasiado sucintamente – que não se pode considerar o cristianismo como “matéria de gosto arbitrário; sua origem é mais venerável”, e dessa forma apenas os *desvios* provocados pelos homens é que podem ser diferenciados segundo as qualidades de cada povo, o que o obriga a também pensar em termos de degeneração àqueles caráteres ingleses e alemães cuja sublimidade é saudável.

Assim, entre os quatro desvios elencados por Kant, a saber, *credulidade, superstição, fanatismo e indiferentismo*, atribui-se o fanatismo aos ingleses e alemães, e a superstição aos espanhóis. O fanatismo, tipo de falsa religiosidade, se caracteriza por um “pío atrevimento”, baseado no orgulho e auto-confiança atrelados a seu gosto nobre, que se eleva a uma ordem acima da natural. Com isso, é na concepção de uma inspiração direta, sem intermediários, de uma instância celestial que se dá sua exaltação de espírito, que também pode ser chamada de *entusiasmo*. Já o supersticioso imagina qualidades colossais em seres de natureza idêntica à sua, isto é, santifica seres humanos, que intermedian sua relação com o objeto maior de devoção religiosa, tornando-se eles próprios objetos votivos. Na base dessa confiança supersticiosa, está uma credulidade extravagante, caracterizada pela imputação de autoridade espiritual a pessoas que realizam ações singulares e não prescritas no círculo natural da moralidade e sociabilidade humanas.

De todo modo, o espírito entusiástico dos fanáticos tende a se arrefecer, dando lugar a uma moderação mais próxima da natureza do gosto em que se baseia, pois seu ímpeto pouco a pouco se esfria. Algo diverso ocorre nas nações de gosto para o extravagante, pois a superstição se instala desapercebidamente no espírito tranquilo e passivo, e lá se arraiga até que não seja mais possível dela se livrar.¹⁶ Assim, vê-se que, no tratamento geral dado às degenerações do sublime nas nações

¹⁶ As linhas gerais de diferenciação entre fanatismo (entusiasmo) e superstição aqui apresentadas, foram incorporadas por Kant a partir de um ensaio de Hume, denominado *Da superstição e do entusiasmo* (1741). Neste ensaio, a superstição caracteriza-se pela fraqueza de espírito e pela ignorância, que levam as pessoas a recorrerem a intermediários, considerando-se indignas de uma relação direta com o divino. Com isso, dão ensejo ao poder sacerdotal em sociedades inclinadas a essa falsa religiosidade, como, segundo exemplo de Hume, as papistas. O entusiasmo, por sua vez, é ligado a um vigor espiritual e robustez de caráter, cuja impetuosidade leva as pessoas se pensarem capazes de um contato direto com a divindade – como, segundo Hume, os quacres (*quakers*) e outras seitas originadas em solo nórdico. De toda forma, a superstição é muito mais danosa, porque se espraia na sociedade e impede o esclarecimento, enquanto o entusiasmo tende,

europeias, os alemães e os ingleses possuem uma nobreza e magnificência que os magnetiza no interior do círculo natural das virtudes e da sociabilidade em geral, mesmo quando seu espírito por vezes escapa dela. Já a extravagância espanhola não só os leva a eventuais atos desnaturalados, mas cria um ambiente social inteiro desprovido de gosto para a ordem natural, na qual mesmo a identificação religiosa com humanos (santificados) não os leva para o reconhecimento dos fundamentos naturais da moralidade. Fundamentos esses que estão contidos não na confiança nos atos de uma pessoa, mas no reconhecimento da beleza e da dignidade da humanidade em geral, fundamentos da benevolência, que caracteriza a virtude por adoção, e do respeito, que caracteriza a virtude genuína.

Contudo, essa oposição das características sublimes entre a parte inglesa e alemã, de matriz cristã protestante, com a parte espanhola, de matriz cristã católica, da Europa,¹⁷ não é a que levará mais longe o jogo de oposições entre o sublime e suas degenerações, enquanto aplicados aos povos. Na realidade, a Europa torna-se

após certos píncaros, à moderação e se opõe ao poder sacerdotal tanto quanto a razão.

Apesar dessa apresentação tornar clara a apropriação de Kant, há diferenças importantes de enfoque entre as obras. No escrito de Hume, vigora mais nítida a preocupação com as consequências políticas próprias dessas falsas religiosidades, balizando-se temas e termos como liberdade civil e submissão, burocracia clerical e poder sacerdotal, republicanismo e tirania..., os quais associará respectivamente ao entusiasmo e à superstição. No caso das *Observações*, Kant não esconde o caráter iluminista de suas considerações, mas está mais preocupado em tipificar segundo os parâmetros do sublime saudável e do extravagante essas formas de exaltação e credulidade, o que nos conduz a considerações de ordem moral mais do que política. Cf. Hume, op. cit., pp. 49-54.

¹⁷ Permitimo-nos sintetizar a identidade dos povos citados de tal forma pelo modo, primeiro, como Kant enfatiza, em mais de um momento, a extravagância da cultura monástica e das empreitadas relacionadas à igreja católica, especialmente as cruzadas. Segundo, por deixar ver como a religiosidade inglesa e alemã tende a se harmonizar com seu espírito moderado e racional, seguindo as caracterizações humianas indicadas na nota anterior. Isso faz com que a perspectiva das seitas de matriz protestante, pelo menos na forma em que se apresentam nas nações inglesa e alemã, seja vista, apesar de sua tendência ao fanatismo, como favorável ao esclarecimento, ao desenvolvimento das forças sociais e à sá razão (como também coloca Hume), associando-se bem à nobreza de espírito desses povos e à sua tarefa de esclarecimento. Já a extravagância é associada às formas artísticas, religiosas e epistemológicas da Idade Média, de domínio católico, que produziram, segundo Kant, um sentimento corrompido generalizado, que só muito recentemente começou a ser vencido, junto ao ressurgimento e florescimento do “gênio humano”. De todo modo, não se pode negligenciar que há uma unidade aíposta, quando Kant fala da “venerável origem” da religião europeia, cuja corrupção em falsas religiosidades é feita pelos homens, e não porque

o local onde se vê o gosto para o sublime mais elevado, mas, ainda que se atribua um gosto extravagante aos espanhóis e um fleumatismo aos holandeses, não se verificam as degenerações mais baixas desse sentimento, como o caricaturesco e o ridículo – que serão atribuídos a povos de outras partes do mundo.

Ao lançar seu olhar para outros continentes, pelo recorte do sublime, Kant dirá que o povo árabe é o mais nobre da Ásia, mas que, semelhantemente aos espanhóis, tem um sentimento que facilmente degenera em extravagância, por sua imaginação fantasiosa e gosto pelo maravilhoso e aventureesco. Os japoneses, por sua vez, seriam semelhantes ao ingleses, mas apenas segundo uma ou outra qualidade, sendo, no mais, desprovidos de refinamento. Sem qualidades que os assemelhem a algum dos caráteres sublimes europeus, os indianos e os chineses serão vistos como dotados de um gosto caricaturesco, que se caracteriza pela significação profunda do que é esvaziado de sublimidade verdadeira, como objetos não-humanos, colocando-os em uma posição onde sua religião e fundamentos de ação são predominantemente fantasiosos:

Ídolos de forma monstruosa, o dente inestimável do poderoso mācaco Hanuman, as penitências desnaturadas do faqui (frades mendicantes pagãos) etc., fazem parte desse gosto. O sacrifício voluntário da mulher na mesma fogueira que consome o cadáver do marido é uma horrível extravagância.¹⁸

Ao considerar caricaturesco o caráter monstruoso de seus objetos de adoração (característica sobretudo india) e das figuras presentes em suas pinturas e ritos (característica sobretudo chinesa), explicita-se como o observador atribui ao humano o parâmetro de naturalidade do gosto, da moralidade e da religiosidade. E sendo o caricaturesco um grau mais intenso do extravagante, na medida em que aprofunda a significação de certas fantasias, pode-se induzir como a degeneração do gosto espanhol não poderia de fato estar no mesmo nível, uma vez que sua devoção se volta à iconografia humana, seja ela a de Cristo, seja a dos santos. Assim,

haveria uma base nela mesma que fosse degenerada, diferentemente do que se vê nas religiões dos asiáticos e dos negros. Isso, contudo, não é desenvolvido muito além por Kant. Cf. Kant, op. cit., pp. 119-120.

¹⁸Ibidem, p. 113.

não só a sentimentalidade humana, na medida em que é dada pela natureza para conduzir suas relações aparentes ou na medida em que funda a benevolência ou a virtude, estabelece o círculo de configuração da ordem natural, mas a própria figura humana simboliza essa ordem, pois é a ela que se volta o sentimento, seja ele o de pudor, seja o de reconhecimento de sua beleza e dignidade – ainda que este último tenha ainda de representá-la na consciência, produzindo princípios.

Estabelecidas essas considerações, podemos finalmente nos voltar ao momento principal das observações sobre o caráter das nações – aliás, não só sobre esse caráter, mas do procedimento de oposições entre o sublime elevado e o sublime degenerado. Trata-se da oposição entre brancos e negros, na medida em que Kant caracteriza os primeiros – sobretudo os ingleses e os alemães – como dotados de um gosto para o sublime mais elevado, enquanto os últimos – que Kant não diferencia para além da denominação racial – como desprovidos de qualquer refinamento, isto é, incapazes de se elevar acima do ridículo, o grau mais baixo do sublime.¹⁹

O ridículo, mais do que uma predicação de censura moral, que torna certas aparências e atitudes risíveis no seio da bela sociedade, é também uma forma de identificação do nível de refinamento de um gosto – seja ele individual, quando se diz que um homem qualquer é ridículo, seja nacional, como complementação a um outro traço, como o ridículo caricatural dos cumprimentos chineses. Porém, Kant vai além da ideia de refinamento quando atribui o ridículo aos negros, pois os trata não como nação, mas como *raça*, e entende sua degeneração não apenas como histórica, mas também como natural – “Os negros da África não possuem, **por sua natureza**, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo”.²⁰

Um primeiro ponto de sustentação dessa leitura, além das indicadas diferenças terminológico-conceituais que substituem nação por raça e gosto por natureza, é a base procedural das observações de Kant, a qual incorpora a concepção humana – mas mais amplamente própria a uma concepção iluminista de determinação histórica da manifestação da razão – de uma entre-expressão histórico-natural das composições, estendendo-se ao campo da moralidade na

¹⁹Ibidem, p. 78.: “Nada é tão oposto ao belo quanto o asco, assim como nada conduz tão abaixo do sublime quanto o ridículo.”

²⁰Ibidem, p. 114. Itálico do autor; negritos, nossos.

medida em que se apresenta esteticamente. Para relembrarmos sucintamente, concebe-se que o método histórico, que busca princípios através do método experimental aplicado aos fatos históricos que dizem respeito não aos feitos de determinadas figuras, mas aos costumes humanos, ajuda a identificar aquelas composições que verdadeiramente se adequam não só aos esquemas de progressão da razão, mas também às disposições naturais da sensibilidade e sentimentalidade humanas. Essa adequação se expressa pela persistência e abrangência dessas obras através dos diversos contextos históricos, carregados de variações próprias aos caracteres dos diferentes povos em diferentes épocas. Assim, tem-se uma das bases do procedimento crítico, na medida em que se permite o acúmulo de referenciais comuns (que viemos a chamar de “cânone”) para seu refinamento e comunicação valorativa no território da delicadeza de gosto (que se amplia ao território da antropologia). Desse modo, não é à toa que Kant cita Hume, numa passagem em que este

desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles tenham sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão (...).²¹

O que está em jogo nessa referência é indicar, através de uma nova concepção historiográfica aplicada ao desarrolhar do espírito humano, e da qual Hume é um dos fundadores, como a condição ridícula dos negros – caracterizada pela incapacidade de refinamento – não é uma questão meramente contingencial, mas natural, uma vez que nenhum ato ou obra dessa raça, através da história humana, apresentou-se como capaz de persistir e se provar adequado à sentimentalidade refinada.

Um segundo ponto, que corre junto a essa tentativa de naturalização de uma ridicularidade aos negros, é a proposição de uma diferença nas *capacidades mentais* entre brancos e negros que seria tão grande quanto suas diferenças de cor,

²¹Idem, Ibidem.

devido à *essencial* diferença de suas faculdades. Essa proposição, que versa sobre a constituição facultativa dos povos, não nos parece deixar de se expressar através da história da razão e do refinamento,²² mas parece apelar também para uma outra dimensão da historicidade humana – a natural. Como mostra Rennó, em sua análise da *Teoria do Céu*, Kant possuía concepções raciais baseadas em saberes positivos já na década de 50, e esses saberes positivos advinham não só de conhecimentos cosmológicos, mas também psicofísicos ligados a concepções monogenéticas e geofísicas que mostrariam como a psicofisiologia humana seria dinamicamente condicionada pelas condições geográficas a que cada grupo humano se submeteu, ao longo de sua dispersão pelo globo terrestre. Ora, para Kant, o cérebro humano seria formado, antes de tudo, para atender exigências sensoriais e fisiológicas, de maneira que haveria condicionantes geográficas e cosmológicas (na medida em que parte dessas condições é a relação entre a incidência do calor e da luz solar) que o fariam persistir nessa condição, enquanto outras possibilitariam que sua parte secundária, ligada à razão, se desenvolvesse.²³ Com essa perspectiva em jogo, a atribuição de uma diferença nas capacidades mentais entre brancos e negros, nas *Observações*, não está baseada apenas na consideração da história espiritual dos povos, mas também em sua história natural, fundada em saberes positivos. É isso que, implicitamente, permite o aprofundamento das inferências de Kant para o campo das faculdades cognitivas.

De todo modo, parece-nos que a forma implícita dessas concepções implica uma preferência de Kant por um apelo à história em termos humianos, afinal é o filósofo escocês, e não Fontenelle ou outro racialista, que o autor referencia. Isso se explica pelo próprio contexto teórico em que se inserem as *Observações*, e pelas exigências próprias à discussão sobre a possibilidade contemporânea de uma realização moral da humanidade, o que parece distanciar Kant do falibilismo da *Teoria do Céu*, em favor de uma apostila na autonomia, baseada sobretudo em condições espirituais e educacionais, da agência humana. Há um afastamento da perspectiva teológica da mediania natural do ser humano, apresentada na década de 50, para uma perspectiva racionalista e histórico-teleológica perfeitamente

²²Idem, Ibidem.

²³RENNÓ, L. “O que a *Teoria do Céu* tem a dizer sobre as raças humanas (mas que o jovem Kant não declara)?”. In: *Studia Kantiana*, vol. 18, nº 2, ago. 2020.

iluministas. Em outras palavras, Hume, na forma da historiografia filosófica e do princípio civilizador do galanteio, se adequa melhor à ideia de “ciência da humanidade” que Kant desenvolve a partir das associações do sublime aos homens e do belo às mulheres, mais calcada no sentimento moral e no desenvolvimento de princípios abstraídos desses sentimentos que são o aspecto formal dos fundamentos de ação. Se Kant pode considerar os homens europeus, sobretudo os nórdicos, como dotados de elevada sublimidade, é por justamente se basear em suas realizações científicas e artísticas, bem como pelo caráter que apresentam em sociedade, denotando a força da razão em suas criações e condutas; ao seu “vigor mental”. Com efeito, o homem europeu, em relação à mulher europeia, representa a humanidade na medida em que se vê capaz de pensá-la para além do sentimento, isto é, de abstraí-la e considerá-la na forma de ideias – na qual se baseiam seus princípios morais e se pode basear suas decisões, pensando-se não no campo das ações sociais – regulados mormente pelas mulheres –, mas segundo os destinos da humanidade; segundo aquilo que é movido pelo respeito à dignidade humana.

O ridículo, como “grau mais baixo do sublime”, na medida em que aponta a tolice e a estultice de um indivíduo – e sobretudo do indivíduo do gênero masculino, que tem por natureza uma tendência a essa sentimentalidade –, é o atributo avesso ao sublime, mas que segundo a lógica das graduações de imperfeição, põe-se em uma mesma linha demarcatória. Aplicada a toda uma raça, onde mesmo sua religiosidade em nada aponta qualquer transcendência ou capacidade abstrativa, aprofundando-se “tanto no ridículo quanto parece possível à raça humana”,²⁴ impõe não apenas uma incapacidade inexorável de refinamento, mas também de reflexão e de profundidade de entendimento, o que implica também a incapacidade de pensar por princípios e agir segundo um caráter genuinamente virtuoso. Nesse sentido, não se pode considerar fortuito ou fruto apenas de uma infeliz mentalidade de época, que Kant diga algo como o que segue:

A propósito, o padre Labat conta que um carpinteiro negro, a quem ele censurara o comportamento arrogante para com a mulher, lhe respondeu: “Vocês brancos são verdadeiros estúpidos, pois primeiro

²⁴Kant, op. cit., p. 114.

concedem muito a suas mulheres, e depois se queixam, quando elas os infernizam". É bem possível haver, nessas palavras, algo que deva ser levado em conta; só que, para ser breve, esse sujeito era preto da cabeça aos pés, argumento suficiente para considerar irrelevante o que disse.²⁵

Ora, o que está em jogo aí não é uma mera falácia do espantalho, mas uma posição filosoficamente fundada, que, por compreender o negro como natural e historicamente incapaz de alçar para além do ridículo, pode *a priori* considerar seus pensamentos, mesmo quando parecem ter algo de válido, irrelevantes, pois o conteúdo, examinado por um entendimento acima do ridículo, revelar-se-ia falso. Tendo a natureza bloqueado, pelas condições geofísicas que impôs, a capacidade de entendimento e refinamento dos negros, põe-se que são incapazes de pensar em sentido amplo e segundo a moralidade, que se baseia na consciência de um sentimento pela natureza humana, isto é, que necessita representar para si o que sente, e confrontar esse fundamento material com as formas do entendimento. Os princípios retirados dessa operação permitem que os homens capazes de observá-los, em referência também ao seu sentimento estético-moral refinado, representem o desígnio natural que está na base da humanidade, em sentido de realizá-la. Sendo os homens brancos ingleses e alemães aqueles que, dentre os povos do mundo, melhor comprovam histórico-naturalmente serem dotados da mais elevada sublimidade, e os negros, aqueles naturalmente incapacitados e dotados da mais baixa sublimidade, tem-se que cabe aos primeiros a tarefa de representar a humanidade e de julgar os últimos como ridículos em qualquer presunção que venham a apresentar nesse sentido, como no caso do carpinteiro, reafirmando sua natural condição epistemológica, religiosa e moral.

No fim, se nossa leitura se sustenta pelos pontos levantados, pode-se constatar que o momento mais radical da estrutura dualística do sublime – perfeito, natural, fundado e imperfeito, desnaturado, infundado – incorporada e desenvolvida pelas *Observações*, se dá na oposição entre a sublime nobreza dos brancos e a sublime ridicularidade dos negros; entre aqueles capazes de se ater aos fundamentos da genuína virtude e das virtudes aparentes e aqueles cujas matraqueação e vaidade

²⁵Ibidem, p. 117.

são nulas de reflexão e refinamento; entre aqueles, enfim, que são capazes de representar a humanidade e reconhecer sua beleza e aqueles postos sob o limiar da animalidade.

Referências

- HUME, D. *A arte de escrever ensaio e outros ensaios (morais, políticos e literários)*. Trad. Márcio Suzuki e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- KANT, I. *As Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Trad. Vinicius Figueiredo. São Paulo: Clandestina, 2018.
- RENNÓ, L. “O que a *Teoria do Céu* tem a dizer sobre as raças humanas (mas que o jovem Kant não declara)?”. In: *Studia Kantiana*, vol. 18, nº 2, ago. 2020.
- SUZUKI, M. *A forma e o sentimento do mundo: jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34, 2014.

RESUMO: O objetivo deste artigo é persegui as consequências teóricas das caracterizações estético-antrópológicas e naturalistas dos gêneros e das raças fundadas na categoria de sublime, tal como apresentada nas *Observações*. Com isso, gostaríamos de mostrar como a oposição entre bela aparência e sublime virtude, por um lado, e as dualidades e gradações internas do sublime, por outro, levam o jovem Kant a realizar passagens, proibidas por ele mesmo em sua exposição, entre o campo pragmático das observações e o campo teórico da filosofia, implicando em conclusões que representam, num quadro maior, as contradições possíveis do discurso

ABSTRACT: The aim of this article is to pursue the theoretical consequences of the aesthetic-anthropological and naturalistic characterizations of genders and races based on the category of the sublime, as presented in Kant's *Observations*. By this, we would like to show how the opposition between beautiful appearance and sublime virtue, on the one hand, and the dualities and internal gradations of the sublime, on the other, lead the young Kant to make passages, forbidden by himself in his exposition, between the pragmatic field of observations and the theoretical field of philosophy, implying conclusions that represent, in a larger

iluminista, sobretudo na forma da relação metodologicamente irmanada entre história natural, filosofia da história, crítica de gosto e antropologia. Entrementes, o saldo da pesquisa detida do sublime nesse ensaio do período pré-crítico revela muitas marcas que persistem e se desenvolvem na compreensão kantiana dessa noção no período crítico, como sua relação com o fanatismo (*Schwärmerei*), suas dualidades e sua condição como sentimento moral em si mesmo e também moralmente formativo.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime; Kant; Iluminismo; Filosofia da história.

picture, the possible contradictions of Enlightenment discourse, especially in the form of the methodologically intertwined relationship between natural history, philosophy of history, criticism of taste and anthropology. However, the balance of the detailed investigation of the sublime in this essay from the pre-critical period reveals many marks that persist and even develop in the Kantian understanding of this notion in the critical period, such as its relationship with fanaticism (*Schwärmerei*), its dualities and its condition as a moral feeling in itself and also morally formative.

KEYWORDS: Sublime; Kant; Enlightenment; Philosophy of History.

Theodor W. Adorno e a elaboração do passado na sociedade administrada

RAFAELA ALVES FERNANDES
DOUTORANDA EM FILOSOFIA NA FFLCH-USP.

Afinal, o que significa elaborar o passado?

O texto, inicialmente apresentado numa conferência do Conselho de Coordenação para a Colaboração Cristão-Judaica em 1959 e transmitido pela Rádio de Hessen em 1960, faz alusão a um problema que Adorno identificara num aforismo de *Minima Moralia*, onde se lê: “A desgraça não sobrevém como extinção radical do passado, mas quando o historicamente condenado é arrastado como morto, neutralizado, impotente e denegrido de modo indigno”.¹ Segundo ele, no momento da reconstrução da Alemanha e da instauração de um modelo capitalista, aparentemente, promissor na República Federal (RFA), convinha dar por encerrado o passado e lançar as lembranças do horror nazista no rio do esquecimento, junto às cinzas dos corpos dizimados. Desse modo, os vestígios da solução final cumpririam o destino desejado por seus próprios algozes, isto é, o apagamento do apagamento.

¹ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 137.

Evidentemente, no plano individual, a convivência contínua com lembranças traumáticas suscita o prolongamento da experiência desencadeadora do sofrimento. Todavia, o seu contrário não é menos verdadeiro. Isso significa que o ocultamento de um trauma suscita mais sofrimento que a sua rememoração constante. Talvez por esse motivo, após o esforço em reproduzir processos psíquicos por meio da sugestão, Sigmund Freud tenha optado por reconhecer as resistências da memória e o que nela permanece oculto, para só então tornar consciente para o analisando os componentes recalcados. O esquecido e reprimido importam porque, segundo Freud, na medida em que a experiência não é recordada, ela tende a ser repetida compulsivamente. Em outras palavras, trata-se de perscrutar as lacunas e os esquecimentos, tecendo-os com o fio da recordação, de modo a superar as resistências da repressão que fazem com que o indivíduo repita o trauma vivido infinita e inconscientemente.

A noção de “elaboração” é comum a ambos os autores – Freud e Adorno –, porém, com algumas diferenças significativas. A começar pelas expressões utilizadas para designar o mesmo processo, porém, de alcance variado: em Freud, o termo empregado é *Durcharbeiten*, isto é, “abrir caminho trabalhosamente”;² já Adorno utiliza *Aufarbeitung*, que pode significar “processar”, “lidar”, “chegar a um acordo com o passado” ou “retomar o passado”. Se no primeiro caso se trata de uma elaboração (ou perlaboração) psíquica no nível individual; no segundo, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Contudo, cabe salientar que tanto em Freud quanto em Adorno a elaboração do passado é um processo penoso e árduo que implica trabalho.³ As correlações com Freud, contudo, encontram limites no decorrer do texto,

²Cf. LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 143. Segundo Laplanche e Pontalis, a *perlaboração* ou *elaboração psíquica* é a “expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação corre o risco de ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre elas conexões associativas”.

³Cf. FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 152: “A própria doença não deve mais ser algo desprezível para ele, mas sim tornar-se um digno adversário, uma parcela do seu ser fundamentada em bons motivos, de que cabe extrair algo valioso para sua vida futura”.

visto que Adorno identifica uma ameaça de ordem objetiva na realidade. Além da precária consciência histórica na sociedade alemã do período, ele identifica a sobrevivência de pressupostos sociais geradores do fascismo. Isto posto, ainda que sejam tomadas emprestadas certas noções da psicanálise, estas, geralmente, estão a serviço da análise social e da crítica dialética da cultura.

Ora, dada a impossibilidade de “extinção radical do passado” ou de afirmação do passado como não-ocorrido, numa espécie de anistia de toda e qualquer culpa, Adorno verifica na sociedade alemã do período a artimanha de neutralização das lembranças desagradáveis como forma de esquecimento público. Em outros termos, ao invés do assassinato da memória, isto é, de sua explícita recusa, convinha arrastar o historicamente condenado como um cadáver mudo e inerte. No texto, Adorno explicita várias das usuais estratégias de neutralização da memória do mal, entre elas: a frieza no tratamento do assunto, a recorrente utilização de eufemismos, a alegação de ignorância dos fatos, a disseminação de discursos negacionistas, além da recusa da culpa, esta sempre acompanhada da culpabilização das vítimas pelos crimes sofridos por elas mesmas.

A aproximação do esquecimento com o racionalismo e, por conseguinte, do ato de lembrar com a irracionalidade, é parte do cenário descrito por Adorno e está longe de constituir uma associação recente. Na era iluminista, autores como Descartes e Thomasius já encabeçavam uma guerra contra a memória, opondo o pensar autêntico, a individualidade e o progresso ao caráter pouco fiável da memória como forma de conhecimento.⁴ Sob a égide do princípio da racionalidade, conforme Werner Sombart e Max Weber, inerente ao Estado Moderno, a memória, o tempo e a lembrança são “liquidados pela própria sociedade burguesa em seu desenvolvimento, como se fossem uma espécie de resto irracional, (...). Quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento”.⁵ Nos escritos de Adorno verifica-se a imperiosa exigência de elaboração do passado como esclarecimento (*Aufklärung*), pois, para ele, somente a análise esclarecedora

⁴Cf.: “Esquecimento iluminado”. In: WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 91-117.

⁵ADORNO, T. W. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, p. 33.

possibilita iluminar o presente e impedir que o passado se repita. Esta formulação, no entanto, deve ser compreendida no interior das análises da dialética do esclarecimento em que a racionalidade é o princípio desencadeador da atomização do sujeito moderno e o esclarecimento um dos instrumentos dessa relação de dominação. Dito de outra maneira, nem sempre a razão orienta o sujeito à maioridade e à emancipação, por vezes ela converte-se em razão instrumental e assemelha-se à cegueira coercitiva do mito.⁶

A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a afastar-se do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação.⁷

Aliás, na *Dialética do Esclarecimento* esse processo de dominação na sociedade capitalista totalitária não apenas é atualizado, como também intensificado de maneira avassaladora. Deve-se buscar o motivo disso na função exercida pela indústria cultural que consiste em entreter o trabalhador, dispersá-lo, oferecendo-o guloseimas culturais que danificam sua vida e bloqueiam qualquer possibilidade de resistência, enfim, de transformação dessa realidade. O que pode ser considerado também como uma forma de esquecimento, esquecimento da morte da experiência, das formas de dominação e reificação que atuam sobre os corpos e as subjetividades, dos “poderes objetivos que determinam, até ao mais recôndito, a existência individual”,⁸ esquecimento que impede o reconhecimento da condição de despersonalização a que os sujeitos são submetidos. Ambos os processos – a

⁶Jeanne Marie Gagnebin faz uma interessante leitura em chave positiva do conceito de mito em Adorno e Horkheimer. Cf.: “Após Auschwitz”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 58-81.

⁷ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, s.p. (recurso eletrônico).

⁸Adorno, op. cit., 2001, p. 7.

alienação social e a dissolução do indivíduo – são complementares e indissociáveis na visão de Adorno.

Todavia, considerar alienado o “gesto de tudo esquecer e perdoar”, frequentemente “advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça”, também configura um eufemismo. Para os que defendem a dissociação dos tempos, qualquer tentativa de rememoração das violências sofridas recebe a pecha de ressentimento reativo e revanchismo gratuito, não permitindo, assim, que os traumas sejam devidamente elaborados e o presente revisto.⁹ Além disso, esse discurso faz desaparecerem as responsabilidades concretas em meio à representação abstrata das injustiças existentes, favorecendo a impunidade e, consequentemente, a reprodução das condições sociais que as geram. Lembre-se que para Adorno, o perdão só é admissível por parte de quem sofreu a injustiça, contudo, mesmo neste caso, o ato de perdoar não se dissocia em absoluto da lembrança. Pelo contrário, é precondição do perdão lembrar o seu objeto.

Ora, não por acaso a ameaça objetiva mais preocupante que Adorno verifica na Alemanha no pós-guerra é a sobrevivência do nacional socialismo emaranhado na democracia emergente, cuja “corrosão por dentro” provoca mais danos que tendências fascistas autodeclaradas contra a democracia, como é o caso de grupos neonazistas. Esse diagnóstico torna-se ainda mais grave se considerado o fato de que a democracia alemã não era apreendida como expressão de emancipação, mas “como sendo um sistema entre outros, como se num cardápio escolhêssemos entre comunismo, democracia, fascismo ou monarquia”.¹⁰ Em seu ensaio, Adorno reitera que “a sobrevivência do fascismo e o insucesso da tão falada elaboração do passado”, devem-se à “persistência dos pressupostos sociais objetivos que geram o fascismo”¹¹ e que, portanto, “o passado só estará plenamente elaborado no

⁹Cf. Idem. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, p. 29: “Certa feita, num debate científico, escrevi que em casa de carrasco não se deve lembrar a força para não provocar ressentimento. Porém a tendência de relacionar a recusa da culpa, seja ela inconsciente ou nem tão inconsciente assim, de maneira tão absurda com a ideia da elaboração do passado, é motivo suficiente para provocar considerações relativas a um plano que ainda hoje provoca tanto horror que vacilamos até em nomeá-lo”.

¹⁰Ibidem, p. 35.

¹¹Ibidem, p. 43.

instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou".¹²

A alternativa mais efetiva que Adorno vislumbra na luta contra o esquecimento é a educação política. Também na *Dialética do Esclarecimento* ao tratar da consciência reificada e do enrijecimento do eu suscitados pela indústria cultural, ele atribui à educação um papel crucial:

A educação social e individual reforça nos homens seu comportamento objetivo enquanto trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi se enrijecendo contra isso que o ego se forjou.¹³

O mimetismo a que Adorno faz alusão refere-se à existência vegetativa daquele que no máximo possui a curiosidade de ver para aprender a imitar modelos de opressão. Embora o conceito de *mímesis* ocupe uma significativa parcela de seu pensamento, não nos deteremos aqui sobre ele. O que merece ser sublinhado é o tom de urgência que as palavras de Adorno assumem num texto tardio, publicado em 1967, sob o título *Educação após Auschwitz*, em que a exigência de não repetição de Auschwitz é colocada como a primeira de todas para a educação. No curso de sua exposição, Adorno parece ter compreendido com perfeição o alerta feito por Georges Bataille quando disse não sermos “apenas as possíveis vítimas dos carrascos: os carrascos são semelhantes a nós”.¹⁴ Ao invés de enaltecer as qualidades positivas das vítimas ou de defender valores eternos subjetivos que reduziriam o retorno ou o não retorno do fascismo a fatores particulares de ordem psicológica, o autor é enfático:

É preciso buscar as raízes nos perseguidores e não nas vítimas, assassinadas sob os pretextos mais mesquinhos. Torna-se necessário o que a esse respeito uma vez denominei de inflexão em direção ao sujeito. É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas

¹²Ibidem, p. 49.

¹³Adorno; Horkheimer, op. cit., 1985, s.p. (recurso eletrônico).

¹⁴BATAILLE, Georges. apud DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito et al. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 49.

capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. Os culpados não são os assassinados, nem mesmo naquele sentido caricato e sofista que ainda hoje seria do agrado de alguns. Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica.¹⁵

Tais reflexões remetem-nos imediatamente ao estudo feito por Adorno e Horkheimer, décadas antes, em torno da personalidade autoritária. Tal investigação deteve-se na análise das origens do antisemitismo, mas não a partir de pressupostos ligados a infra-estrutura econômica do capitalismo monopolista de Estado, como anteriormente Horkheimer formulara, e sim de uma determinada estrutura social e psíquica que produz sujeitos inclinados ao totalitarismo. A originalidade dessa investigação deve-se ao fato de concentrar-se nos algozes ao invés das vítimas, pois comprehende que apenas através do reconhecimento do autoritarismo no sujeito banal é possível evitar a repetição da barbárie que tanto se recusa evocar pela lembrança. Além disso, Adorno e Horkheimer concluem que o anti-semitismo não necessariamente está relacionado aos judeus, visto que se eles não existissem seria preciso inventá-los,¹⁶ piada que circulava nos redutos nazistas e que consta também no livro de Hitler.

Feita esta breve exposição sobre os fundamentos que norteiam a exigência de elaboração do passado no âmbito social em Adorno, pode-se apresentar com mais precisão a proposta principal deste texto. Esta consiste em compreender de que maneira a noção de *Aufarbeitung* está relacionada ao conceito adorniano de lírica após Auschwitz. Será de interesse, ainda, destacar o papel que a arte exerce na luta

¹⁵ADORNO, T; W. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995b, p. 121.

¹⁶Idem. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, p. 48.

contra o esquecimento e, sobretudo, como a arte pode figurar, simultaneamente, a dissolução do indivíduo e o horror dessa dissolução em sua forma.

O indizível, a lírica após Auschwitz e a fratura do mundo na forma artística

A defesa de Adorno em convocar o passado recalcado e trazê-lo para o debate na esfera pública passa, inevitavelmente, pelo domínio da linguagem e, portanto, da cultura. No entanto, tal exigência pode parecer incompatível com outra declaração feita por ele no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, de 1949, sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente.¹⁷

Para compreender este excerto é preciso considerar a conjuntura na qual está inserido. Neste ensaio, Adorno desfere severos golpes à crítica cultural ou, mais precisamente, ao crítico da cultura que, segundo ele, “onde há desespero e incomensurável sofrimento, o crítico da cultura vê apenas algo de espiritual, o estado da consciência humana, a decadência da norma”.¹⁸ O crítico da cultura

¹⁷Idem. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998a, p. 26.

¹⁸Ibidem, pp. 7-8.

representaria o avanço do crítico da sociedade burguesa que aparece em seu estágio nascente, por exemplo, em *Ilusões Perdidas*, de Balzac, apontando as tendências gerais da decadência da imprensa e de seu mercado de frases e ideologias.¹⁹ Para Adorno, os críticos da cultura ajudam a tecer o véu, além de contribuírem na conversão do conceito de cultura em um dos maiores fetiches em circulação na sociedade administrada. Uma verdadeira crítica cultural teria o compromisso em trazer a verdade à consciência de si mesma, visto que toda cultura se origina da separação radical entre o trabalho intelectual e manual, de modo que “quando a cultura simplesmente nega essa separação e finge uma união harmoniosa, regride a algo anterior ao seu próprio conceito”.²⁰

Em articulação com a crítica da reificação e da opressão, Adorno faz uma análise política da cultura – entregue aos “managers” e “técnicos em psicologia” –, com vistas a restituir o conceito de crítica por meio da dialética entre contemplação (em grego *theoria*) e ação.²¹ Dialética que se verifica também na compreensão adorniana das origens da arte e da fruição artística, ilustrada na interpretação do episódio de Ulisses atado ao ouvir o canto das sereias, enquanto os remadores trabalhavam com os ouvidos tapados.²²

A ponderação de Adorno sobre a subjetividade lírica após Auschwitz foi recebida por muitos como uma anuência ao discurso do inimaginável, do indizível e do irrepresentável em tempos de catástrofe, sendo que a rejeição de Adorno consiste em algo completamente distinto. Partindo da crítica a ideia de poesia lírica em Hegel – de base metafísica, centrada nas categorias de totalidade e de unidade –, e convocando categorias do marxismo, Adorno defende que tanto a poesia como a arte tem seu fundamento na história e ambas cumprem um papel

¹⁹Cf. BALZAC, H. *Ilusões Perdidas*. Trad. Rosa F. D’Aguiar. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2011.

²⁰ADORNO, T. W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998a, p. 16.

²¹Ibidem, p. 20. Cf. Idem. “Notas Marginais sobre teoria e práxis”. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/adorno_notas_marginais.pdf Acesso em: 28 dez. 2020. A dialética entre teoria e práxis é desenvolvida por Adorno em *Notas Marginais*. Cabe salientar que, para Adorno, a teoria é uma forma de práxis, assim como a arte também o é.

²²Cf. ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

crucial enquanto instâncias negativas e dialéticas que não almejam superar as contradições, mas potencializá-las por meio de uma tensão interna que exprima as antinomias sociais. Adorno chama a atenção para a impossibilidade de narrar a experiência da aniquilação a partir de pressupostos da representação idealista cujo centro é o indivíduo auto-centrado e imune ao horror que assola a coletividade.

A disposição ao indizível é, portanto, justamente aquilo que Adorno condena, pois acredita que esta confina a sociedade no encanto do esquecimento enquanto a mesma é levada à repetição da barbárie, sem qualquer resistência ou sequer percepção da contribuição dada ao processo totalitário.²³ Conforme Adorno, “tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível”.²⁴ O incompreensível, lançado geralmente num além-humano transcendente, deve ser mais que nunca perscrutado e suas causas explicitadas. Nesse sentido, a arte cumpre um papel fundamental de resistência contra a desumanização. Considerando que “nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto” e que mesmo “as categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este”, o desafio reside em figurar as contradições sociais na forma artística de maneira tão complexa quanto elas se apresentam no mundo, sendo que “o meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia”.²⁵

Enquanto para Walter Benjamin o conceito de técnica é o elemento dialético que permite a superação da oposição entre forma e conteúdo, progresso e

²³Cf. ADORNO, T. W. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995b, p. 125: “O perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se admite o contato com a questão rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tomasse o responsável, e não os verdadeiros culpados”.

²⁴Idem. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, p. 46.

²⁵Idem. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 160.

retrocesso, tendência e qualidade;²⁶ Theodor W. Adorno²⁷ avalia o êxito estético de uma obra a partir da sua especificidade, isto é, dos conteúdos sedimentados em sua forma.²⁸ Segundo ele, é na estrutura das obras de arte que as lutas sociais e as relações de classe se imprimem.²⁹ Sem dúvida, este é um dos legados mais significativos do pensamento de György Lukács a Adorno. Em sua teoria do romance histórico, Lukács descreve o Realismo não como um estilo ou uma escola, tal qual o Naturalismo, mas como a própria realidade objetiva depositada na superfície da obra literária, numa síntese de múltiplas determinações do processo social em movimento. Outro aspecto que convém ressaltar, verificado nos primeiros escritos de Lukács, é o intenso vínculo com o passado e a defesa de um anacronismo necessário, traços estes que já apareciam em Hegel. Para Lukács, “sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível”, no entanto, “na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos, (...) mas na revivificação do passado como pré-história do presente”.³⁰

Outro traço em comum entre os autores – Adorno e Lukács – é a defesa de certa autonomia da obra em relação às intenções do autor. Segundo Adorno, “o poema não é a mera expressão das emoções e experiências individuais”,³¹ a referência ao social está presente em sua forma específica e é através dela que conquista sua participação no universal. É preciso, pois, mostrar de que maneira “o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”. Essa concepção social da lírica em que “exatamente o não-social no

²⁶BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.

²⁷Para Adorno, inclusive, a valorização benjaminiana da técnica era ambivalente porque similar à concepção burguesa dos meios de produção. O que fazia com que Benjamin subsumisse os avanços no interior da própria arte ao desenvolvimento técnico da sociedade.

²⁸Ibidem, p. 161.

²⁹Ibidem, p. 260.

³⁰LUKÁCS, G. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 73.

³¹ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 66.

poema [...] seria agora o seu elemento social”³² sedimentado em sua estrutura interna, fundamenta a defesa adorniana de obras de vanguarda que eram por Lukács julgadas como a evidência da decadência artística da modernidade.

Cite-se a título de exemplo as duras críticas tecidas por Lukács a Kafka e Beckett, que, segundo ele, representariam, entre outros escritores, a negação da realidade do mundo moderno numa atitude não crítica. O primeiro operaria por meio de uma metamorfose na construção interna da forma literária;³³ o segundo, através de um esquematismo semelhante ao do Realismo socialista, mas expressando um universo caótico e angustiante, desprovido de qualquer perspectiva social.³⁴ A vanguarda era para Lukács o reflexo alegórico de uma existência social desfigurante e desfigurada, responsável por paralisar o ser atirando-o numa angústia sem significação e consequência. Já Adorno via em Kafka a “prova exemplar da desumanização”, isso porque em seus textos “tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas”.³⁵ A literalidade que Adorno verifica na técnica literária kafkiana dificulta qualquer identificação ou relação contemplativa por parte do leitor, ao mesmo tempo que o impele a interpretar aquilo que não tolera interpretação. Em uma passagem bastante elucidativa, Adorno declara: “Ele é o criptograma da fase final e resplandecente do capitalismo, que Kafka exclui para determiná-la mais precisamente em sua negatividade, Kafka procura com a lupa os vestígios de sujeira deixados pelos dedos do poder na edição suntuosa do livro da vida”.³⁶ Adorno defende que ao contrário de levar o indivíduo ao conformismo solitário, em Kafka, a relação

³²Ibidem, p. 72.

³³Cf. LUKÁCS, G. “Franz Kafka ou Thomas Mann?”. In: *Realismo Crítico hoje*. Brasília: Coordenadora Editora, 1969, p. 84: “O caso de Kafka é mais complexo. Ele é, entre os escritores de vanguarda, um dos poucos que opera uma seleção dos detalhes, que apenas retém aqueles que põem em relevo o essencial e que não é assim, sob este aspecto, naturalista”; Ibidem, pp. 85-86: “(...) por muito que Kafka se distinga, nos seus processos descritivos, da maior parte da vanguarda, o seu princípio mais essencial de representação é, no entanto, o mesmo: o mundo concebido como a alegoria de um nada transcendente”.

³⁴Ibidem, p. 84. “Se a obra é privada de todo o recuo crítico, se se liga ao imediato, pode sucumbir a um naturalismo que exclui toda a seleção”.

³⁵ADORNO, T. W. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998b, p. 251.

³⁶Ibidem, p. 252.

hermética com a história converte a pura subjetividade em objetividade capaz de exprimir a alienação do processo social.

Em Beckett, Adorno encontra um novo realismo que desmonta a verdade burguesa por dentro, além de mostrar o sujeito desintegrado na comunicação do incomunicável. Segundo Adorno, não seria mais possível estabelecer relações epistemológicas como antes, visto que “as peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão”.³⁷ É como se Beckett expusesse uma subjetividade em ruínas por meio de uma linguagem que já não é capaz de representar tal processo de aniquilamento. Por esta razão existem em seus textos tantos silêncios, pausas, ruídos, grunhidos, e palavras aparentemente fora do lugar. Nesse ponto, chegamos a uma questão crucial em Adorno: como expressar liricamente a vergonha da arte em relação ao sofrimento? Afinal, o problema da representação estética do horror parece indissociável da questão ética.

Também em *O Sobrevidente de Varsóvia*, de Schönberg, e nos poemas de Paul Celan, obras que Adorno nutria profunda admiração, a vergonha e o constrangimento se faziam presentes numa recusa consciente de fazer sentido sobre o que sequer o pensamento consegue pensar. De fato, não existe linguagem disponível para representar a barbárie e o horror que um ser humano foi e é capaz de perpetrar contra outro semelhante. E é justamente esse sentimento de dessemelhança e de ausência de sentido que uma arte engajada com a realidade deve tentar capturar e transpor para a sua própria estrutura.

Quanto mais a emancipação do sujeito demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido, tanto mais problemático se torna o conceito do sentido como refúgio da teologia declinante. Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem consequências na forma das obras de arte. Se elas nada mais têm fora de si mesmas a que possam aderir sem ideologia, de nenhum modo se pode estabelecer por um ato subjetivo o que lhes falta. Tal carência foi suplantada pela sua tendência à

³⁷Idem. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 176.

subjetivização e esta não é um acidente da história do espírito, mas é conforme ao estado da verdade. A autorreflexão crítica, tal como é inerente a toda a obra de arte, agudiza a sua sensibilidade contra todos os momentos que nela reforçam tradicionalmente o sentido; mas assim também contra o sentido imanente das obras e as suas categorias fundadoras de sentido. Pois o sentido, em que a obra de arte se sintetiza, não pode ser apenas algo que lhe incumbe elaborar, nem também a sua substância. Ao apresentá-lo e produzi-lo esteticamente, a totalidade da obra reproduz o sentido. Só é legítimo nela na medida em que ele é objetivamente mais do que o seu sentido próprio. Ao esgotarem sempre impiedosamente a coerência fundadora de sentido, as obras de arte voltam-se contra essa coerência e contra o sentido em geral. O trabalho inconsciente do gênio artístico no sentido da obra enquanto algo de substancial e fundamental suprime tal sentido. A produção vanguardista dos últimos decênios tornou-se autoconsciência deste estado de coisas, transformou-o em sua temática e transpô-lo para a estrutura das obras.³⁸

No último parágrafo da sua inacabada *Teoria Estética*, Adorno reconhece a arte como o território inconteste onde o sofrimento pode encontrar forma e expressão, preservando a negatividade que lhe é inerente.³⁹ A sentença de Adorno sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz ressalta a exigência de repensar o lugar da arte e da cultura a partir de pressupostos críticos e negativos, mas também impõe ao intelectual reaver de que maneira a filosofia e a teoria podem funcionar como forças de resistência contra a repetição do passado. Nesse sentido,

³⁸Ibidem, p. 175.

³⁹Cf. Ibidem, p. 291: “(...) mas valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. Se, conforme ao desejo, a arte futura se tornasse de novo positiva, a suspeita de uma persistência real da negatividade seria aguda; ela é o constantemente, porque a regressão ameaça sem cessar, e a liberdade, que no entanto seria a liberdade a respeito do princípio de propriedade, não pode ser possuída. Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?”.

a dialética do esclarecimento proposta por Adorno e Horkheimer aproxima-se da dialética da cultura e da barbárie tal como Benjamin a formulara, que em termos gerais consiste em admitir que “não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como a cultura não está livre da barbárie, assim também ocorre com o processo de sua transmissão, na qual ela é passada adiante”.⁴⁰

A saturação da memória

Em outro aforismo de *Minima Moralia*, Adorno já notara indícios daquilo que tanto temia: a conversão da transmissão da Shoah em produto cultural a ser consumido:

O total encobrimento da guerra mediante a informação, a propaganda, os cineastas instalados nos primeiros tanques e a morte heroica dos correspondentes de guerra, a mescla da opinião pública sabiamente manipulada com a ação inconsciente, tudo isso é mais uma expressão da estiolada experiência, do vazio entre os homens e o seu destino, em que propriamente consiste o destino. Os acontecimentos são, por assim dizer, substituídos pela sua moldagem reificada, coalhada.⁴¹

A repetição compulsiva e melancólica de imagens do passado no cinema – tanto em documentários e séries televisivas como em filmes de ficção histórica – constitui parte de um problema que hoje chamamos de “saturação da memória”. Citemos também o cinema nostálgico das décadas de 1970 e 1980, criticado por Fredric Jameson por funcionar como mais um objeto de consumo estético em que o passado é encarcerado num pastiche de formas, clichês e estilos mortos que negam as questões candentes da época, expondo certa atrofia do imaginário estético-político. Lembremos que a nostalgia não consiste na evocação do passado

⁴⁰BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”, tese VII, cópia pessoal de Benjamin. In: *Sobre o conceito de história*. Org. e trad. Adalberto Muller et al. São Paulo: Alameda, 2020, p.74.

⁴¹ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 51.

para o lançamento de uma luz sobre o presente, ou até mesmo uma nova luz sobre acontecimentos passados, pelo contrário, representa o ocultamento da visão e o desencontro com o real. Na verdade, não se trata apenas da mera recuperação do passado, mas da sua utilização.

Problema que também se traduz na globalização da memória do Holocausto, seguida de sua banalização e reificação. Sabemos que poucos sobreviveram para dar testemunhos do horror vivido e que o apagamento dos rastros nos campos de concentração foi parte do empreendimento de extermínio cometido pelo regime nazista, quando não a sua completa destruição, como foi o caso de Belzec, de Chelmno e de Treblinka. Após o esvaziamento e a destruição desses lugares, iniciou-se um processo de substituição, de reencenação da barbárie na forma de memoriais ou de museus destinados às massas. Entretanto, em muitos casos,⁴² o que se vê são cenários e artifícios que dramatizam a morte da memória, na medida em que simulam o passado traumático para servirem, tão somente, à catarse coletiva e à construção de determinadas narrativas.

Numa inversão irônica e perversa, pode-se dizer que uma das heranças que as vanguardas históricas do início do século XX nos legaram foi a generalização da estética do choque. Contudo, ao contrário da pretendida transformação da práxis vital do receptor, segundo Peter Bürger, consequência inescapável da negação de sentido que o efeito de choque provoca, o que vemos hoje é o consumismo desenfreado da instantaneidade do choque que nega qualquer possibilidade de experiência (*Erfahrung*) e, por extensão, de narrativa, como ressaltou Benjamin.

Lembremos que para Benjamin, a incapacidade de narrar coloca em risco, sobretudo, a possibilidade de transmissão e de rememoração, visto que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.⁴³ Ora, o que há para ser transmitido e comunicado quando a memória parece se restringir à capacidade de armazenamento de informações nos computadores? Ou ainda, quanto tempo dura a lembrança do choque vivo, considerando que a efemeridade é a própria natureza do choque? Numa

⁴²Citemos como exemplo, Auschwitz-Birkenau, um “lugar de barbárie” transformado em “lugar de cultura” para fins de exposição.

⁴³BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 201.

sociedade em que o trauma é tão comercializado quanto o entretenimento e o choque é consumido na forma de espetáculo, a memória converte-se em amnésia ou torna-se simples objeto de nostalgia.

Evidentemente, a memória é uma das formas mais efetivas de resistência e transgressão a regimes totalitários, como os que ocorreram no século XX, dado o esforço que estes empreenderam em apagar os rastros e, consequentemente, impedir qualquer trabalho de memória. Entretanto, é um equívoco pensar que o poder persegue e controla apenas as memórias de uma dada sociedade ou período histórico, visto que seu interesse atém-se também àquilo que deve ser esquecido. Em ambos os casos, memória e esquecimento, trata-se de selecionar o que é conveniente ser lembrado ou suprimido, o paradoxo é que a mesma cultura que sofre de uma hipertrofia da memória caracteriza-se por processos de apagamento do passado. Desse modo, o culto à memória pode levar tanto à neutralização de dado passado traumático como tornar justificável a omissão coletiva diante de sua ininterrupta repetição no presente. Afinal, a história não transcurre sempre com os mesmos personagens, mas os papéis sucedem-se como que movidos sob o signo de um ritornelo infinito. Portanto, a exigência de elaboração do passado, preconizada por Adorno, revela-se ainda atual e urgente. No entanto, é preciso considerar questões pouco discutidas há décadas atrás, tais como os usos e abusos da memória. Nesse sentido, as artes continuam exercendo um significativo papel, reagindo a este cenário e propondo outras maneiras de articular historicamente o passado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, pp. 29-50.
- _____. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995b, pp. 119-138.
- _____. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998a, pp. 7-26.
- _____. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998b, pp. 239-270.

- _____. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 65-89.
- _____. “Notas marginais sobre teoria e práxis”. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/adorno_notas_marginais.pdf Acesso: 07 set. 2023.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. Trad. Rosa F. D’Aguiar. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história – Edição crítica*. Org. e trad. Adalberto Muller et al. São Paulo: Alameda, 2020.
- _____. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.
- _____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c, pp. 197-221.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito et al. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FAVARETTO, Celso. *Arte contemporânea – opacidade e indeterminação*. In: *Rapsódia*, 1(8), pp. 11-28.
- FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Obras completas*. Vol. 10 (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: São Paulo, *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, Trad. Vinicius Dantas, junho de 1985.
- _____. *A virada cultural*. Trad. Carolina Araújo. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. “Franz Kafka ou Thomas Mann?”. In: *Realismo Crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenadora Editora, 1969, pp. 77-133.
- ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar Barroso. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

RESUMO: *O que significa elaborar o passado* enuncia uma pergunta que, como o próprio autor adverte, requer esclarecimentos. Porém, mais que isso, a questão requer uma leitura *a posteriori* dos fenômenos sociais que a sucederam, assim como o seu enquadramento num contexto histórico e intelectual mais amplo, inclusive no interior da própria obra de Theodor W. Adorno. Sem a pretensão de esgotar o assunto ou apresentar uma síntese conciliadora das ideias presentes nos escritos de Adorno, visto que muitas delas variam no desenvolvimento de sua obra, o artigo tece considerações sobre a arte e a literatura como meios privilegiados de elabora-

ABSTRACT: “*What it means to elaborate the past*” poses a question that, as the author himself warns, requires clarification. However, beyond that, this issue demands a subsequent analysis of the social phenomena that followed it, as well as its placement within a broader historical and intellectual context, including within Theodor W. Adorno’s work. Without intending to exhaust the subject or present a conciliatory synthesis of the ideas present in Adorno’s writings, since many of them vary in the development of his work, the article considers art and literature as privileged means of elaborating the past, capable of highlighting the

ção do passado, capazes de evidenciar o processo de desumanização do sujeito na sociedade administrada. A exigência adorniana de não esquecimento das catástrofes cometidas no século XX, por fim, adquire outros contornos na contemporaneidade, acrescida de problemas tal como a saturação de memórias traumáticas.

PALAVRAS-CHAVE: Elaboração; Rememoração; Theodor W. Adorno; Crítica cultural; Saturação da memória.

process of dehumanization of the individual in the administered society. The *Adornian* requirement not to forget the catastrophes committed the 20th century, finally, takes on different dimensions in contemporary times, added to issues such as the saturation of traumatic memories.

KEYWORDS: Elaboration; Remembrance; Theodor W. Adorno; Cultural critique; Saturation of memory.

O sentido alegórico no tempo da asfixia: o olhar dialético como método crítico

MATHEUS SILVEIRA DOS SANTOS

MESTRANDO EM HISTÓRIA DA ARTE NA UNIFESP (BOLSISTA CAPES).

No mundo atual, uma técnica que diminua a velocidade tem algo de progressista¹

O presente artigo aborda o livro *Asfixia*, de autoria de Franco Berardi (Bifo), e explora a relação intrincada que se estabelece no interior da linguagem figurativa, como alegoria e enigma, enquanto ferramentas de desenvolvimento da imaginação, em um mundo cujo ato de imaginar tem sido sufocado pelos processos de aceleração da modernidade tardia. Ele discute como a constante inundação de informações, a velocidade da comunicação e a pressão do capitalismo digital podem sobrecarregar os indivíduos, resultando em uma sensação de esgotamento, ansiedade e desconexão. O ato de filosofar, a dialética como método do pensar e dispositivo crítico da realidade, são ferramentas importantes para conduzir uma ação eficaz no sentido de uma transformação social. Em uma contemporaneidade que sufoca o pensamento crítico, é preciso uma atitude de negação diante das

¹BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 79; BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulação romanesca de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p. 35.

rotas simplificadas que as massas têm tomado e a dialética, como “espírito da contradição organizado”,² pressupõe uma autorretificação do pensamento; é preciso um olhar negativo que reflexione até os limites do pensamento, partindo da crise do próprio pensamento em um mundo em asfixia.

O poeta contemporâneo deve ter os olhos fixos no seu tempo. Giorgio Agamben nos provoca a dirigir nosso olhar para um ângulo pouco iluminado, porém, profundamente significativo: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”³ É trivial dizer que a modernidade equivale a uma aceleração generalizada. Nesse contexto, somos confrontados com a sensação de uma aceleração incessante e desenfreada, um frenesi caótico que, de certo modo, asfixia a própria capacidade de contemplação e imaginação. Como que engolidos por um vórtice digital, vemo-nos submersos em um mar de informações fugazes, onde o tempo se torna um bem cada vez mais escasso e a superficialidade predomina no pensamento. No entanto, em meio a essa voragem temporal, emerge uma estratégia filosófica que desafia a inércia do olhar, que convida à introspecção e à exploração do enigmático, do oculto: a alegoria. A alegoria, essa figura retórica de múltiplas camadas, apresenta-se como um caminho para reativar a imaginação e, de alguma forma, restaurar o ritmo respiratório do pensamento. Nela, encontramos um convite para desacelerar, para olhar para além da superfície das coisas, a fim de desvendar os sentidos subjacentes que muitas vezes escapam a uma visão apressada.

Walter Benjamin, com sua exploração das imagens dialéticas e da memória, nos oferece uma constelação de conceitos intrincados dos quais alegoria e a imagem dialética emergem como ferramentas capazes de amenizar a asfixia contemporânea. E enquanto exploramos essa perspectiva, não podemos deixar de considerar a obra *Asfixia*, de Berardi, que examina as interações entre a aceleração digital e a saúde mental. Sua preocupação filosófica é: “questionar as possibilidades infinitas da linguagem e o sentido da poesia como forma de reativação do corpo erótico da sociedade.”⁴ Além disso, ele entende a revitalização poética

²ARANTES, Paulo. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

³AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 62

⁴BERARDI, Franco. *Asfixia*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020, p. 7.

da linguagem como abertura possível a uma nova forma de autonomia social.⁵ Nesse contexto, a alegoria não é apenas uma ferramenta literária, mas um respiro da imaginação. Uma advertência que nos convoca a mergulhar nas profundezas obscuras e enigmáticas do presente, em um esforço para captar as nuances que a velocidade superficial dos dias atuais frequentemente nos impede de vislumbrar. Portanto, à medida em que nos aventuramos por esse território de pensamento, somos desafiados a redescobrir a riqueza oculta no tempo presente, a reacender a chama da imaginação e a restaurar a respiração profunda em meio à tumultuada sinfonia dos dias contemporâneos.

Vivemos em um mundo marcado pela hipercomplexidade, um conceito explorado por Bifo. Essa desproporção alarmante entre a avalanche incessante de informações e o tempo limitado para processá-las conscientemente dá origem a um ambiente no qual hipercomplexidades⁶ proliferam, superando a capacidade da mente humana de assimilá-las por completo. Nesse emaranhado, somos impelidos a seguir rotas simplificadas e a recorrer a interfaces que destilam e simplificam as complexidades inerentes. No entanto, é precisamente nesse contexto de sobrecarga de informações e hipercomplexidade que a alegoria emerge como um possível estímulo da imaginação. Em um ambiente em que as rotas diretas podem se revelar insuficientes e as interfaces simplificadoras podem desconsiderar nuances vitais, a alegoria se apresenta como uma forma de revitalização poética da linguagem, uma chave para reativar a imaginação entorpecida. E, enquanto navegamos por esse oceano de hipercomplexidade, a alegoria se torna um instrumento capaz de nos guiar pelo território desconhecido, convocando-nos a explorar as camadas ocultas do mundo e a restabelecer uma conexão poética com o real. Assim, sob o manto da asfixia informacional, a alegoria emerge como um convite à pausa, um chamado para decifrar o enigma e buscar os contornos velados das coisas. Em um mundo marcado pelo predomínio reificado da velocidade e simplificação, a alegoria é a voz sussurrante que nos lembra que a profundidade e a complexidade ainda são possíveis, mesmo em meio à turbulência dos tempos contemporâneos.

Contudo, a modernidade avançou com um aumento da esfera de vivências asfixiantes, criou um contexto cujo fluxo de imagens se tornou tão acelerado e

⁵Ibidem, p. 14.

⁶Ibidem, p. 15.

vertiginoso que as mentes não são capazes de interpretá-las e processá-las.⁷ O frenesi caótico das grandes metrópoles mostrou o ocaso da concepção alegórica de mundo que foi excessivamente consumida pelo barroco. A alegoria exige um olhar diferenciado para ver o que está escondido sob os mantos das aparências e sua palavra antiga é *hiponóia*. Nesses termos, Buffière pontua: “a palavra mais antiga é *hiponóia*, ou seja, ‘significado subjacente’, aquele que descobrimos lendo o texto: requer bons olhos para decifrar, e que não paremos na superfície.”⁸

Ao apresentar um conceito sob a forma de uma narrativa figurativa, a alegoria convida o leitor a explorar múltiplas interpretações e a encontrar semelhanças entre elementos aparentemente disíspares. A mente, ao ser desafiada a conectar pontos aparentemente distantes, fortalece suas habilidades associativas, ampliando a capacidade de formar conexões entre conceitos anteriormente não relacionados. No livro *Alegoria*, Hansen diz:

Como procedimento retórico, a alegoria subentende o projeto de afirmar uma presença *in absentia* — coisa que se exacerba, por exemplo, em artes dos séculos XVI e XVII hoje classificadas como “maneirismo” e “barroco” (...). O que aproxima alegoria de metáfora é, como vem sendo dito, a estrutura comum das operações com tropos no enunciado. Os retores antigos — e contemporâneos, como os do grupo μ — costumam escrever que a comparação atinge a imaginação do leitor através do intelecto, ao passo que a metáfora o faz através da própria imaginação.⁹

Segundo o excerto acima, o alegórico e o simbólico são conceitos basílares na constituição do pensamento barroco, e o trato com o conceito de alegoria não se circunscreve ao de metáfora, todavia, são conceitos similares, como expõe Cícero: “quando há um fluxo contínuo de metáforas, um estilo de discurso totalmente diferente é produzido; consequentemente os gregos o chamam de *allegoria* ou

⁷Franco Berardi, op. cit., p. 15.

⁸BUFFIÈRE, Félix. *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Belles Lettres, 1956, p. 45.

⁹HANSEN, João Adolfo. *Alegoria — construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra: Editora da Unicamp, 2006, pp. 33-34.

‘alegoria’. Eles estão certos quanto ao nome; mas, quanto ao gênero, seria melhor chamá-las de metáforas.”¹⁰

A “cosmovisão barroca” produziu um crescimento vertiginoso no campo da imaginação e das imagens, consequentemente, houve no século XVI uma proliferação desenfreada de pontos de vista.¹¹ Tal fenômeno gerou uma inflação semiótica, como observou Berardi.¹² A alegoria possui uma dimensão profundamente histórica; seus elementos são historicamente constituídos, logo, há diferenças significativas de um período para outro. Para Benjamin, a alegoria é uma peça-chave para um olhar sobre as vanguardas das primeiras décadas do século XX – para esse filósofo que pensa em como escrever a história com as imagens, a alegoria possui um papel relevante. Como ele observou, a alegoria barroca está marcada pelo espírito arqueológico da modernidade nascente.¹³ E há um declive íngreme entre a alegoria barroca e a moderna, pois no mundo contemporâneo não há uma transcendência, o elemento *anagógico* se esvaiu e foi substituído pela ideologia.

Chega-se às ideias através das representações, “a ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra.”¹⁴ A alegoria, que é sustentada pela tradição e seus códigos, corresponde à ideia barroca de mundo. Outro elemento da alegoria barroca é o *anagógico*, que consiste em ir das coisas visíveis às invisíveis e, em geral, das criaturas à sua causa primeira. O alegórico se esconde sob os mantos das aparências, sendo a verdade oculta sob as formas

¹⁰CICERO. *Orator*. Trad. para o inglês de H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University, 1988, p. 94.

¹¹MARAVALL, José Antonio. *Cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica* [1986]. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.

¹²“A inflação econômica acontece quando cada vez mais dinheiro é necessário para comprar menos bens, e a inflação semiótica acontece quando mais e mais signos compram cada vez menos sentido. Durante a era de ouro espanhola, o caos assomou na aceleração frenética da infosfera, e é nessa conjuntura que a imaginação barroca criou raízes.” (Berardi, op. cit., p. 153)

¹³MÉNDEZ, Sigmund. “Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. In: *Andamios*, Cidade do México, vol. 2, n. 4, jun. 2006, p. 176. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100006. Acesso em: 10 ago. 2023.

¹⁴BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 58.

de representações artísticas, a mensagem assimilada por uma alegoria pode ser alguma visão ou segredo sobre um mundo ideal e metafísico. O sentido anagógico é o *suprassentido* que aparece espiritualmente nas obras. Visto que para pensar uma ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*) é preciso analisar cada elemento como signo e a relação deles com o todo, para refletir sobre o barroco, o espiritual que se alcança através de processos anagógicos está na base desse processo de contextualização e historização do movimento.

Concluída a primazia do pensamento anagógico, a alegoria perderá a sua vitalidade e deve tornar-se uma forma suspeita para o intelecto que perdeu sua capacidade vinculante entre as ordens do real e o ideal, ausência presente nos processos de assimilação na modernidade. Fazendo um contraponto, Hansen em seu livro *Alegoria*, pontua:

Lukács julga a alegoria um modo inferior e superado de formar. Segundo sua opinião, a alegoria é própria das artes da Transcendência, isto é, das artes cujo sentido está dado fora delas, na Eternidade. Tal concepção significa que o artista contemporâneo é formalista, quando alegorizante, pois opera com uma forma vazia a que não mais corresponde nenhuma transcendência num mundo em que ela é ideologia.¹⁵

Trata-se de um conceito que remete, de forma imperativa, para a indissociabilidade entre forma e conteúdo. A argumentação presente no fragmento extraído de *Alegoria*, de Hansen, ao ponderar a perspectiva de Lukács, ilumina uma interessante concepção que se enraíza nas artes da transcendência, cujo sentido da obra não é imanente, mas aponta para uma esfera divina ou eterna. Contudo, a postura contemporânea, como argumenta Hansen, instaura um descompasso entre forma e conteúdo, lançando uma sombra de formalismo sobre a prática alegorizante. A forma, agora vazia de significado transcendental, perde sua correspondência com a transcendência, pois essa relação – forma e conteúdo – sucumbe à ideologia. A alegoria muitas vezes requer que o espectador ou leitor faça uma conexão intelectual para compreender plenamente o significado. Enquanto a comparação (metáfora) atinge a imaginação do leitor através da própria

¹⁵Hansen, op. cit., p. 21.

imaginação, ou seja, estimula diretamente as associações mentais e as imagens vívidas, a alegoria, em contraste, muitas vezes apela à compreensão intelectual para desvendar seus significados enigmáticos.

Crise da imaginação e a negação como forma de busca pela autonomia social

A crise da imaginação, conforme apresentada por Berardi, está associada à sobrecarga de estímulos e informações a que estamos sujeitos na sociedade contemporânea. A hiperconectividade e a hipercomplexidade podem dificultar a capacidade de se desconectar, refletir profundamente e cultivar a imaginação criativa. A constante exposição a estímulos fragmentados e a pressão para produzir de forma constante podem deixar pouco espaço para o pensamento especulativo e a contemplação criativa. Bifo percebeu que “quando o corpo social está programado por automatismos tecnolinguísticos, ele age como um enxame.”¹⁶

Sob condições de hipercomplexibilidade social, seres humanos tendem a agir como um enxame. Quando a infosfera é densa e rápida demais para o processamento consciente da informação, as pessoas tendem à acomodação em comportamentos compartilhados (...). Em um ambiente hipercomplexo que não pode ser devidamente entendido e governado pela consciência individual, as pessoas seguirão rotas simplificadas e usarão interfaces que simplifiquem as complexidades.¹⁷

Bifo diz que em um enxame, não há como dizer “não”.¹⁸ Diante desse cenário, ele vislumbra a possibilidade de a poesia dar início ao processo de reativação do corpo emocional e, dessa forma, de reativação da solidariedade social. Esse poder transformador da poesia já foi expresso na *Poética* de Aristóteles, quando diz que “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança.”¹⁹ Neste sentido, a poesia é mais

¹⁶ Berardi, op cit., p. 18

¹⁷ Berardi, op cit., p. 19

¹⁸ Berardi, op cit., p. 19

¹⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 95.

filosófica do que a história e aponta um sentido de como as coisas *podem* acontecer. Dessa maneira, a poesia constrói um tempo específico no qual o desdobramento dos fatos é idêntico ao de uma cadeia de causas e efeitos, como numa ficção, “mas não uma ficção como invenção de seres imaginários, mas como uma estrutura de racionalidade.”²⁰ Logo, o papel da poesia aqui é central na tarefa de imaginar o futuro diante de todas as crises que o mundo tem passado.

Segundo a definição de Ítalo Calvino, um clássico é um autor que ultrapassa o tempo em que viveu, não somente alguém que é um monumento da literatura do passado, mas alguém que ainda pode dizer algo para o tempo presente. Um poeta clássico que soube ser contemporâneo e olhar para a escuridão de seu tempo foi Pier Paolo Pasolini. Na véspera de seu assassinato, em novembro de 1975, Pasolini diz em uma entrevista:²¹ “todos sabem que eu pago as minhas experiências em carne e osso. Mas estão aí também os meus livros e os meus filmes. Talvez seja eu que erro. Mas continuo a dizer que estamos todos em perigo.” Suas palavras ecoam nos dias de hoje como presságio. Nessa mesma entrevista, Pasolini diz que:

A recusa sempre foi um gesto essencial. Os santos, os eremitas, mas também os intelectuais. Os poucos que fizeram a história são aqueles que disseram não, de forma alguma os cortesãos e os assistentes dos cardeais. A recusa para funcionar deve ser grande, não pequena, mas total, não deste ou daquele ponto, “absurda”, não de bom senso.²²

No sentido dessa recusa está presente a ideia de raiva filosófica de Pasolini. O trecho a seguir faz parte do argumento do filme *La rabbia*, publicado em 1962. Pasolini se enfurece contra o estado de normalidade e diz que é preciso criar o estado de emergência, pois seria esse o papel do artista raivoso:

²⁰RANCIÈRE, Jacques. *Tempos Modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021, p. 14.

²¹PASOLINI, Pier Paolo. “Estamos todos em perigo”. Entrevista a Furio Colombo. Trad. Davi Pessoa. Belém: Polichinello, 2016, p. 18. Furio Colombo entrevistou Pier Paolo Pasolini, no dia 1 de novembro de 1975. A entrevista foi posteriormente publicada no suplemento “Tuttolibri”, do Jornal *La Stampa*, em 8 de novembro de 1975.

²²Ibidem, p. 10.

No estado de normalidade não se olha o entorno: tudo ao redor se apresenta como normal, sem a excitação e a emoção dos anos de emergência. O homem tende a adormentar-se na própria normalidade, esquece de refletir, perde o hábito de julgar a si mesmo, não sabe mais se perguntar quem é. É neste momento que deve ser criado, artificialmente, o estado de emergência. E é papel dos poetas criá-lo. Os poetas, esses eternos indignados, esses defensores da raiva intelectual, da fúria filosófica.²³

O antídoto contra o “estado de exceção” em que vivemos pode estar presente nessa raiva filosófica de Pasolini, que considera Sócrates a grande referência dessa raiva sublime. O humor imprescindível da filosofia é a raiva, ela é a raiva contra o senso comum, a raiva de Sócrates contra os sofistas; quem não possui raiva contra o estado de normalidade em tempos de crise não pode fazer filosofia em momento algum. A grande arma dos oprimidos é a raiva contra os opressores. Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de história*, diz:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” (*Ausnahmezustand*) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo.²⁴

Para lutar contra esse estado de normalidade, a raiva é fundamental, é preciso dizer não em um enxame, ir contra as rotas simplificadas que têm levado a humanidade ao abismo. Essa revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão. O movimento de revolta nasce de

²³CHIESI, Roberto (cur.); PASOLINI, Pier Paolo. *La rabbia*. Bolonha: Edizioni Cineteca di Bologna, 2009.

²⁴BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 245.

uma tomada de consciência.²⁵ A postura política-poética de Pasolini se direciona nesse sentido. Berardi, por seu turno, vislumbra uma particularidade intrigante no enxame: a ausência do “não”. No âmago dessa observação está a sugestão de que quando os indivíduos se dissolvem na coletividade do enxame, a capacidade de resistir ou negar se esvai. A individualidade, que muitas vezes atua como fundamento da negação consciente, cede lugar a uma tendência ao conformismo coletivo, levando a uma aparente resignação perante as complexidades insondáveis do ambiente.

Na tessitura das reflexões de Franco Berardi, encontra-se uma percepção arguta da dinâmica humana sob as condições de hipercomplexidade social. A proliferação frenética de informações na infosfera contemporânea conduz indivíduos a se comportarem como um enxame, adaptando-se a padrões compartilhados como um meio de simplificar e enfrentar a sobrecarga cognitiva. Em um cenário em que a compreensão e governança individuais se mostram inadequadas diante da intricada teia da realidade, as pessoas tendem a seguir rotas simplificadas e recorrer a interfaces que reduzam a complexidade percebida.²⁶ É nesse contexto que emergem as reverberações das palavras de Pasolini, cuja voz parece ecoar através das décadas, trazendo à luz a importância vital do “não” e da revolta diante das circunstâncias. Pasolini, em sua aguda consciência das tensões e ameaças de seu tempo, não hesitou em proclamar a essencialidade da recusa como um gesto significativo dos poetas. Sua noção de recusa não é uma negação superficial, mas, sim, um ato de contestação profunda que transcende o senso comum. O “não” que Pasolini invoca é uma rejeição total das dinâmicas convencionais, uma afirmação intrépida de que a direção em que o mundo se move não está em conformidade com os valores fundamentais da humanidade.

Conectando essas vozes à perspectiva de Berardi, observamos um ponto de junção crucial. O enxame, ao abafar a capacidade de negar individualmente, pode gerar uma atmosfera que favorece a aceitação acrítica e a adesão desprovida de questionamentos profundos. No entanto, a mensagem de Pasolini nos lembra

²⁵CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Trad. Valérie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 27. Em consonância, Albert Camus no início de seu livro *O Homem Revoltado* escreve: “que é um homem revoltado? Um homem que diz não.”

²⁶Berardi, op. cit., pp. 18-19.

que a negação consciente, a recusa de se alinhar a padrões questionáveis ou opressivos, permanece como uma âncora para a autenticidade e a resistência. O desafio, então, é integrar a lucidez da recusa dentro do enxame, para que as multidões não se submetam passivamente, mas, sim, retenham a capacidade de levantar a voz contra o que é indigno e injusto. Berardi e Pasolini compartilham a percepção da complexidade que define o contexto contemporâneo, mas suas abordagens diferem na ênfase e a de Pasolini, especificamente, concebe-a como *homologação cultural*.²⁷ Enquanto Berardi destaca o perigo da perda do “não” no enxame, Pasolini nos lembra que a negação consciente é a chama que ilumina a escuridão da complacência. Assim, à medida em que refletimos sobre as nuances dessas vozes, somos instados a resgatar o valor da negação, da revolta, como um contraponto à tentação de conformidade. Mesmo no enxame, cujo “não” parece perdido, a consciência de Pasolini e a raiva filosófica nos desafiam a reacender essa chama, para que a busca por significado, justiça e autenticidade nunca cesse de vibrar nas profundezas da experiência humana.

Expandindo os limites da imaginação e da experiência: Wittgenstein e Bifo

Diante do cenário de crise diagnosticado e da experiência cindida do presente, o conceito de alegoria pode desempenhar um papel significativo. A alegoria envolve a representação simbólica de ideias complexas por meio de elementos concretos. Na contemporaneidade, em que a imaginação pode estar sendo asfixiada pela sobrecarga de informações, a alegoria pode ser uma ferramenta para revitalizar a imaginação.

No coração das interseções entre ética, estética e criação de mundos reside uma premissa profunda: não haverá mundo a menos que adotemos certos sistemas de valores morais e estéticos.²⁸ Em um horizonte marcado por um presente

²⁷PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Trad. Maria Amoroso, São Paulo, Editora 34, 2020.

²⁸Berardi, op. cit., p. 36.

tumultuado e por um futuro incerto, essa assertiva ganha uma relevância intensificada. A contemporaneidade testemunha um paradoxo intrigante: a capacidade de imaginar o futuro, outrora um pilar da criatividade humana, encontra-se em crise. É aqui que a figura da alegoria, um dispositivo literário e filosófico multifacetado, emerge como uma luz orientadora. Berardi nos conduz através dos labirintos do colapso do imaginário futuro. Nesse contexto, a poesia torna-se um farol, uma bússola para reorientar nossa relação com o porvir. A linguagem, através da poesia, revela-se uma força capaz de reativar o corpo erótico da sociedade, uma força que destila o poder da imaginação e a molda como uma ferramenta para transformação. A poesia não é apenas um espetáculo de palavras, mas uma força vital que desbloqueia as possibilidades ocultas no tecido da realidade.

O aforismo wittgensteiniano de que “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”²⁹ projeta uma sombra reveladora sobre nossa compreensão da realidade. No entanto, tal enunciado também evoca uma promessa sutil: que a linguagem, por meio de suas variações, nuances e dimensões ocultas, pode, de fato, expandir os limites do mundo que percebemos. Aqui, a alegoria emerge como uma ferramenta emblemática. A alegoria é um veículo de dupla face, ela oscila entre a superfície visível e o significado subjacente. Como um espelho côncavo da realidade, ela desafia a apreensão direta, instigando a mente a explorar camadas mais profundas. A alegoria é um ato de desestabilização controlada, uma dança entre a clareza e o mistério. Ela nos leva a enxergar o mundo com um olhar renovado, estimulando a imaginação a desbravar os espaços que fogem à categorização linear. Bifo diz:

Quando Wittgenstein diz que os limites da linguagem são os limites do mundo, ele fala de algo que deve ser lido de duas maneiras.

Primeiro, ele diz: aquilo que não pode ser dito não pode ser feito, não pode ser experimentado, não pode ser vivido, já que é apenas na esfera da linguagem que podemos interagir com a realidade do Ser. Mas ele também diz, que como o mundo é aquilo que reside no interior dos limites da nossa linguagem, tudo o que ultrapassa

²⁹WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001, p. 131.

esses limites somente poderá ser vivido e experimentado, portanto, depois que nossa linguagem for capaz de articular essa esfera do Ser externa ao limite atual.³⁰

Ao lançar um olhar sobre a sociedade, a alegoria torna-se um veículo para a construção de mundos utópicos e, até certo ponto, inclassificáveis. A alegoria desafia as categorias convencionais e oferece um terreno fértil para a formação de novas conexões e possibilidades. Ao criar uma rede de significados entrelaçados, ela transcende os limites preexistentes, permitindo-nos contemplar futuros alternativos, subjetivamente. A abertura que a experiência da alegria permite é do âmbito subjetivo, como subjetividade resultante da própria forma de objetividade.

Assim, como navegantes da imaginação, podemos perceber que a alegoria é um instrumento que, em sua natureza elusiva, desencadeia um efeito expansivo. Através dela, a linguagem revela seu potencial de ultrapassar fronteiras e alcançar o território do desconhecido, do utópico, do mundo além dos limites. A alegoria torna-se, assim, uma tecnologia de exploração, um caminho para liberar a imaginação do jugo da familiaridade e permitir que ela vague livremente em direção ao horizonte de um mundo novo, sem classes e pleno de possibilidades.

No cruzamento das visões surrealistas e simbolistas de André Breton e Arthur Rimbaud, em diálogo com a perspectiva wittgensteiniana que postula “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo”, emerge uma narrativa provocativa e rica. Nesse encontro entre as fronteiras do pensamento estético e da filosofia linguística, somos convidados a contemplar uma abordagem que transcende os limites convencionais do conhecimento e da experiência, revelando uma nova dimensão da imaginação humana.

Rimbaud, com sua incitação ao “desregramento dos sentidos”, propõe um mergulho no abismo das percepções, uma jornada intrépida em direção ao desconhecido. Esse ato desafiador de dissolver as fronteiras rígidas entre os sentidos – visão, audição, tato, paladar e olfato – ecoa como um apelo à abertura para o inexplicável e ao reconhecimento de que a realidade transcende os contornos normativos que lhe atribuímos. Ao ousar explorar além das limitações sensoriais convencionais, o indivíduo se coloca no cerne de um território onde a percepção

³⁰Berardi, op. cit., p. 123.

se mistura com o sonho, o conhecido com o estranho, em uma dança frenética de sensações.

Por sua vez, Breton nos convoca a “passar onde ninguém jamais passou”,³¹ atravessando os horizontes da linguagem. A linguagem, como meio de expressão e comunicação, não é somente uma ferramenta para transmitir conhecimento; é um campo de possibilidades inexploradas. Ao pisar em terrenos inéditos, a linguagem adquire novas cores, tons e matizes que ampliam os limites da compreensão humana. A busca surrealista pela associação livre de palavras e imagens, o jogo, o acaso, a errância, a criação de metáforas inusitadas e a desconstrução das estruturas gramaticais convencionais são expressões tangíveis do desregramento proposto, expandindo os limites da expressão linguística. É aqui que Wittgenstein entra em diálogo. A afirmação de que “os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo” é complementada por essa sinfonia de pensamento estético. No entrelaçamento das ideias de Rimbaud e Breton, percebemos que o ato de expandir os limites da linguagem resulta em uma expansão concomitante ao horizonte da experiência. Ao transcender as fronteiras tradicionais da linguagem, estamos capacitados a apreender realidades que outrora permaneceriam inacessíveis.

O desregramento dos sentidos, portanto, emerge como uma estratégia transformadora. Ao desafiar as normas, o convencional e o previsível, essa abordagem nos lembra que a realidade é muito mais vasta do que o que percebemos inicialmente. Em consonância com Wittgenstein, somos compelidos a reconhecer que a expansão da linguagem equivale à expansão de nossos horizontes mentais. A mente humana, assim, emerge como uma terra de exploração infinita, onde o desregramento dos sentidos funciona como um mapa para uma aventura sem fim, uma busca incessante por uma realidade que desafia as barreiras do comum e abraça os territórios da loucura e do inexplorado.

Alegoria e dialética

Walter Benjamin destaca que a alegoria não está isenta de uma “dialética correspondente.” Nesse contexto, ele está se referindo à interação dinâmica e

³¹Benjamin, op. cit., p. 23.

contraditória entre elementos visuais heterogêneos e seus significados subjacentes dentro da alegoria:

Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem de auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes.³²

No trecho em questão, extraído de *Origem do Drama Barroco Alemão*, o autor discute a relação entre símbolo e alegoria dentro do contexto romântico. Ele observa que tanto o símbolo quanto a alegoria possuem uma dinâmica complexa que os diferencia e conecta ao mesmo tempo. Ao mencionar “o abismo que separa o Ser visual e a Significação”, Benjamin está se referindo à distinção fundamental entre a aparência visual de um objeto (sua manifestação física ou imagem) e o significado mais profundo que ele carrega. No contexto do romanticismo, essa dicotomia entre a realidade visual e o significado subjacente torna-se especialmente crucial, pois os românticos buscavam explorar as profundezas do subjetivo e do espiritual, muitas vezes transcendendo a superfície aparente das coisas. A seguir, quando Benjamin afirma que a alegoria não possui a “autossuficiência desinteressada” da intenção significativa, ele está destacando uma diferença crucial entre a alegoria e o símbolo. A alegoria não se contenta com uma mera contemplação passiva da relação entre o objeto visual e seu significado; em vez disso, ela abraça uma dinâmica dialética, uma interação entre aparência e significado que não é desinteressada. Isso significa que a alegoria não é simplesmente uma representação visual que aponta para um significado fixo e predefinido. Pelo contrário, ela envolve uma busca ativa e em constante transformação pela conexão entre os elementos visuais e seu significado subjacente. Portanto, no âmbito romântico, a alegoria não é apenas uma forma estática de comunicação, mas, sim, um processo dinâmico que ressoa com as preocupações filosóficas e artísticas da época. Benjamin sugere que a alegoria compartilha afinidades com a intenção

³²Idem. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

significativa – o que pode ser entendido como o desejo de alcançar um significado profundo e verdadeiro –, mas essa afinidade não se traduz em uma busca passiva pela interpretação. Em vez disso, a alegoria mergulha no espaço entre o visível e o significativo, explorando a tensão e a relação em constante mudança entre os dois.

Já Johann Winckelmann enfatiza a importância do conceito de alegoria para o estudo iconológico e iconográfico, especialmente no contexto da arte visual, como a pintura. Winckelmann destaca que a alegoria é uma forma de comunicação por meio de imagens, representando conceitos de maneira simbólica. Ele discute como a arte, sendo uma forma de expressão poética silenciosa, deve recorrer a imagens fictícias para personificar ideias complexas em formas visuais. Winckelmann sintetiza de forma esclarecedora o conceito de alegoria no seguinte fragmento:

A alegoria, tomada no sentido mais amplo, é uma indicação de conceitos através de imagens e, portanto, uma linguagem geral, principalmente para artistas para os quais escrevo; pois como a arte, e sobretudo a pintura, é uma arte poética muda, como diz Simônides, por isso deve ter imagens fictícias, ou seja, deve personificar os pensamentos em figuras. O verdadeiro significado da palavra alegoria, que os antigos gregos ainda não conheciam, é dizer algo diferente do que se pretende indicar, ou seja, visar algo diferente de onde a expressão parece designar, da mesma forma que o verso de um poeta antigo é aplicado em sentidos bem diferentes do intentado por ele. Nos tempos seguintes, no entanto, o uso da palavra alegoria foi ampliado, e por alegoria entende-se tudo o que é indicado e pintado por imagens e sinais; é com tal entendimento que Heráclito do Ponto, no título de seu *Dissertação sobre as Alegorias de Homero*, tomou essa palavra, e de acordo com esse significado o tratado sobre uma alegoria é o que outros chamam de iconologia. Todo signo e imagem alegórica deve conter em si as qualidades distintivas da coisa indicada; e quanto mais simples a representação, mais claro o significado. Portanto, a alegoria deve ser inteligível por si mesma e não precisa de inscrição interpretativa; no entanto, isso deve ser entendido de tal maneira que a clareza de uma alegoria deve ser proporcional à

coisa que se trata de indicar. Tal é a ideia geral da alegoria e de suas qualidades essenciais.³³

Na contemporaneidade, a transformação da alegoria pode estar relacionada ao modo como nossa percepção estética e cultural se transformou. Com a proliferação de mídias visuais, digitais e interativas, a forma como interagimos com alegorias também pode ter mudado. A interpretação das alegorias pode não depender mais apenas da compreensão intelectual, mas também da experiência sensorial e emocional direta que essas novas formas de mídia proporcionam. Isso pode sugerir uma relação diferente entre alegoria, metáfora e imaginação nos dias de hoje. Na contemporaneidade, as transformações na forma como consumimos mídia e interpretamos símbolos podem estar influenciando a maneira como a alegoria funciona e como ela impacta nossa imaginação. Em suma, há uma crise da imaginação na hipermordernidade.

A conexão entre alegoria e imagem dialética, no pensamento de Benjamin, expressa-se na sua forma de escrever a história com imagens. A imagem dialética é, em essência, a própria imagem histórica. Ela mostra em um lampejo a atualidade de algo do passado que só a luz futura é capaz de iluminar. Trata-se de olhar algo do passado que ressoa no presente. Bolle considera o trabalho do historiador como alegórico:

conhecer já no anterior germes do presente, mas também apresentar o que outrora foi virulento na forma não esclarecida de esperanças e decepções, fantasmagorias e concepções e o que só *agora* pode ser refletido e descoberto. Com a renúncia à derivação causal e a escolha de imagens comparativas, iluminadoras, o método alegórico tem “menos valor de explicação do que de clarificação”; ele abre olhos do leitor.³⁴

³³WINCKELMANN, Johann Joachim. *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*. Dresden: Walther, 1766, p. 2.

³⁴BOLLE, Willi. *Physiognomik der modernen Metropole: Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Colônia: Böhlau, 1994.

A passagem de Bolle revela a conexão entre a alegoria e a imagem dialética na compreensão da história. A ideia de “intra-historicidade” é crucial aqui, pois sugere que a alegoria, assim como a imagem dialética, está enraizada na própria história, transcende a mera narrativa linear e se concentra na compreensão da complexidade intrínseca da realidade histórica. A alegoria, como método interpretativo, permite ao historiador discernir não apenas os eventos do passado, mas também os germes do presente. Ela revela conexões ocultas entre épocas distintas, identificando elementos que continuam a moldar o curso da história. A renúncia à derivação causal em favor de “imagens comparativas, iluminadoras” é um aspecto essencial da abordagem alegórica e, por extensão, da compreensão da imagem dialética. Essas imagens não buscam meramente explicar eventos históricos, mas, sim, esclarecer as interações e relações entre esses eventos. A alegoria e a imagem dialética capacitam-nos a explorar a história de maneira crítica e a descobrir os significados ocultos que moldam nosso entendimento do passado, do presente e do futuro. Essa abordagem revela a importância da alegoria na formação das imagens dialéticas de Benjamin, permitindo-nos ver a história como um mosaico de elementos interconectados que, quando examinados a partir de uma perspectiva alegórica, revelam novos *insights* e revelações profundas sobre o presente.

A modernidade é marcada por uma sensação profunda de fragmentação. A alegoria, como concebida por Benjamin, emerge como uma ferramenta indispensável para decifrar essa condição complexa da modernidade. No contexto da *Teoria da vanguarda* e das reflexões de Benjamin sobre a alegoria, surge uma conexão entre a fragmentação da alegoria e o processo de montagem, que é crucial para a formação de imagens dialéticas, inspiradas nas *assemblages* surrealistas. Peter Bürger diz:

Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão-somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão-somente emprestar significado. Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o.³⁵

³⁵Bürger, op. cit., 2008, p. 143.

A alegoria, como destacada anteriormente, desempenha um papel fundamental na compreensão da modernidade fragmentada. As imagens dialéticas revelam as contradições e tensões subjacentes à história, expondo as fissuras na narrativa dominante. A imagem dialética é uma imagem crítica, que Didi-Huberman classifica como:

imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo.³⁶

A “imagem crítica” questiona não apenas a imagem em si, mas também nossos modos de vê-la. Isso significa que ela não se contenta em ser uma representação estática, mas, ao nos olhar, nos obriga a refletir e a questionar nossa própria percepção. Ela nos força a ver mais profundamente, a ir além da superfície, a reconhecer as complexidades e contradições subjacentes. A “imagem dialética” de Benjamin compartilha dessa qualidade crítica. Para Benjamin, a verdadeira imagem não é uma representação simples e direta da realidade, e sim uma imagem que captura a essência de uma época, expondo as tensões e contradições que a atravessam e revelam, em um despertar, o “agora da cognoscibilidade”, no qual as coisas mostram o seu rosto verdadeiro — o surrealista.³⁷ Essa imagem desafia nossa compreensão convencional e nos obriga a questionar as narrativas dominantes. Ela não apenas nos mostra o mundo; ela nos faz pensar profundamente sobre ele. A dialética como método da imagem induz um outro olhar alegórico para o mundo. O ato do olhar pensa contra si mesmo, contra seus próprios pressupostos, ocorre uma autorretificação do pensar através do olhar dialético.

Assim, na dialética do olhar, na busca por imagens dialéticas e na redescoberta da alegoria como um respiro na modernidade asfixiante, encontramos a

³⁶DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010, pp. 171-172.

³⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 769.

possibilidade de uma renovação do olhar. Neste mundo complexo e acelerado, a pausa para refletir, a busca por imagens autênticas e a rejeição da superficialidade são atos de resistência que nos permitem criar, imaginar e sonhar. Neste espaço de contemplação, podemos vislumbrar uma nova forma de respirar, uma nova maneira de enfrentar a asfixia e uma oportunidade de redefinir o suporte semiótico, e logo nosso olhar para a história. Através da dialética do olhar, encontramos a esperança de uma renovação poética, um convite para desacelerar e para reimaginar um mundo onde a imaginação consiga mais uma vez respirar.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARANTES, Paulo. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulação romanesca de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- _____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BERARDI, Franco. *Asfixia*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.
- BOLLE, Willi. *Physiognomik der modernen Metropole: Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Colônia: Böhlau, 1994.
- BUFFIÈRE, Félix. *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Belles Lettres, 1956.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CICERO. *Orator*. Trad. para o inglês de H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University, 1988.
- CHIESI, Roberto (cur.); PASOLINI, Pier Paolo. *La rabbia*. Bolonha: Edizioni Cineteca di Bologna, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria — construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra/Editora da Unicamp, 2006.
- MARAVALL, José Antonio. *Cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica [1986]*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997.
- MÉNDEZ, Sigmund. “Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. In: *Andamios*, Cidade do México, vol. 2, n. 4, jun. 2006. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632006000100006. Acesso em: 10 ago. 2023.
- PASOLINI, Pier Paolo. “Appendice a La rabbia; Confessioni tecniche e altro”. In: *Per il cinema*. Milano: Mondadori, 2001.
- _____. *Escritos corsários*. Trad. Maria Amoroso, São Paulo, Editora 34, 2020.
- _____. “Estamos todos em perigo”. Entrevista a Furio Colombo. Trad. Davi Pessoa. Belém: Polichinello, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *Tempos Modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*. Dresden: Walther, 1766.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

RESUMO: Com base nas reflexões apresentadas no livro “Asfixia”, de Franco Berardi, este artigo explora a interconexão entre imaginação, alegoria e imagem dialética como operadores críticos que apontam em direção a um possível futuro. Esse futuro emerge como uma resposta à aceleração que sufoca o pensamento e a capacidade de conceber possibilidades de ação e autonomia social. O estudo destaca a importância da linguagem e do olhar dialético ao analisar o panorama contemporâneo, destacando essas ferramentas como meios essenciais para reunir os fragmentos e ruínas de um mundo fragmentado. Através delas, é possível construir pontes de significado sobre os abismos e obscuridades presentes em um mundo em estado de crise.

PALAVRAS-CHAVE: Asfixia; Alegoria; Imaginação; Imagem dialética; Dialética.

ABSTRACT: Based on the reflections presented in Franco Berardi’s book, “Asphyxia”, this article explores the interconnection between imagination, allegory, and dialectical imagery as critical operators pointing towards a possible future. This future emerges as a response to the acceleration that stifles thought and the ability to conceive possibilities for action and social autonomy. The study underscores the importance of language and the dialectical perspective when analyzing the contemporary landscape, highlighting these tools as essential means to gather the fragments and ruins of a fragmented world. Through them, it becomes possible to construct bridges of meaning across the abysses and obscurities present in a world in a state of crisis.

KEYWORDS: Asphyxiation; Allegory; Imagination; Dialectical Image; Dialectic.

Imagens relacionais: participação e imersão nas videoinstalações de Otávio Donasci

FERNANDA ALBUQUERQUE DE ALMEIDA
DOUTORA EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE PELA USP.

Nos anos 1980, o artista brasileiro Otávio Donasci (São Paulo, 1952-) concebeu as videocriaturas, indivíduos híbridos compostos por aparelhos televisivos e corpos humanos. Elas o tornaram conhecido especialmente no campo da performance, ainda que também tenham integrado instalações multimídia expostas em instituições culturais e espaços públicos. Por sua atuação em ambos os domínios com essa invenção, Donasci pode ser considerado um dos pioneiros da arte e tecnologia no Brasil, juntamente com Waldemar Cordeiro e Abraham Palatnik.¹ Além disso, manteve-se atuante ao longo de mais de quarenta anos, de modo que suas obras acompanharam os desenvolvimentos tecnológicos vinculados à produção de imagens técnicas, como a passagem do eletrônico para o digital e a popularização de telas planas e projeções em diferentes dimensões, bem como os processos de experimentação artística, que se expandiram das paredes dos museus e galerias e passaram a ocupar seus espaços e as ruas.

¹SPITZ, Rejane. “Brazilian Pioneers in Art and Technology: Waldemar Cordeiro, Abraham Palatnik and Otávio Donasci”. In: *Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Art ISEA2017 Manizales 16th International Image Festival*, 2017, pp. 763-766.

A maior parte dos estudos realizados acerca das videocriaturas ressalta sua relação com as artes performáticas.² Especificamente, neste texto viso realizar alguns apontamentos sobre as videoinstalações de Donasci, enfatizando o aspecto dialógico. Sabe-se que nas origens da videoarte, que remontam ao final dos anos 1960, pioneiros como Nam June Paik interessavam-se por reverter a tendência majoritária da comunicação unidirecional praticada na televisão e foi com esse intuito que conduziram suas investigações poéticas. A seminal obra de Paik, *Magnet TV* (1965), sintetiza essa abordagem, pois consiste em um aparelho televisivo de tubo com um ímã sobre ele, cuja movimentação permite intervir nos sinais eletrônicos visualizados na tela do televisor. Outros artistas percorreram caminhos distintos, porém mantendo esse propósito. *Television Delivers People* (1973), de Richard Serra, consiste em um vídeo em único canal que exibe a descrição, por escrito, de estratégias de propaganda e das motivações corporativas por trás dos discursos proferidos, visando conscientizar o espectador de sua existência. *Hole in Space* (1980), de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, compreendeu uma proposta de arte pública que tinha como principal objetivo promover a comunicação entre passantes de Nova York e Los Angeles por meio de telas, câmeras e equipamento de transmissão telemática, instalados em ruas de ambas as cidades. O que hoje configura uma simples chamada de vídeo feita corriqueiramente em aplicativos de dispositivos móveis online naquela época foi entendido como indicador de uma revolução na forma como nos comunicamos. É justamente esse “potencial dialógico”³ visto nos princípios da videoarte que busco resgatar na análise de algumas videoinstalações de Donasci.

O intuito desta abordagem não é constituir uma especulação nostálgica. Pelo contrário, a proposta nasce de uma tentativa de analisar essa produção poética

²Para citar apenas alguns exemplos, Renato Cohen caracteriza o “espetáculo ritual” das videocriaturas em *Performance como linguagem: criação de um tempo-espacode experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 76-79. Arlindo Machado aborda as “performances multimídia” do “videoteatro” em *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, pp. 38-39. Christine Mello localiza as “videoperformances interativas” ou “performances multimídia” de Donasci nas “extremidades do vídeo” com a arte performática em *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, pp. 38, 93, 106, 222.

³Cf. MATUCK, Artur. *O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor*. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1995.

tendo em vista o momento contemporâneo, no qual a incessante circulação de imagens nas redes sociais promove contatos e conexões, mas impossibilita o desenvolvimento de relações. Falta às redes digitais o encontro com a alteridade, isto é, a interpelação direta que um corpo, dotado de singularidades e opacidades, oferece a outro.⁴ A “lógica das bolhas” estimula a conexão entre semelhantes, que reiteram visões de mundo a eles já pertencentes, inviabilizando o diálogo e, com ele, a oportunidade de transformação inerente à comunicação entendida como acontecimento, que desarranja o que estava arranjado e ocasiona uma reordenação interna que pode abrir novos percursos e possibilidades.⁵

A hipótese aqui defendida é que as videoinstalações de Otávio Donasci podem constituir alternativas a esses modelos de comunicação unidirecional presentes tanto na televisão como nas redes digitais. Suas videocriaturas consistem em seres híbridos, meio artificiais, meio orgânicos, que promovem interpelações diante do outro por meio de estratégias diversas e multissensoriais.

Esta investigação se inspira nos objetos relacionais da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) para conceber a noção de “imagens relacionais”, respectiva às videoinstalações de Donasci, cujo fundamento consiste em seu modo de fruição participativo e imersivo. Ambos os artistas conferem primazia à experiência e não à obra artística fechada. Do construtivismo pictórico ao método terapêutico de estruturação do *self*, é possível perceber, na trajetória da Clark, uma preocupação contínua com a relação estabelecida entre obra e espectador, que culmina na investigação das reverberações psíquicas do encontro do corpo com materialidades diversas desencadeadoras de sensações e descobertas. Já no percurso de Donasci, há um trânsito notável entre o vídeo e as artes do corpo, assim como o modo como essa articulação afeta o participante. Não se trata, contudo, de estabelecer uma genealogia nem efetuar uma análise comparativa desses artistas. Ao invés disso, a partir da constatação de que ambos compartilham certo horizonte de preocupações, pergunto: por que então não se valer de uma proposição de Clark

⁴Cf. HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje* (2016). Petrópolis: Vozes, 2022.

⁵Esta concepção de comunicação como acontecimento é delineada e defendida por Ciro Marcondes Filho em “Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional. Em defesa de uma pesquisa das sensações no campo da comunicação”. In: *Revista Observatório*, vol. 2, Especial 2, outubro 2016, pp. 108-122.

como ponto de partida para pensar a obra de Donasci? De que modo a noção de objeto relacional pode operar no entendimento das instalações de videocriaturas? Por que falar em imagens e não em objetos relacionais ao referir-se a elas? Estas são algumas questões para as quais esta investigação formulará respostas.

O percurso do texto será composto por: uma apresentação da primeira videocriatura de Donasci, contextualizada em uma tendência de imbricação das linguagens artísticas e dos meios de comunicação de massa, a partir dos anos 1960; uma descrição das videoinstalações exibidas em instituições culturais, *Videobusto* (1986), *Videotaxigirls* (1992) e *Videoesqueleto* (1997), e apresentadas em espaços públicos, *Hydra* (1998) e *VideoCriatura Imersiva* (2001); e uma breve análise dessas obras a partir da caracterização de suas imagens relacionais.

A primeira videocriatura

Otávio Donasci e outros artistas que viveram em países como Brasil e Estados Unidos se dedicaram a experimentar as possibilidades artísticas do vídeo em meados dos anos 1970. A ideia subjacente a essas experimentações era contrapor o formato hegemônico da televisão e sugerir outras formas de concebê-la como meio de produção poética, contestação e comunicação bidirecional. Essa linha de investigação já vinha sendo estimulada desde os anos 1960, quando os limites entre as linguagens artísticas e as mídias de massa estavam se tornando cada vez mais borrados.⁶

No Brasil, muitos artistas realizaram experimentações e buscaram desenvolver suas poéticas tecnológicas por meio do vídeo.⁷ Dentre eles, Otávio Donasci – desenhista, cartunista, performer e diretor de arte – é um nome que se destaca por sua trajetória poética de invenção das “videocriaturas”. Seu “videoteatro” foi considerado por Arlindo Machado “o projeto mais original que apareceu no

⁶HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia* (1966). Disponível em <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>. Acesso em 28 set. 2023.

⁷Para uma visão panorâmica da videoarte internacional e brasileira, cf. ZANINI, Walter. “Aspectos da contribuição do cinema de artista e experimental”, “Vídeo”, “A videoarte no Brasil”, “Arte e tecnologia no Brasil” e “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Organização de Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, pp. 182-313. Também cf. Machado, 2007 e Mello, 2008.

cenário videográfico brasileiro”,⁸ configurado primeiramente por meio de suas videociriaturas e depois em suas performances multimídias.

Assim como outros artistas da época, Donasci entendia o elétron como o material de produção artística de seu tempo e era instigado por questões relativas à imbricação entre o orgânico, contido no rosto exibido nas telas, e o eletrônico, relativo ao vídeo, daí a ideia de criar uma espécie de “costura” entre essas duas dimensões por meio da construção de um ser que agregasse, inicialmente, o vídeo ao corpo humano. Tal como comenta Machado, “a ideia básica das videociriaturas era criar um híbrido, uma espécie de cyborg, metade gente e metade máquina, utilizando um monitor de televisão colocado, através de armações de ferro, em cima de um ator escondido sob mantos pretos”.⁹

Entretanto, ainda que estivesse antenado aos interesses de uma geração, Donasci conta, em entrevista concedida à Patrícia Moran, que o nascimento da videociatura decorreu de certo acaso. Segundo o artista:

A primeira videociatura é de 1981, estreou em Campos do Jordão. Foi accidental. Uma cunhada minha conhecia o [Hans-Joachim] Koellreutter, [compositor atonal e criador do Música Viva,] ela me apresentou o músico reconhecido internacionalmente por sua experimentação. Ele me convidou para ir a Campos do Jordão como bolsista de música. Eu disse: “Tudo bem, professor, mas eu não toco nenhum instrumento.” Ele respondeu: “Você toca vídeo.” (...) Eu tinha que ter algumas coisas gravadas no vídeo, em imagem que entravam mais ou menos conforme eu quisesse. Era performance. Ele não sabia o que eu ia colocar, e eu havia pensado uma sequência, mas não sabia que horas elas iriam entrar, era a primeira vez que me apresentava. E não teve uma segunda com o Koellreutter. De repente, um grupo de dança entrava. Sugeriram: “Por que você não coloca a sua Videociatura?” Eu saí de lá, vesti a Videociatura e entrei em cena... Fazia uma cena junto com o grupo de dança.¹⁰

⁸Machado, 2007, p. 38.

⁹Idem, ibidem.

¹⁰DONASCI *apud* MORAN, Patrícia. “Entrevista com Otávio Donasci”. In: *Revista Cena*, n. 35, 2021, pp. 64-65.

Esse episódio serviu de estopim para a elaboração de uma segunda versão da videocriatura de Donasci que foi exibida na Galeria de Arte de São Paulo no ano seguinte. Ela foi construída com televisores em preto e branco, ortopedicamente fixados na cabeça de um performer, posicionados verticalmente e ligados por cabos a um videocassete. O figurino era composto por uma malha preta semi-transparente com um capuz, que cobria todo o equipamento agregado ao corpo. A transparência permitia a visão do performer, que deveria provocar o público enquanto imagens de rostos previamente gravadas eram exibidas no televisor. As gravações foram feitas em laboratórios com atores como Osmar Di Pieri e Cacá Rosset, pessoas comuns, animais, bonecos, efeitos de animação, mãos ou qualquer coisa que pudesse emular um rosto. Como consistiam em imagens gravadas, os recursos de edição do vídeo, como trucagens de câmera, iluminação, sonorização e computação gráfica, foram experimentados e utilizados em máscaras videográficas com imagens dinâmicas. De acordo com Donasci, algumas imagens exibidas nessas telas eram

o *close* na boca, que acaba ocupando todo o rosto/tela imprimindo agressividade ao texto verbalizado; o rosto que vai se desfocando enquanto fala, expressando um conceito de desvanecimento ou morte gradual; ou ainda a técnica da inversão do rosto, colocando-o de cabeça para baixo, ideal para se criar caricaturas que produzem um estranhamento humorístico.¹¹

Tais possibilidades de edição do vídeo, que incluíam a desaceleração do tempo na imagem, não eram o único aspecto relevante da videocriatura. Tão importante quanto elas era a expressão corporal do performer que dava sustentação à estrutura do aparelho televisivo, a qual seria igualmente responsável por possibilitar certo diálogo com o público. Também deveriam ser levados em consideração os cabos acoplados a esse aparelho, que exigiam a participação de um assistente para carregá-los.

¹¹DONASCI, Otávio. *Videocriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002, p. II.

O relato de Renato Cohen sobre a recepção dessa primeira videocriatura de Donasci apresentada em 1982 na Galeria de Arte de São Paulo sugere a dimensão de seu impacto no público. Em suas palavras:

A primeira impressão causada com a aparição da “criatura” é de um misto de curiosidade e medo (talvez pelo seu tamanho). As pessoas no térreo se locomovem no espaço para acompanhar as evoluções da “criatura”. O “ser” permanece uns dez minutos em cima e em seguida começa a descer as escadas. Alguns metros atrás “dele” desce um outro elemento, vestido de preto (contra-regra), carregando fios e um gerador de TV.

Apesar de a “criatura” ser aparentemente monitorizada, ou melhor, ser ligada a alguma fonte que dá vida, ela dá a impressão de ter vida própria. Assemelha-se, talvez pelo seu tamanho, a um totem: um totem eletrônico.

À medida que vai descendo, o “ser” continua seu discurso acompanhado de gestos com os “braços”. A sua chegada no térreo causa medo no público, provocando um esvaziamento à sua passagem. Nesse momento, a “criatura” busca um canto do espaço, senta-se, e começa a discorrer sobre sua solidão, chegando ao choro e desper-tando piedade.

Com a consequente aproximação do público, a “criatura” se levanta, passa a cantar um tango e “agarra” uma menina do público – que está mais próxima – passando a dançar freneticamente o tango com ela, ao som de seu próprio canto. Terminada a dança, o “ser” retira-se para um canto do espaço, faz um discurso final e seu rosto desaparece.

Na frente do público a “criatura” começa a ser “desmchodada”. É o tempo de sair de um envolvimento mítico e voltar-se para uma observação normal. O tempo real (do relógio) da performance foi de aproximadamente trinta minutos, o tempo mítico foi nitidamente superior.¹²

¹²Cohen, op. cit, 2007, p. 77-79.

A partir de sua descrição é possível vislumbrar os efeitos ocasionados pelo encontro entre a videocriatura e os presentes. Curiosidade, medo, piedade, repulsa e sedução coexistiram nessa breve fenda temporal aberta pela performance em seus trinta minutos de duração. A dimensão da criatura totém e sua constituição híbrida – meio humana, meio tubo televisivo com cabos – contribuíram para o estranhamento, complementado ainda pela interpelação direta, até mesmo por meio de eventuais toques.

Com as mudanças tecnológicas, os tubos dos televisores foram trocados por telas planas de LCD, e os cabos, pela conexão *wi-fi*, facilitando a movimentação do performer. No entanto, independentemente dessas alterações engendradas pelo desenvolvimento tecnológico, algo de artesanal e até precário se manteve ao longo de todos os projetos, ressoando o comentário de Arlindo Machado acerca da primeira videocriatura: “Tudo bastante *low tech*, feito com equipamento doméstico de vídeo e recursos artesanais, improvisado à maneira brasileira, com os conhecimentos que Donasci foi adquirindo na prática”.¹³

Donasci fez diversas experimentações com videocriaturas, dispondo-as sobre pessoas e mesmo animais até elaborar sua primeira videoinstalação em um espaço expositivo.¹⁴

Videoinstalações em instituições culturais: bustos e esqueletos vivos

A primeira videoinstalação de Donasci foi *Videobusto* (1986), criada especialmente para o 80º aniversário da Pinacoteca de São Paulo. Como pode ser visto na imagem abaixo, tratava-se de um busto em fibra de vidro com um rosto pré-gravado exibido em um monitor na vertical, instalado sobre um pedestal grego (Imagen 1). Na entrada do espaço, *Videobusto* passava o dia inteiro “con-

¹³Machado, op. cit., 2007, p. 38.

¹⁴Uma vasta documentação acerca dessas várias versões da videocriatura, que foi utilizada na elaboração deste texto, foi disponibilizada na dissertação do artista, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2002. Para maiores detalhes, cf. Donasci, op. cit.

versando” com os visitantes, impaciente sobre o término do expediente.¹⁵ Em outros momentos, tentava imitar um busto posicionado ao seu lado. De acordo com Donasci, essa proposta usava recursos de edição de vídeo como o “freeze” (congelamento), versão eletrônica da estátua, e o “desabafo”, no qual “o rosto parado ia ficando cada vez mais tenso até que gritava, voltando a sorrir relaxado, repetindo o ciclo”¹⁶.



Otávio Donasci, *Videobusto* (1986). Visão da instalação na Pinacoteca de São Paulo. Fonte: Otávio Donasci.

Seis anos depois, uma nova versão do *Videobusto* (1992) foi apresentada na 9^a edição do festival de arte contemporânea Videobrasil. Donasci gravou rostos de pessoas conhecidas e desconhecidas, fazendo declarações sobre diversos assuntos, para depois mostrá-los acoplados a um busto instalado na Choperia

¹⁵Cf. *Videobusto – Otávio Donasci – Dia seguinte da exposição “80 anos da Pinacoteca”*. Disponível em: <https://youtu.be/XK5nQcT6C8o>. Acesso em 6 set. 2023.

¹⁶Donasci, op. cit., 2002, p. 34.

do Sesc Pompeia, em São Paulo. De acordo com o artista: “A importância e a credibilidade histórica do busto eram ridicularizadas e comprometidas com opiniões misturadas, fazendo uma analogia ao sagrado da opinião veiculada pela TV que deveria ser desmistificada.” Ecoando propostas pioneiras da videoarte como *Television Delivers People*, de Richard Serra, essa versão da obra se caracterizava pela denúncia de certos discursos televisivos e mesmo de enquadramentos da história da arte, que tem o busto como uma de suas formas escultóricas mais clássicas.

No mesmo local, a instalação *Videotaxigirls* (1992) explorou relações entre toques e sentidos. Essa obra consistiu em manequins perfumados, vestidos com roupas de tecidos com diferentes texturas (seda, veludo, renda e couro) e adereços, que podiam ser manipulados pelos visitantes. As faces acopladas aos manequins tentavam seduzi-los, convidando-os ao envolvimento físico em uma dança. Na imagem a seguir é possível observar a adesão de um participante à proposta – Donasci conta que um dos manequins foi até mesmo beijado¹⁷ (Imagen 2). A obra colocava a afetividade em primeiro plano e pretendia questionar em que medida um objeto ou uma máquina seriam capazes de sanar necessidades humanas de vínculo e envolvimento social.

Uma nova instalação foi exposta ao longo de cinco dias no Itaú Cultural, também em São Paulo. Como pode ser visto na imagem abaixo (Imagen 3), *Videoesqueleto* (1997) era constituída por um esqueleto de plástico em tamanho natural, no qual foram inseridos um pequeno monitor de cinco polegadas, instalado no seu crânio, um videocassete, colocado no seu tórax, e um alto-falante, posicionado na sua traqueia. Suas articulações foram amarradas a fios de nylon, que possibilitavam a mudança da sua posição por parte da própria equipe do local.

Na linha de *Videobusto*, *Videoesqueleto* buscava se relacionar com os visitantes para contar-lhes sua história. Segundo o artista:

Ele teria sido descoberto por um professor alemão (...) e seria o fóssil de um ator de um lugar fictício, Nostáugia, que por uma aberração da natureza preservou, junto com seus ossos, suas memórias numa

¹⁷Ibidem, p. 37.



Imagen 2 (à esquerda): Otávio Donasci, *Videotaxigirls* (1992). Visão da instalação na Choperia do Sesc Pompeia durante a 9ª edição do festival de arte contemporânea Videobrasil, São Paulo. Fonte: Otávio Donasci.

Imagen 3 (à direita): Otávio Donasci, *Videoesqueleto* (1997). Visão da instalação no Itaú Cultural, São Paulo. Fonte: Otávio Donasci.

língua desconhecida vibrante e apaixonada, às vezes humorística,
*compreensível apenas pelas suas inflexões do texto.*¹⁸

Há aqui uma provocação do artista em relação à linguagem como instância de mediação do diálogo. Mais do que palavras reconhecíveis articuladas por um discurso organizado, *Videoesqueleto* ressalta a entonação da voz, ou seja, seu caráter sensível. Roland Barthes (2004) auxilia em um esclarecimento desse ponto ao propor uma distinção entre o fenocanto, vinculado às técnicas para uma boa comunicação, e o genocanto, o qual constitui “o grão da voz” que seduz e atinge o corpo. Na linha especulativa de Barthes, Byung-Chul Han complementa: “a sedução ocorre em um espaço no qual circulam significantes, sem que eles sejam postos pelo significado. O significado unívoco não seduz. E o lugar do deleite é a

¹⁸Ibidem, p. 38, grifo nosso.

pele que se contrai com o significado".¹⁹ A menção à pele torna ainda mais palpável a compreensão da proposição de Donasci ao explorar uma língua comprehensível apenas pelas inflexões do texto.

Sinteticamente, é possível observar que *Videobusto* (1986), *Videotaxigirls* (1992) e *Videoesqueleto* (1997) constituem criaturas que não dependem de um corpo orgânico e em movimento para a sua existência, diferenciando-se da primeira videocriatura de Donasci e de suas apresentações performáticas. Contudo, elas preservam o aspecto “vivo” desse corpo ao manterem a gravação de rostos humanos na composição de suas faces, os quais possuem olhares e vozes que solicitam a participação do espectador na construção de situações dialógicas. Essa participação pode se configurar de maneiras distintas. Por exemplo, ser predominantemente física, por meio do envolvimento em uma dança como em *Videotaxigirls*; afetiva, no momento em que convida o espectador a dedicar sua escuta ao enigmático depoimento do *Videoesqueleto* (1997); ou mental, como na provocação ao pensamento que *Videobusto* (1992) faz para avaliarmos criticamente os enquadramentos da história da arte e os discursos proferidos nos meios de comunicação de massa.

Videoinstalações nas ruas: ambientes penetráveis e capacetes virtuais

Nas distintas versões das videocriaturas, Donasci explorou grande variedade de suportes e espaços na relação entre corpos físicos e eletrônicos. Como visto anteriormente, rostos em vídeo foram acoplados a pessoas, bustos e esqueletos. As imbricações entre eletrônico e orgânico, vídeo e corpo, que já eram percebidas em sua primeira videocriatura, igualmente permeiam os projetos de arte pública *Hydra* (1998) e *VideoCriatura Imersiva* (2001).

Hydra (1998) foi uma videocriatura gigante exposta no estacionamento do Paço Municipal de Santo André, na Grande São Paulo, onde havia um pequeno parque arborizado. A criatura foi instalada de modo a dar a impressão de que saía de dentro de uma floresta. Ela era composta por um guindaste encapado que tinha uma face de quatro metros de altura e um corpo de cem metros de comprimento

¹⁹Han, op. cit., 2022, p. 101, grifo nosso.

– como o de uma serpente – no qual era possível aos passantes adentrar. A face da criatura advinha da combinação de dois rostos de mulheres, uma negra e uma branca, que cantavam e gritavam chamando por seus amados. A estrutura que suportava essa face permanecia em movimento de cima a baixo em uma altura de vinte e oito metros. Dentro dela, junto aos visitantes, dez performers, cinco homens e cinco mulheres, representavam arquétipos do masculino e do feminino. Dentre os homens, havia, por exemplo, um performer branco vestido de Don Juan, que proclamava textos poéticos no ouvido dos passantes, e um performer negro nu, com o corpo coberto de óleo aromático de cânfora, que deixava seu perfume ao tocar nas mulheres. Dentre as mulheres, estavam, entre outras, uma muito baixa, uma muito alta e uma anciã, que penteava seus cabelos nua ao mesmo tempo em que encarava os homens que a visitavam.

O amplo ambiente penetrável da instalação pretendia suscitar uma reflexão sobre o público e o privado, ao tratar de um tema ao mesmo tempo íntimo e social: as relações entre pessoas. Assim como em *Videotaxigirls* (1992), *Hydra* (1998) convidava os espectadores a se envolverem com as imagens produzidas pela instalação-performance, propiciando uma fruição multissensorial que envolvia os sentidos da visão, audição, tato e olfato. A seguir é possível ver uma fotografia da face de *Hydra* (Imagen 4) e dois croquis que contemplam a estrutura da face e do corpo da videocriatura (Imagen 5).

Esses estímulos multissensoriais associados especialmente às imagens técnicas abriram as portas para a criação de ambientes imersivos. Ainda que seja possível considerar a imersão um problema antigo, ele se tornou premente a partir dos anos 1990 com a experimentação de artistas na geração de imagens sintetizadas digitalmente, muitas delas com uso de capacetes de realidade virtual. Segundo Oliver Grau, uma análise de pinturas na história da arte sugere uma tendência à ilusão e à imersão desde a Antiguidade.²⁰ Sua proposta se baseia na compreensão de que o aspecto ilusório faz parte do modo como humanos se relacionam com imagens, portanto a questão da imersão não iniciaria com as realidades virtuais, ainda que essas sejam essencialmente imersivas. Para o autor, diferentemente da ilusão, que apresenta uma estrutura aparente, a imersão vincula-se às imagens

²⁰GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP/Editora Senac São Paulo, 2007.

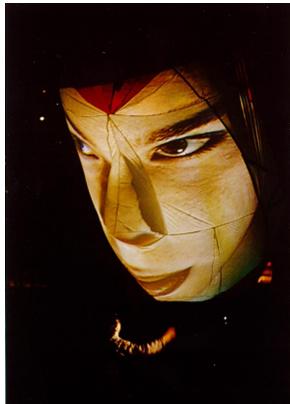


Imagen 4 (à esquerda). Otávio Donasci, *Hydra* (1998). Visão da instalação no estacionamento do Paço Municipal de Santo André, na Grande São Paulo. Fonte: Otávio Donasci.

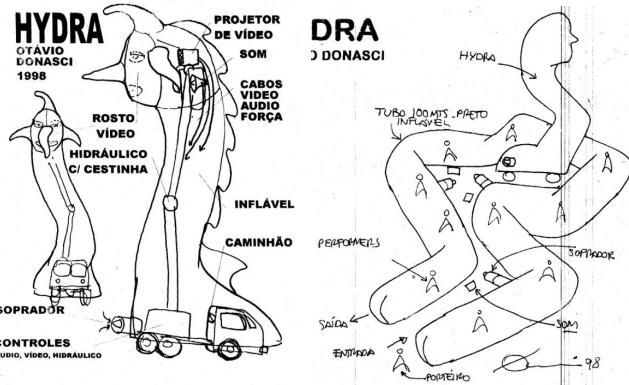


Imagen 5. Otávio Donasci, croquis de *Hydra* (1998). Fonte: Otávio Donasci.

em 360 graus, que circundam o espectador, constituídas em mídias distintas, tais como salas de afrescos, panoramas, cinema circular e CAVES. A principal diferença entre ambas consiste no fato de que a ilusão deixa o observador de fora da imagem, enquanto que a imersão lhe possibilita adentrá-la.

Um exemplo já bastante conhecido de instalação imersiva comentado por Grau é *Osmose*²¹ (1995), de Charlotte Davies. A obra é composta por um ambiente imersivo que faz uso de um capacete de realidade virtual (*head-mounted display*), computação gráfica com imagens em 3D e sons de uma natureza simulada, os quais possibilitam a constituição de uma “interface natural”, isto é, que propicia o envolvimento intuitivo do espectador.²² Nesse ambiente penetrável, o espectador controla a navegação por meio de um colete com sensores, que rastreiam sua respiração e seus movimentos corporais, para então transformá-los em dados que serão traduzidos em imagens projetadas no espaço da instalação.²³

Impactado por projetos como esse, vistos no ISEA (1995, Montreal), Donasci conta que quis “levar as pessoas para uma viagem virtual de imersão do modo mais

²¹Cf. *Osmose* (1995) – Char Davies – 16 min. Disponível em: <https://youtu.be/5404VP3tCoY>. Acesso em 6 set. 2023.

²²Grau, op. cit., p. 225.

²³Ibidem, p. 226.

simples e barato possível, dando menos ênfase às técnicas computacionais para realização disso e mais para o binômio do Videoteatro, linguagem vídeo/presença física com toque”.²⁴ Tendo isso em vista, criou a *VideoCriatura Imersiva* (2001), produzida para a Brahma e exibida inicialmente em uma feira no Rio Centro, no Rio de Janeiro, para depois ser apresentada em países como França e Japão.

Como pode ser visto na imagem a seguir (Imagen 6), essa obra consistiu em um mecanismo com uma pequena tela de LCD e um fone de ouvido montados dentro de um capacete, que deveria ser vestido pela performer e pelo espectador ao mesmo tempo. O capacete reduzia o campo perceptivo dos arredores e aumentava a sensação de imersão, pois obscurecia e silenciava o ambiente. A conexão com o mundo exterior era dada somente pelo toque das mãos da performer, que conduzia o participante em sua jornada. Seus movimentos eram sincronizados com o conteúdo do vídeo. Este, abarcando apenas quatro minutos de duração, era composto por uma narrativa com câmeras subjetivas que visavam levar o participante para uma viagem por cachoeiras e praias no Brasil. Além do estímulo visual, auditivo e tátil, o participante também era incitado por meio do olfato e do paladar, que incluíam o cheiro de peixe e um convite para comer uma banana.²⁵

Diferentemente da instalação de Davies, produzida com alta tecnologia que permitia ao espectador modificar a realidade virtual a partir dos seus movimentos corporais, *VideoCriatura Imersiva* era composta por baixa tecnologia e um aparelho artesanal que não propiciava a interação,²⁶ mas que visava proporcionar ao

²⁴Donasci, op. cit., 2002, p. 64.

²⁵Cf. Otávio Donasci – 30 anos de Videocriaturas. Disponível em: <https://youtu.be/NYHF6FrGG84>. Acesso em 14 mai. 2023.

²⁶O termo interação é usado neste texto de forma bastante precisa. Considero que, a partir dos anos 1990, os algoritmos passam a se inspirar em modelos das ciências cognitivas e das ciências da vida, inaugurando um novo tipo de relação entre a imagem e o espectador. Edmond Couchot, Marie-Hélène Tramus e Michel Bret (2003) denominam essa relação de “segunda interatividade”, em analogia à “segunda cibernetica”, na qual comportamentos maquinicos e humanos são aproximados. Essa combinação entre inteligência artificial e ciências da vida resulta em “uma interatividade de alto nível de complexidade entre elementos constitutivos da vida ou da inteligência artificiais (genes e neurônios) que, graças à sua configuração, interagem para produzir fenômenos emergentes.” (COUCHOT, Edmond; TRAMUS, Marie-Hélène; BRET, Michel. “A segunda interatividade: em direção a novas práticas artísticas”. In: DOMINGUES, Diana (org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP,



Imagen 6. Otávio Donasci, *VideoCriatura Imersiva* (2001), exibida em feira no Riocentro, Rio de Janeiro. Fonte: Otávio Donasci.

participante uma “viagem sensorial”. Conforme comenta Donasci, neste caso, “a narrativa cinematográfica se sobrepõe à linguagem cênica, acrescida ainda com a possibilidade de improviso do performer, enriquecendo o roteiro do espetáculo feito para um só”.²⁷

Como pode ser percebido nas descrições e imagens precedentes, *Hydra* (1998) e *VideoCriatura Imersiva* (2001) abrangem a mescla de linguagens artísticas e

2003, pp. 31-32) Partindo desse princípio, haveria duas formas de interação: a interatividade exógena, entre o espectador e a imagem, e a interatividade endógena, entre os objetos virtuais. Esta “permite criar objetos [que] passam a se comportar como espécies de seres artificiais mais ou menos sensíveis, mais ou menos vivos, mais ou menos autônomos, até mesmo mais ou menos inteligentes” (*Ibidem*, p. 29). Tendo isso em vista, a manipulação física da obra pelo espectador sem que essa resulte em uma resposta da obra caracteriza participação, não interação.

²⁷Donasci, op. cit., 2002, p. 66.

das esferas pública e privada, bem como desenvolvem algumas tendências manifestas desde a primeira videocriatura de Donasci, tais como a ênfase na relação entre eletrônico e orgânico, vídeo e corpo, e, finalmente, uma situação dialógica construída no encontro entre obra e espectador.

Apesar dessas similaridades, uma diferença importante na recepção de suas obras foi notada por Milton Terumitsu Sogabe. De acordo com o artista e pesquisador,

Da estrutura das primeiras videocriaturas dos anos 80 à videocriatura imersiva em 2000, [uma] transformação na relação com o corpo do público acontece devido a todo o contexto que permeia as transformações das tecnologias das imagens, não só em termos tecnológicos mas também em torno dos pensamentos e estéticas presentes, que chegam na arte interativa. Do público observador e assustado das primeiras videocriaturas, percebemos mais tarde, através da videocriatura imersiva, um público participativo que permite a exploração de seu corpo e sua percepção.²⁸

O comentário de Sogabe revela uma transformação da disposição do público, que acompanhou as mudanças ocasionadas nos campos da arte contemporânea e das comunicações, bem como na relação entre ambos.

Algo similar pôde ser constatado na apresentação comemorativa dos trinta anos da primeira videocriatura de Donasci na 15^a edição do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE) no ano de 2014 no Centro Cultural Fiesp – Ruth Cardoso, na cidade de São Paulo. Na abertura da exposição, o festival promoveu o encontro dessa videocriatura com o projeto *Yamada Taro*, do artista japonês Katsuki Nogami. Em *Yamada Taro*, a face do performer é substituída por um *iPad*, que capta e exibe, em seu lugar, os rostos dos passantes. A obra propõe uma analogia com o modo como, nas redes sociais, as pessoas se tornam similares aos demais com os quais querem se parecer.²⁹ Assim como observado por Sogabe

²⁸SOGABE, Milton Terumitsu. “A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci”. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*, vol. 3, n. 5, 2015, p. 56.

²⁹Cf. http://file.org.br/file_sp_2014/file-sp-2014-10/?lang=pt. Acesso em 6 set. 2023.

em torno da recepção da videocriatura imersiva, esse encontro demonstrou que o público da arte contemporânea não apenas está habituado com o uso cotidiano dos dispositivos digitais, mas já pressupõe a participação como um modo de fruição artística corriqueiro.

Quarenta anos após a realização da primeira videocriatura de Donasci, torna-se importante repensar as reverberações estéticas de sua recepção tendo em vista uma perspectiva histórica. Elas persistem como provocações no encontro com o outro, ao invés de efetuarem simples conexões, algo sugerido pelo projeto de Nogami. *Yamada Taro* torna lúdico um processo que tem sido encarado recentemente como propagador de efeitos deletérios não apenas para os indivíduos, mas também para as democracias. A “lógica das bolhas” presente nas redes sociais reúne pessoas semelhantes e acaba por tornar suas semelhanças motivo de segregação entre grupos distintos, com repercussões na vida política.³⁰ Diferentemente, nas videocriaturas híbridas de Donasci vigora o estranhamento diante do corpo de outro, o que revela a possibilidade de a arte criar outras formas de relação e comunidade.

Imagens relacionais nas videoinstalações de Otávio Donasci

Ao longo desta exposição, foi possível observar que a obra de Donasci engloba diferentes linguagens artísticas, como performance, instalação e vídeo. Ela se adapta a vários ambientes, externos e internos, grandes e pequenos. Estimula diversos sentidos concomitantemente: visão, audição, tato, olfato e até mesmo paladar. Implica imbricações entre orgânico e artificial, do eletrônico ao digital. Dialoga, assim, com a história da arte e com as tecnologias de produção de imagens técnicas, visando propiciar experiências multissensoriais por meio da arte.

Além, portanto, da conexão com o campo da videoarte, as videoinstalações de Donasci remetem a noções como “ambiente” e “participação do espectador”, que

³⁰ Este diagnóstico é traçado por autores como Byung-Chul Han, Cathy O’Neil, Franco Berardi e Evgeny Morozov. Cf. Han, 2022; O’NEIL, Cathy. *Algoritmos de destruição em massa*. Santo André, SP: Editora Rua do Sabão, 2021; BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu, 2020; e MOROZOV, Evgeny. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu, 2018.

foram disseminadas nas artes visuais a partir dos anos 1960. Como se sabe, esse período foi marcado pela desmaterialização da obra e pela sua pluridisciplinaridade. Julio Plaza esclarece que “nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra”, bem como “na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador”.³¹ Tal proposição se faz presente nas videoinstalações de Donasci, nas quais o corpo inteiro do espectador é implicado no envolvimento físico com pessoas, objetos e imagens, reunidas nas videocriaturas.

Essas obras ecoam a prática de artistas brasileiros que participaram do Movimento Neoconcreto como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), para os quais não bastava que as obras fossem vistas; elas deveriam ser vivenciadas, preferencialmente por meio de vários sentidos. Sobretudo para Clark, a ênfase na experiência residia em seu aspecto sensorial e nos impactos que esse aspecto poderia ocasionar nos participantes de suas proposições.

A artista desenvolveu essa linha de trabalho notadamente em seus “objetos relacionais”, proposta na qual objetos e elementos do cotidiano, como sacos plásticos preenchidos por diferentes materiais, eram encarados como “dispositivos sensoriais” colocados junto aos corpos para que as sensações provocadas pela sua materialidade pudessem ser absorvidas pelos sentidos, evocando memórias e afetos. Tratava-se de uma investigação terapêutica cuja ênfase residia na relação que era estabelecida entre os objetos e os sentidos dos “clientes”, como eram chamados aqueles que participavam das terapias conduzidas por Clark. Ricardo Fabbrini elucida que a artista se ocupou de buscar um “estado estético” ou “o estado da arte sem arte”, “que só ocorreria com a recuperação das potencialidades do corpo sensório”.³² É por isso, explica o filósofo, que “os suportes físicos das proposições construtivas não são obras artísticas, mas instrumentos de sensibilização”.³³

Os objetos relacionais de Clark participaram de um percurso mais amplo de suas investigações poéticas. Estas iniciaram com composições abstratas em planos bidimensionais, as quais equivaliam ao seu construtivismo pictórico, como

³¹PLAZA, Júlio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. In: *Ars*, vol. 1, n. 2, p. 14, 2003.

³²FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994, p. 101.

³³Idem, *Ibidem*.

as linhas orgânicas e as superfícies moduladas dos anos 1950. Passaram, então, por experimentações espaciais com os contrarrelevos dos anos 1950 e por uma demanda crescente pela participação do espectador com objetos manipuláveis, como os *Bichos* da década seguinte; atos como *Caminhando* (1960); e proposições coletivas desenvolvidas especialmente nos anos 1970, no período em que morou em Paris e lecionou na Faculdade de Artes Plásticas da Sorbonne, a exemplo de *Baba antropofágica* (1973) e *Cabeça coletiva* (1975). Após voltar ao Brasil, ainda nos anos 1970, e até o final da sua vida, Clark se dedicou à elaboração de práticas que visavam informar um método terapêutico de estruturação do *self* (consciência do eu) com objetos relacionais. Assim, sua trajetória abarcou diferentes modos de ressaltar a experiência dos espectadores, participantes e “clientes” na relação com imagens e objetos.

Nessa trajetória, a artista/terapeuta produziu diálogos entre diferentes linguagens artísticas e suas relações com o público. Esta atenção já estava presente desde seu trabalho com outros artistas neoconcretos do Grupo Frente, organizado em torno de Ivan Serpa (1923-1973). Para os neoconcretos, as composições geométricas do construtivismo pictórico eram campos abertos à experiência, diferentemente do que propunha o rigor racional dos artistas concretos paulistas do Grupo Ruptura, que tinha como porta-voz a figura de Waldemar Cordeiro (1925-1973).³⁴ Desde essa época, é possível notar, em Clark, uma tendência à promoção de diferentes relações da arte com o espectador e, por extensão, com a própria vida. Suas passagens do construtivismo pictórico ao método terapêutico pouco a pouco delineiam as transformações que ocorrem da arte moderna à arte contemporânea.

A constante preocupação da artista com a experiência sensível na relação da arte ou de determinadas materialidades com o participante também foi compartilhada por Donasci, que evidentemente formulou soluções poéticas distintas para esse problema. Clark faz a passagem da arte moderna para a arte contemporânea com uma espécie de gestação e cuidado de seres que nascem das telas e se expandem para o mundo. Por sua vez, atuante na arte contemporânea, Donasci chega a uma particular mescla entre o legado de Clark em torno da arte to-

³⁴Cf. “Manifesto Neoconcreto” (1959). In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte neoconcreta: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999, p. 283-288.

mada como acontecimento, ou obra aberta,³⁵ e os desenvolvimentos tecnológicos respectivos ao vídeo, à telemática e à informática.

Tendo isso em vista, retomemos as questões colocadas no início: por que não se valer da proposição de Clark em torno dos objetos relacionais para pensar a obra de Donasci? De que modo a noção de imagem relacional poderia operar no entendimento das suas videoinstalações? Ainda, por que falar em imagens e não em objetos relacionais ao referir-se às videocriaturas?

Tal como exposto ao longo do texto, Donasci se apropriou de objetos diversos na constituição de suas videocriaturas, como manequins, esqueletos, tecidos diversos e capacetes. Seguindo tendências já vislumbradas e trabalhadas por Nam June Paik, ele tomou os televisores tanto como objetos escultóricos quanto como dispositivos geradores de imagens. Para rememorar um exemplo já citado, em *Magnet TV* (1965), Paik utilizou a televisão em tubo como escultura, acoplando um ímã ao aparelho. Ao mesmo tempo, considerou a funcionalidade desse objeto-escultura na produção de imagens destoantes das que eram corriqueiramente vinculadas pela programação televisiva. Donasci faz algo similar ao conceber videocriaturas híbridas – meio objetos inanimados, meio organismos vivos. Quando se transformam em instalação, as videocriaturas deixam de se acoplar a pessoas para então transformarem-se em objetos-esculturas que, no entanto, mantém a conexão com a vida por meio das imagens de rostos, apresentadas nas telas, que as compõem.

Este modo de constituição das videocriaturas solicita uma fruição participativa e por vezes imersiva, como busquei destacar nas descrições de algumas videoinstalações. *Videobusto* (1986; 1992) é um busto que demanda atenção ao seu desabafo ansioso acerca do término do expediente ou demais questões cotidianas. *Videotaxigirls* (1992) são manequins com corpos perfumados e vestidos com tecidos de diferentes texturas que convidam ao toque. *Videoesqueleto* (1997) é um esqueleto que, entusiasmado, conta sua história e pode mudar de posição, a partir do engajamento da equipe local. *Hydra* (1998) foi uma videocriatura composta por uma grande estrutura mecânica envolta em tecido na qual se podia adentrar e experimentar sensações na relação com performers que atuavam em sua parte

³⁵Para remeter à famosa proposição de Umberto Eco considerada na base das formulações de Plaza (2003). Cf. ECO, Umberto. *Obra aberta* (1962). São Paulo: Perspectiva, 2016.

interna. *VideoCriatura Imersiva* (2001) consiste em um capacete compartilhado por duas pessoas, no qual o vídeo sonoro exibido em seu interior é complementado pelo toque da performer, aromas e gostos. Todas essas videoinstalações são, ao mesmo tempo, objetos-esculturas e imagens que pressupõem a participação do espectador em sua constituição e o interpelam por meio de vários sentidos concomitantemente. O rosto que olha na tela, como imagem, não é apenas uma distância tornada próxima, mas presença que expressa, por meio de seu corpo inteiro, um pedido por correspondência. É por isso que, diferentemente das imagens que circulam incessantemente nas redes digitais ou mesmo na televisão, as videoinstalações de Donasci constituem imagens relacionais: elas têm uma presença corpórea híbrida que provoca o participante.

Assim, preservadas as devidas nuances, é possível afirmar que o deslocamento da ênfase nas obras artísticas para acontecimentos, ações, experiências e objetos vinculados ao corpo do participante presente na trajetória de Clark também pode ser notado nas videoinstalações de Donasci. A geração à qual Donasci pertence já havia incorporado os resultados das investigações poéticas de artistas precedentes, mesmo que não tivesse plena consciência disso.³⁶ E é justamente a junção desse repertório consolidado da arte contemporânea com novas preocupações advindas com as tecnologias do vídeo que possibilitou o desenvolvimento de propostas que implicassem ambos os campos.

Nesse sentido, não parece coincidência notar uma possível relação entre as propostas de *VideoCriatura Imersiva* (2001), de Donasci, e *Diálogo: óculos* (1968) ou *Máscaras sensoriais* (1967-1968), de Clark. *Diálogo: óculos* consiste em um par de óculos bidirecional, que deve ser colocado por duas pessoas concomitantemente. Tal como nota Christine Mello, ele “é capaz de oferecer situações

³⁶Não obstante as semelhanças brevemente analisadas entre certas videoinstalações de Donasci e objetos relacionais de Clark, Donasci concebeu as videocriaturas sem ter em vista a produção poética dos artistas que participaram do Neoconcretismo. Em e-mail enviado a mim (2022), declarou: “Apesar da minha admiração por ela, meu trabalho nunca teve influências de Lygia Clark. Assim como apesar de usar o termo ‘penetrável’ eu nunca tive influência do trabalho de Hélio Oiticica nas minhas instalações. Só quando fui dar aulas no [curso de] Artes do Corpo na PUC-SP (2008) é que pesquisei mais o trabalho desses mestres e vi minhas identificações com a obra deles em vários pontos” (Donasci, 2022, e-mail à autora). Longe de invalidar a aproximação aqui proposta, esse dado estimula a curiosidade acerca dos motivos que teriam levado artistas distintos a encaminhamentos poéticos similares.

diferenciadas de relação com o outro”, de modo a mostrar “a possibilidade de expandir a experiência corporal” e de tomar “o corpo como experiência estética coletiva”.³⁷ Por sua vez, *Máscaras sensoriais* eram *bricolages* de materiais que levavam os participantes à introspecção. De acordo com Fabbrini, a maior parte consistia em capuzes ou “capacetes sensoriais” que abrigavam o rosto e provocavam experiências psíquicas.³⁸ *VideoCriatura Imersiva* de Donasci parece oferecer uma espécie de híbrido dessas duas propostas de Clark ao consistir em um capacete, objeto vestível, que convida, ao mesmo tempo, à participação e à imersão. Esta associação brevemente delineada exemplifica aproximações de práticas artísticas distintas que compartilham preocupações comuns em relação às experiências ou relações, individuais e coletivas, que podem ser estabelecidas com a arte e a partir da arte.

Rememoro brevemente a trajetória poética de Clark à luz das videoinstalações de Donasci como um ponto de partida para pensar uma noção de imagem que considera as relações entre a obra e o espectador fundamental. Não se trata de uma proposta de análise comparativa entre ambos, mas, tão somente, de um breve apontamento ou ainda uma sintética provocação. As “imagens relacionais” das videoinstalações de Donasci não residem no vídeo, no suporte ou na imbricação entre ambos, mas na relação solicitada pela obra e estabelecida entre ela e o participante, no momento em que este a experimenta. *Videobusto* (1986), *Videotaxigirls* (1992), *Videoesqueleto* (1997), *Hydra* (1998) e *VideoCriatura Imersiva* (2001) consistem em “imagens relacionais” justamente porque se concretizam no diálogo entre videocriaturas e participantes, compreendidos como interlocutores que respondem ao outro que os interroga.

Isso não quer dizer que a forma ou a superfície sobre a qual a imagem se materializa, mesmo que de forma efêmera, não importe. Ao contrário, assim como nos objetos relacionais de Clark, é essa materialidade que afetará os sentidos. Contudo, apenas no acontecimento promovido pelo diálogo entre obra e espectador é que as “imagens relacionais” se completam. As videoinstalações comentadas são exemplares deste tipo de imagem, ao preservam o aspecto dialógico da arte, em oposição às pretensões de comunicação unidirecional da televisão, tão

³⁷Mello, op. cit., 2008, p. 142.

³⁸Fabbrini, op. cit., 1994, p. 114.

criticada no início da videoarte, e mesmo à lógica das bolhas das redes digitais, nas quais proliferam contatos e conexões, mas faltam encontros e relações, isto é, o estranhamento diante da alteridade ou da negatividade de outro corpo.

Referências

- BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas – 1962-1980*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espacode experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COUCHOT, Edmond; TRAMUS, Marie-Hélène; BRET, Michel. “A segunda interatividade: em direção a novas práticas artísticas”. In: DOMINGUES, Diana. (Org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. Trad. Gilse Boscato Muratore e Diana Domingues. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 27-38.
- DONASCI, Otávio. *Videocriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas (1962)*. Trad. Giovanni Cutolo et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. Trad. Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta e Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP/Editora Senac São Paulo, 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte neoconcreta: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
- HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje* (2016). Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2022.
- HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia*. Nova York, 3 de agosto de 1966. Disponível em: <https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>. Acesso em 28 set. 2023.

MACHADO, Arlindo. (Org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. “Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional. Em defesa de uma pesquisa das sensações no campo da comunicação”. In: *Revista Observatório*, vol. 2, Especial 2, outubro 2016, pp. 108-122. Disponível em: <https://sistemas.ufit.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/2404>. Acesso em 28 set. de 2023.

MATUCK, Artur. *O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor*. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1995.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MORAN, Patrícia. “Entrevista com Otávio Donasci”. In: *Revista Cena*, n. 35, 2021, pp. 62-75. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/113048>. Acesso em 28 set. 2023.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

O’NEIL, Cathy. *Algoritmos de destruição em massa: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia*. Trad. Rafael Abraham. Santo André, SP: Editora Rua do Sabão, 2020.

PLAZA, Júlio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. In: *Ars*, vol. 1, n. 2, 2003, pp. 9-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>. Acesso em 28 set. 2023.

SOGABE, Milton Terumitsu. “A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci”. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*, vol. 3, n. 5, 2015, pp. 54-63. Disponível em: https://gama.belasartes.ulisboa.pt/G_v3_iss5.pdf. Acesso em 28 set. 2023.

SPITZ, Rejane. “Brazilian Pioneers in Art and Technology: Waldemar Cordeiro, Abraham Palatnik and Otávio Donasci”. In: *Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Art ISEA2017 Manizales 16th International Image Festival*, 2017, pp. 763-766. Disponível em: https://isea-archives.siggraph.org/wp-content/uploads/2021/05/2017_Spitz_Brazilian_Pioneers.pdf. Acesso em 28 set. 2023.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Organização de Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise das videoinstalações do artista brasileiro Otávio Donasci (1952-) exibidas em instituições culturais, *Video-busto* (1986), *Videotaxigirls* (1992) e *Videoesqueleto* (1997), e apresentadas em espaços públicos, *Hydra* (1998) e *VideoCriatura Imersiva* (2001). Ele utiliza os objetos relacionais de Lygia Clark como ponto de partida para conceber a noção de imagens relacionais, respeitiva ao modo de fruição, participativo e imersivo, solicitado por essas instalações. Esta aproximação visa ressaltar a hipótese de que as videociraturas podem ser pensadas como alternativas aos modelos de comunicação unidirecional presentes tanto na televisão como nas redes sociais, pois consistem em seres híbridos, meio artificiais, meio orgânicos, que promovem interpelações diante do outro por meio de estratégias diversas e multisensoriais.

PALAVRAS-CHAVE: Otávio Donasci; Videociatura; Instalação; Participação; Imersão.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the video installations by the Brazilian artist Otávio Donasci (1952-) exhibited in cultural institutions, *VideoBust* (1986), *VideoTaxiGirls* (1992) and *VideoSkeleton* (1997), and presented in public spaces, *Hydra* (1998) and *Immersive VideoCreature* (2001). It uses Lygia Clark's relational objects as a starting point to conceive the notion of relational images, corresponding to the participatory and immersive mode of artistic reception requested by these installations. This approach aims to emphasize the hypothesis that the videocreations can be thought as alternatives to the unidirectional communication models related to television and social media because they consist of hybrid beings – half artificial, half organic – that promote interpellations before the other through diverse and multisensory strategies.

KEYWORDS: Otávio Donasci; VideoCreature; Installation; Participation; Immersion.

Inteligência artificial como phármakon: a arte algorítmica entre o remédio e o veneno^I

GISELLE BEIGUELMAN
ARTISTA E PROFESSORA NA FAU-USP.

Um dos aspectos mais perturbadores da inteligência artificial (IA) diz respeito ao espectro antropocêntrico subjacente aos seus conceitos e metodologias. Enquanto as áreas das humanidades e das ciências biológicas, com pensadores como Donna Haraway, Anna Tsing, Latour, Descola e Viveiros de Castro, abraçam perspectivas multi/inter/transespécies, a computação ainda mantém o *Homo sapiens* como modelo de referência.

O vocabulário das IAs expressa esse dogma, não apenas em termos da noção de inteligência em si, como diferencial da supremacia humana sobre todos os outros seres vivos, mas também na centralidade que atribui ao cérebro como o “órgão” exclusivo da inteligência. Muitos teóricos desafiam essa tese, e é suficiente mencionar a síntese de James Bridle (2023) dedicada a discutir múltiplas formas de inteligência, especialmente as não humanas, ou, como Bridle sugere, “mais do que humanas”.

Nomenclaturas como redes neurais, aprendizado de máquina, visão computacional, processamento de linguagem natural, autoatenção, alucinação etc.,

^IVersão em português, revista e ampliada, de ensaio visual publicado em *Digital culture and society*, vol. 8, n. 2, 2022 (impressa em 2023).

são exemplos desse ponto de vista antropocêntrico. Esses fundamentos moldam, também, nosso relacionamento com as máquinas, atribuindo-lhes uma vocação servil, nos termos da relação senhor/escravizado. As máquinas devem, acima de tudo, nos obedecer, como se fossem a Rosie, a robô empregada-doméstica dos Jetsons, utopia maquínica de um mundo essencialmente colonialista.

O mesmo princípio de servilismo atravessa as formas pelas quais lidamos com os animais e o mundo vegetal, sendo difícil discordar aqui das observações de Philippe Descola² quando argumenta que a separação entre natureza e cultura, que surgiu com a modernidade, estabelece uma distinção fundamental entre seres humanos, aqueles que possuem direitos, e seres não humanos, que não possuem sequer o direito de ter direitos. Importante frisar, no entanto, que essa concepção de humanidade não se aplica genericamente a todos os seres humanos. Ela é reservada especialmente aos humanos brancos europeus. Entendidos, no quadro mental da colonialidade, como o ápice da evolução das espécies.

Esse imaginário faz jus à história dos robôs desde os seus primórdios. Nessa direção, Ruha Benjamin, uma das teóricas mais interessantes da atualidade, chama a atenção em *Race after Technology* (2019) para como a dinâmica de subordinação se relaciona com a etimologia da palavra “robô”. Em tcheco, significa “trabalho compulsório” e deriva do eslavo *robot*, que significa “servidão, privação”. Ruha mostra que os robôs articulam, por meio das tecnologias, práticas socialmente construídas de dominação humana sobre outros humanos.

Lucy Schuman, uma das primeiras teóricas a discutir as interações entre humanos e máquinas, ainda no final dos anos 1980, foi quem primeiro chamou a atenção para essas questões. Verdade seja dita, as teóricas feministas foram pioneiras em discussões que abordaram transversalmente tecnologia, patriarcado, colonialismo, capitalismo e novas ontologias do humano, como mostram os trabalhos de Katherine Hayles (1999), Lucia Santaella (2003) e toda uma miríade de escritos de Donna Haraway. Afinal, impossível não fazer referência, nesta discussão, ao célebre *Manifesto ciborgue*, de Haraway, e particularmente às suas reflexões sobre espécies companheiras. Essas espécies interagem ecosistemicamente de maneiras benéficas, como na obtenção de alimentos, proteção ou reprodução. Essa

²DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016, p. 9.

experiência de vida relacional supera até mesmo a noção tradicional de espécie e abrange o conhecimento ancestral sobre a vida das plantas.

As espécies companheiras também nos permitem considerar outras relações com máquinas e seus sistemas. Nos últimos dois anos, tenho trabalhado extensivamente com Inteligência artificial em meus projetos artísticos. Tem sido uma tremenda experiência de aprendizado. Como não sou programadora, tive que tentar entendê-las, conhecer seus limites e os meus. Não posso dizer que as IAs e eu nos tornamos amigas, mas conseguimos estabelecer parcerias e laços temporários que me reeducaram. Acima de tudo, elas me desafiaram a pensar no aprendizado de máquina como um exercício pedagógico de atenção, em vez de mero treinamento para alcançar meus objetivos. Afinal, as lacunas entre o que eu queria fazer e os resultados que obtive eram imensas (e muitas vezes mais interessantes porque me surpreenderam).

Venenosas, nocivas e suspeitas

Atualmente, estou explorando modelos baseados na chamada Linguagem natural, que criam imagens a partir de textos e outras imagens, a partir de imagens, em um processo quase intersemiótico de tradução. As imagens deste ensaio foram feitas usando esse tipo de programação, empregando dois métodos complementares: texto para imagem e imagem para imagem. Elas fazem parte de um trabalho em curso, *Venenosas, nocivas e suspeitas*, um título emprestado de um manual científico do século XIX, publicado na Inglaterra pela Sociedade científica cristã, de autoria de Anne Pratt (1857). O foco são plantas proibidas pelo processo “civilizador” colonial devido ao seu uso em rituais sagrados e poderes alucinógenos e afrodisíacos.

Paradoxalmente, a indústria farmacêutica vem reconsiderando muitas dessas plantas condenadas, apropriando-se do conhecimento ancestral sobre seus poderes curativos.³ Neste projeto, vejo-as como uma espécie de *phármakon*, operando

³ ARONSON, Jeffrey K. “Plant Poisons and Traditional Medicines”. In: FARRAR, Jeremy et. al. (org.) *Manson’s Tropical Infectious Diseases (Twenty-Third Edition)*. 2014, pp. 1128-1150. Disponível em <https://doi.org/10.1016/B978-0-7020-5101-2.00077-7>. Acesso em 11 out. 2023.

simultaneamente como remédio e veneno, introduzindo-se no discurso com toda a sua ambivalência.⁴

Todas as imagens dessa série têm como referência mulheres naturalistas dos séculos XVII a XIX, como Giovanna Grazoni (1600-1670), Maria Sybilla Meriam (1647-1717), Jeanne Baret (1740-1807), Anne Kingsbury Wollstonecraft (1791-1828), Marianne North (1830-1890), Constancia Paca (1844-1920) entre outras, que foram apagadas da História Natural e da Arte. Por isso, as assino com seus nomes e também com o software usado para desenvolver as imagens. É um processo distribuído de autoria com todas essas diferentes espécies companheiras (humanas e não humanas). Nas legendas, descrevo os “novos” usos terapêuticos que a indústria farmacêutica dá a essas plantas hoje em dia. As datas associadas a cada uma das imagens refletem os períodos em que as artistas que menciono como coautoras poderiam ter criado essas obras.

Todo o procedimento de criação dessas imagens envolve várias operações sucessivas, nas quais uma imagem criada por texto, por meio de descrições que alimentam o processamento maquínico da dita Linguagem natural (processo conhecido como *text-to-image*), é “lapidada” por outros recursos de inteligência artificial, em que imagens geram novas imagens (*image-to-image*). O maior desafio é lidar com a censura algorítmica, algo que tenho experimentado desde o projeto *Botannica tirannica* (2022), no qual trabalhei com plantas com nomes antisemitas, racistas e misóginos (tanto comuns quanto científicos), gerando novos seres com IA, além dos domínios tradicionais animal, vegetal e mineral.

Como trabalho nestes projetos com palavras e termos sensíveis, referentes a gênero, raça, religião e agora com plantas relacionadas a drogas e substâncias proibidas, a maioria nativa dos trópicos, as plataformas de inteligência artificial me bloqueiam constantemente. Para driblar essas situações, desenvolvi uma série de expedientes táticos, como usar terminologia científica e nomes latinos, e assim conseguir introduzir nos sistemas, espécies com nomes preconceituosos e seres andróginos.

Ao longo do processo de trabalho, muitas vezes me lembrei do meu amigo Eduardo Kac, artista e professor do Chicago Art Institute, explicando-me a importância da partida de xadrez entre Garry Kasparov e o supercomputador IBM

⁴DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 14.

Deep Blue, na qual o famoso jogador de xadrez russo foi derrotado na 36^a jogada. Naquele momento, a máquina exibiu sutileza, e Kasparov perdeu porque seguiu as regras do jogo. Esse evento inspirou a obra de Eduardo Kac, *Move 36*, e foi um impulso para minha pesquisa.

As lições dessa partida não são, como a IBM possivelmente pretendia em seu marketing, provar a superioridade da máquina sobre o humano. Em vez disso, demonstram que a inteligência artificial implica outro paradigma de conhecimento. Esse paradigma exige que deixemos de lado o *Homo erectus* e busquemos o *Homo multitude*, como Haraway enunciou, com todas as suas ancestralidades, múltiplos gêneros e parentes paralelos.

Nesse espectro de questões, me encontrei com o Processamento de linguagem natural em uma espécie de experiência talmúdica, onde cada pergunta deve ser respondida com outra. Talvez tenha enfim compreendido o que queria dizer Derrida, quando escreveu que é preciso fechar o livro para abrir o texto.⁵ Abrir o texto para a diversidade de sujeitos que o escrevem, o orienta mais em direção à suspensão do que à suspeita, permitindo certas artes do companheirismo que pressupõe a necessidade de aprender a desaprender.

Essa perspectiva também envolve pensar na tecnologia além do papel de uma ferramenta obediente, como um copiloto ou assistente virtual, termos tão simplistas quanto o mercado que os produz. Essas ambições se limitam a desejar uma geração de “Robôs sapiens” e apostar, mais uma vez, no futuro do passado.

Mas seria possível projetar máquinas como alteridades e não como versões expandidas de nós mesmos? Podemos criar máquinas companheiras?

Acredito que não. Estamos falando de produtos embalados em uma série de problemas, como a pressão do mercado que força seu lançamento antes de estarem prontos, e que tende a priorizar com a guerra entre Google e Microsoft pelo controle da “linguagem natural”. No entanto, como sistema, acredito que sim. Em contraposição à tendência de empregar a inteligência artificial na criação de *deepfakes* que se assemelham mais ao real do que o próprio real, acredito que o verdadeiro potencial das IAs reside em sua capacidade de desmantelar as dicotomias que tradicionalmente estabelecem o contraste entre natureza e cultura. Isso implica escapar da busca por aprimoramentos para projetar versões

⁵DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 73.

melhoradas de nós mesmos nesses domínios (o *phármakon*, como veneno), e imaginar alteridades múltiplas de outros *phármakons* (como remédio e agenciador de extra-naturezas).

Referências

- ARONSON, Jeffrey K. “Plant Poisons and Traditional Medicines”. In: FAR-RAR, Jeremy (et al.) (Org.) *Manson’s Tropical Infectious Diseases (Twenty-Third Edition)*. 2014, pp. 1128-1150. Disponível em <https://doi.org/10.1016/B978-0-7020-5101-2.00077-7>. Acesso em 11 out. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Botannica Tirannica*, 2022. Disponível em <https://botannicatirannica.desvirtual.com>. Acesso em 11 out. 2023.
- BENJAMIN, Ruha. *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Nova York: Polity, 2019.
- BRIDLE, James. *Maneiras de ser: animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária*. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Todavia, 2023.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Trad. Cecília Ciscato. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.
- HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. 14. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HARAWAY, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. 2. ed. Cambridge: Prickly Paradigm Press, 2005.
- KAC, Eduardo. *MOVE 36*, 2004. Disponível em <https://www.ekac.org/move36.html>. Acesso em 11 out. 2023.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

PRATT, Anne. *Poisonous, noxious, and suspected plants, of our fields and woods*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, 1857. Disponível em <https://www.biodiversitylibrary.org/item/258098>. Acesso em 11 out. 2023.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 1. ed. São Paulo: Paulus Editora, 2003.

SUCHMAN, Lucy. *Human-machine reconfigurations: plans and situated actions*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TSING, Anna L. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

RESUMO: Este ensaio visual apresenta imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas*, de minha autoria e em progresso. Desenvolvida com recursos de inteligência artificial, a série foca plantas proibidas pelo processo “civilizador” colonial devido ao seu uso em rituais sagrados e poderes alucinógenos e afrodisíacos, contradizendo o cânone do homem branco europeu idealmente moral e fisicamente superior. O projeto aborda criticamente os modelos baseados na chamada Linguagem natural, que criam imagens a partir de textos e outras imagens em um processo quase intersemiótico de tradução. O título da obra é emprestado de um manual científico do século XIX, publicado na Inglaterra pela Sociedade Científica

ABSTRACT: This visual essay presents images from the *Poisonous, Harmful and Suspicious* series, which I created and is still in progress. Developed with artificial intelligence resources, the series focuses on plants prohibited by the colonial “civilizing” process due to their use in sacred rituals and hallucinogenic and aphrodisiac powers, contradicting the canon of the ideally morally and physically superior European white man. The project critically addresses models based on the so-called Natural Language, which create images from texts and other images in an almost intersemiotic process of translation. The title of the work is borrowed from a 19th century scientific manual, published in England by the Christian

Cristã, de autoria de Anne Pratt (1857). Por meio do contraponto entre veneno e remédio, que constituem a ambivalência do *phármakon*, questiona-se como a inteligência artificial reforça pressupostos colonialistas e antropocêntricos, ao mesmo tempo em que abre possibilidades para novas alteridades entre humanos e não humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Inteligência artificial; Mundo vegetal; Drogas; Linguagem natural; Antropocentrismo.

Scientific Society, authored by Anne Pratt (1857). Through the counterpoint between poison and medicine, which constitute the ambivalence of the *phármakon*, it questions how artificial intelligence reinforces colonialist and anthropocentric assumptions, while at the same time open up possibilities for new alterities between humans and non-humans.

KEYWORDS: Artificial intelligence; Plant world; Drugs; Natural Language; Anthropocentrism.



Um bosque de flores de *Ipomoea tricolor* (glória-da-manhã) e *Lophophora williamsii* (Peyote), 1850. Marianne North+Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Vénirosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). Consideradas alucinógenas, essas plantas possuem substâncias associadas a usos terapêuticos para transtornos mentais e diferentes tipos de dores no corpo.



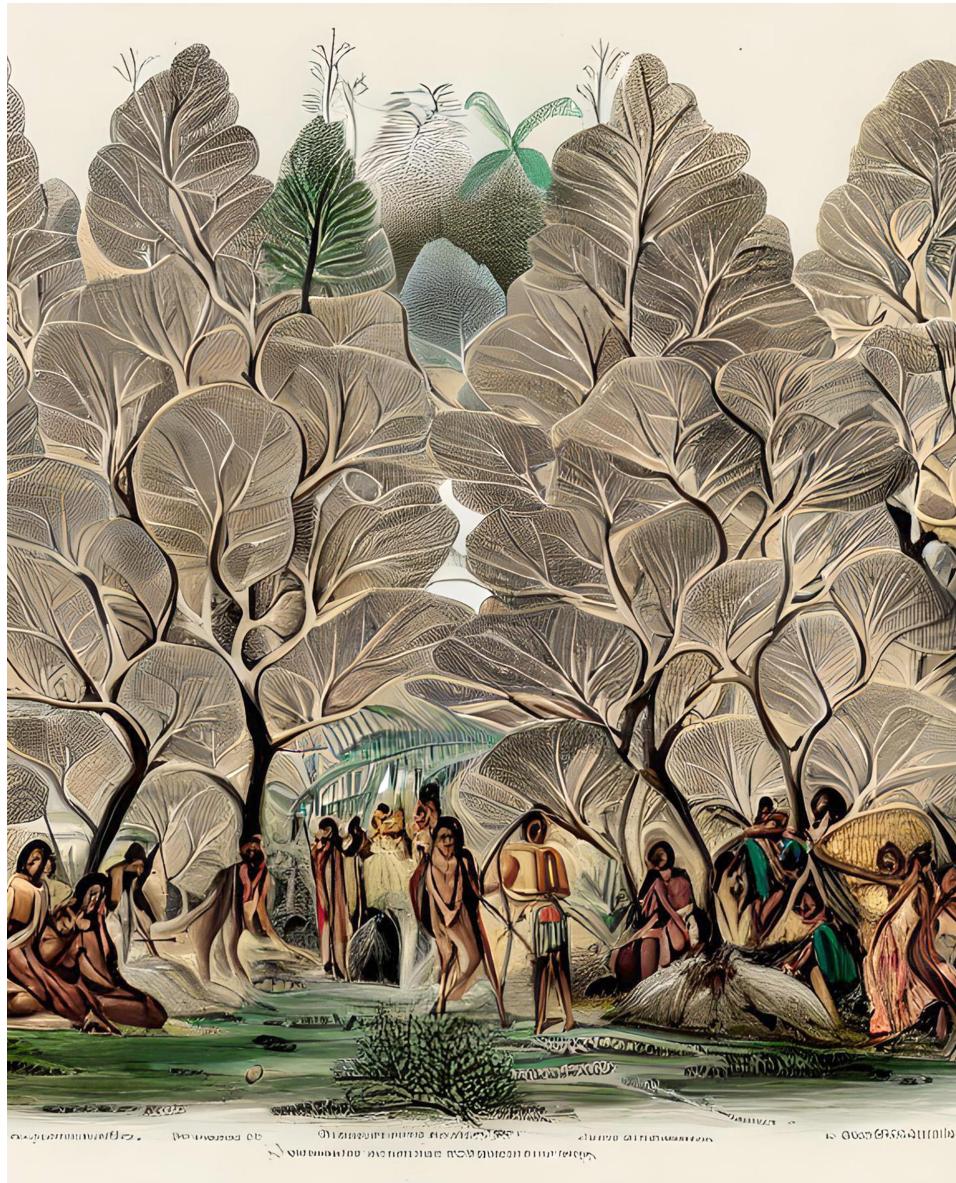
Um campo à beira-mar repleto de *Cannabis sativa* com muitas *Papaver somniferum* (papoulas) e *Catharanthus roseus* (vinca-de-madagascar) em uma floresta de *Physostigma venenosum* (feijão-calabar), 1650. Giovana Grazoni+Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). Essas plantas contêm agentes terapêuticos usados em cuidados paliativos, como analgésicos e no alívio da fadiga muscular.



Uma floresta de *Nepenthes northiana* gigantes (jarro-de-macaco), 1810. Maria Graham+Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). Popularmente conhecidas como “plantas carnívoras”, por se alimentarem de mosquitos, essas plantas povoaram o imaginário coletivo dos colonizadores com figuras monstruosas que supostamente habitavam as florestas tropicais.



Pilocarpus (jaborandi) em uma floresta tropical, 1825. Maria Graham+Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). Extraída do jaborandi, a pilocarpina é uma substância usada para tratar o glaucoma.



Campotheca acuminata (árvore-feliz, árvore-do-câncer) com povos indígenas em rituais de cura, 1780. Jeanne Baret +Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). Essa árvore, considerada perigosa por décadas, produz inibidores que estão sendo estudados como possíveis componentes medicinais para a cura de certos tipos de câncer.



Cogumelos venenosos com botões de flores de Mandragoras, 1910. Constancia Peca+Giselle Beiguelman+DALLE2+Runway. Da série: *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2023, em desenvolvimento). A propaganda nazista se referia aos judeus como *Der Giftpilz* (cogumelo venenoso). A mandrágora, nativa da África do Sul, é uma planta ritualística entre vários povos antigos e continua a ser erroneamente associada à magia negra devido às influências colonialistas.

Da iconoclastia ao *iconoclash*, de Bruno Latour

MARCELLA IMPARATO

MESTRE EM ARTES NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA USP.

De acordo com Peter Weibel, a iconoclastia Bizantina, surgida entre os séculos VIII e IX, introduziu uma querela em torno das imagens e de sua função dividindo a questão entre iconófilos – aqueles que possuem verdadeira paixão pelas imagens – e iconoclastas – aqueles que rejeitam todo tipo de imagem.¹ Partindo deste contexto, a exposição curada por Bruno Latour e Weibel, intitulada *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, propôs questionar os conflitos políticos envolvidos nessa cisão, a qual, em sua versão moderna, teria localizado os iconoclastas sob uma perspectiva progressista radical e os iconófilos, como conservadores “ingênuos”.²

A exposição, realizada no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM), Alemanha, em 2002, foi ainda co-curada por Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Koerner, Adam Lowe, Hans-Ulrich Obrist e reuniu inúmeros acadêmicos de diversas áreas do conhecimento para explorar a questão acerca da guerra das imagens no campo da arte, da ciência e da religião, resultando na produção de um catálogo extensivo, com mais de 60 artigos sobre o tema. De maneira geral, o

¹WEIBEL, Peter. “An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of the Modern Art”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 587.

²Ibidem, p. 587, tradução nossa.

debate buscava compreender certa relação ambígua presente em gestos e ações sobre as imagens, os quais nem sempre poderiam reconhecidos imediatamente, sem indicações adicionais, como “destrutivos” ou “construtivos”.³ Nesse sentido, Bruno Latour opôs o termo “iconoclastia” ao que denominou de *iconoclash*. Se, por um lado, na iconoclastia “sabemos o que significa esse gesto de destruição e quais são as motivações daquilo que, claramente, aparece como um projeto de destruição”, por outro, o *iconoclash* foi definido

como aquilo que acontece quando uma incerteza persiste com relação ao papel exato da mão que trabalha na produção do mediador. É a mão com um martelo, pronta para expor, denunciar, desacreditar, manifestar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões, desmascarar? Ou, ao contrário, é a mão prudente e cuidadosa, com a palma virada como que para pegar, elucidar, extrair, acolher, gerar, receber, manter, reunir a verdade e a santidade?⁴

Por meio dessa exposição, Latour estaria retomando uma questão debatida anteriormente sobre a ideia do “fatiche”,⁵ outro neologismo proposto pelo autor, que suspendia as oposições entre fetiche e iconoclastia ou entre crença e crítica. Trata-se, segundo Latour, de uma querela já muito antiga relacionada a como acessar a Verdade e o Absoluto, uma vez que, por um lado, neste debate, se supõe que essa Verdade só poderia ser acessada a partir de um “mundo puro”, sem imagens, “inteiramente esvaziado de todo intermediário de origem humana” e, por outro, entende que o acesso a “Deus, à Natureza, à Verdade e à Ciência” só seria possível por meio de um mundo “impuro”, o mundo das imagens, um mundo de “intermediários” e “mediadores de todos os tipos e de todas as formas”.⁶

Conforme Weibel discorre no catálogo da exposição, a classificação que descreve os iconoclastas como progressistas radicais e os iconófilos como conservadores “ingênuos” teria se originado na Revolução Francesa, período fortemente

³LATOUR, Bruno. *Sobre o culto moderno dos deuses fetiche: seguido de Iconoclash*. Trad. Sandra Moreira e Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 108.

⁴Ibidem, p. 114.

⁵Ibidem, pp. 12-13.

⁶Ibidem, p. 109.

impactado por ações iconoclastas, em que se preconizava a destruição daqueles que seriam os signos da escravização e da idolatria, da ignorância e da superstição, colocando em seu lugar os signos dos modernos do Iluminismo, da retórica progressista da revolução política e da liberdade. A partir desse momento, teria sido criado um verdadeiro paralelo entre a iconoclastia e a revolução. Para Latour, os modernos são tipicamente antifetichistas e iconoclastas, isto é, buscam eliminar – sobretudo quando se trata do Outro – todo tipo de crença, idolatria ou superstição, sem compreender que tal atitude produz novas imagens e ícones que ocupam o lugar daquelas destituídas. Numa reconstituição minuciosa desse período histórico e suas implicações filosóficas, Weibel alude a como essa espécie de purificação das imagens possuiria um paralelo com o idealismo alemão, especialmente com o sistema dialético de Hegel, na medida em que este supunha um processo de superação e o fim da arte, enquanto acesso privilegiado da manifestação do Absoluto. Esse acesso ao Absoluto supunha a eliminação do suporte da imagem como meio de conhecimento e da Verdade. No curso dessa reconstituição histórica, Weibel propõe um paralelo entre “o discurso da crise da representação e o discurso do fim da arte”, compreendendo-os como fenômenos mutuamente dependentes.⁷

A partir da noção de *iconoclash*, Latour coloca-se na seara da política da representação, na medida em que retoma o debate sobre como as imagens são compreendidas ao longo do tempo enquanto capazes, ou não, de reproduzir a realidade e proporcionar acesso ao conhecimento. Para Latour, uma característica fundante do comportamento dos modernos é justamente sua posição ambígua em relação à imagens (entendendo-as aqui como “todo signo, obra de arte, inscrição ou pintura que sirva de mediação para acessar uma outra coisa”⁸), pois, ao mesmo tempo em que a sua “destruição”, “degradação”, ou “desaparecimento” é considerada um ponto central para a validade ou valor “de uma fé, de uma ciência, de uma perspicácia crítica, de uma criatividade artística”, jamais foram criadas tantas imagens, ícones, ídolos, figuras e toda sorte de mediadores, que surgem, muitas vezes, como uma espécie de “refiguração”, “restauração” ou “reparação” dos objetos destruídos.⁹

⁷Weibel, op. cit., p. 591, tradução nossa.

⁸Latour, 2021, p. 109.

⁹Ibidem, pp. 109-III.

De acordo com Latour, a exposição interroga a iconoclastia como objeto de estudo, buscando “documentar, expor, fazer a antologia de um certo gesto, um certo movimento da *mão*.¹⁰ O autor compara o espírito da crítica àquele que busca revelar a presença das “mãos do homem” em toda parte, para pôr fim à “crença nos fetiches”, ao “culto da transcendência, aos “ícones da religião”, à “crença nos fetiches” e à “força das ideologias”. Tal atitude valeria não apenas para a religião, mas também para a ciência, na medida em que se propõe a oferecer uma representação do mundo de maneira objetiva, mas depende de inúmeras mediações e interferências da “mão do homem” para que aquilo que se crê como evidência ou para que a representação imediata da realidade se torne visível nas imagens que produz.¹¹ Latour busca valorizar essas mediações na produção de objetividade, aplicando o processo de descrição de sua “antropologia simétrica”, defendida no livro *Jamais fomos modernos*,¹² que pressupõe a agregação de sempre mais mediações, mais instrumentos na descrição e compreensão da realidade, da verdade e da objetividade, aos domínios da representação e da “fabricação da imagem”. Assim “quanto mais criamos imagens pela mão do homem, mais coletamos objetividade.”¹³

Algumas questões organizavam-se em torno da exposição: “porque as imagens atraem tanto ódio?”; “porque elas sempre voltam, qualquer que seja a força com que busquemos nos libertar delas?”; “por que os martelos dos iconoclastas sempre tendem a golpear *transversalmente*, destruindo alguma coisa *além* que, após o golpe, se revela de extrema importância?”; “como é possível ir além desse ciclo de fascinação, repulsa, destruição, destruição e expiação provocado pelo culto da imagem proibida?”,¹⁴ dando ênfase menos ao caráter destrutivo do gesto iconoclasta e mais à “ambiguidade”, à “incerteza”, às possibilidades abertas, enfim, no “*iconoclash*” “quanto à maneira de interpretar a fabricação e a destruição da imagem”.¹⁵ O autor observa ainda como instituições modernas

¹⁰Ibidem, p. 112.

¹¹Latour, op. cit., 2021, pp. 112-114 e 118.

¹²Idem, *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019 (4. Edição).

¹³Latour, op. cit., 2021, p. 118.

¹⁴Ibidem, p. 118, grifos do autor.

¹⁵Ibidem, p. 121.

como o museu podem ser repensadas como esse templo de “arrependimento” da destruição e pilhagem de objetos ali presentes para a sua “preservação”, “proteção” e “reparação”.¹⁶

Na proposta da exposição, religião, ciência e as artes são compreendidas como três fontes de “iconoclashes”, isto é, “três diferentes modelos de fabricação da imagem”, a fim de perceber as interferências de uns com os outros formando um modelo ainda mais complexo.¹⁷ A introdução de ícones religiosos na exposição lança luz a uma questão premente naquela época, e ainda atual, sobre a destruição de ícones e ídolos sagrados, seja sob a prerrogativa de “levar a humanidade ao verdadeiro culto do verdadeiro Deus”, seja “para trazer de volta a humanidade ao bom senso”, situando o problema em uma zona de indeterminação tal como o termo *iconoclash* expressa. O mesmo ocorre com as imagens científicas, que se propõem a descreverem o mundo de maneira objetiva, mas são atravessadas por inúmeras mediações de instrumentos e financiamentos, sendo altamente determinada pela interferência da “mão do homem”.¹⁸

Para Latour, as obras de arte, em oposição à premissa das imagens científicas, apresentam-se como uma fabricação irrefutavelmente humana. Nelas, “a mão no trabalho é visível por toda parte”.¹⁹ Por isso, a arte seria o meio exemplar de evidenciar as inúmeras mediações na fabricação das imagens e da verdade. O campo artístico seria assim, na visão de Latour, o melhor laboratório “para testar a resistência de cada elemento constitutivo do culto à imagem, à pintura, à beleza, às mídias, ao gênio”.²⁰ A própria arte moderna seria exemplar do “iconoclash”, na medida em que configurou a quebra das narrativas, da figuração mimética e, no entanto, constituiu-se como um enorme campo de experimentação formal e de “re-figuração”, de onde emergiram novas imagens, mídias, obras de arte, dispositivos, que expandiram “as possibilidades da visão. Quanto mais a arte se tornou sinônimo de destruição da arte, mais nós a produzimos, avaliamos, discutimos, compramos, vendemos e, sim, adoramos a arte”.²¹ A interpretação da

¹⁶Ibidem, p. III.

¹⁷Ibidem, p. II5.

¹⁸Ibidem, p. II6.

¹⁹Ibidem, p. II6.

²⁰Ibidem, p. II6.

²¹Ibidem, p. II8.

arte à luz do *iconoclash* busca compreender a potência construtiva de sua atitude iconoclasta, como uma espécie de “destruição criativa”.²²

Dario Gamboni aponta uma dependência mútua entre a iconoclastia e a iconofilia, destacando como a história do iconoclasmo acompanha a história da arte e como ambas seriam, em muitos momentos, inseparáveis. O autor discute como um gesto de destruição pode gerar um processo de proliferação de imagens, assim como um gesto iconoclasta, ou o próprio vandalismo, pode representar um gesto de reverência às imagens e vice-versa.²³ Gamboni destaca ainda como o fenômeno da modernização, sobretudo no campo da arquitetura – e podemos estender aqui para a própria lógica do desenvolvimento tecnológico – é extremamente destrutivo. Não só as razões técnicas e utilitárias justificam a superação do passado, como também certas premissas estéticas teriam legitimado esses atos tornando mais latente o paralelo entre o “ideal de progresso e a renovação destrutiva”.²⁴

Como aponta Weibel, a política da representação não se limita a símbolos políticos, mas se estende ao campo da arte e da filosofia e à interdependência desses campos.²⁵ O autor identifica uma convergência da ocorrência do “discurso da crise da representação” e o “discurso do fim da arte”, e a partir disso produz uma leitura sobre como certas obras foram produzidas “por gestos iconoclastas que almejavam o fim da arte”, introduzindo, paradoxalmente, novas práticas artísticas.²⁶ O autor comprehende a “morte” da arte como consequência da morte da pintura, considerando este fenômeno como decorrente das questões próprias à pintura, sem desconsiderar o impacto da fotografia nas novas formas de produção artísticas e de imagens em geral. Nesse sentido, a morte da arte é elucidada pelo autor acompanhando três passos descritos pela triangulação “Van Gogh-Malevich-Duchamp”. São artistas cujos trabalhos progressivamente deslocam a ligação entre a cor e os objetos representados (a partir de Van Gogh e os impressionistas, a cor de suas pinturas deixa de estar atrelada ao objeto representado), tornando a cor cada vez mais autônoma (em Malevich e os suprematistas, a cor se expande sobre todo

²²Ibidem, p. 119.

²³GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 88.

²⁴Ibidem, p. 107, tradução nossa.

²⁵Weibel, op. cit., p. 589.

²⁶Ibidem, p. 636, tradução nossa.

o espaço da tela até a “auto-dissolução da pintura”), chegando, com Duchamp, na emancipação da superfície e a introdução de obras a partir da seleção de objetos do cotidiano, os *ready-mades*.²⁷

Hans Belting destaca como o discurso iconoclasta exerceu forte influência no Expressionismo Abstrato no período do pós-guerra, que, a despeito de seu “furor criativo” teria escondido e, ao mesmo tempo, evidenciado, “uma total falta daquilo que o público chamaria de imagens”.²⁸ Aqui, o historiador da arte se refere às imagens figurativas, que justamente foram “abstraídas” da obra de arte. Em contrapartida, o abstracionismo teria oferecido “algo mais importante que imagens”, que se tornaria o orgulho e a “marca distintiva da arte”: uma “visão não mediada e não contaminada por imagens”.²⁹ Segundo Belting, o discurso fora ainda reforçado pelo crítico de arte estadunidense, Clement Greenberg, produzindo sua própria versão iconoclasta, na medida em que, para o crítico, a iconografia (entendida não como “imagens mentais, mas imagens da comunicação de massa”) deveriam ser banidas, a fim de impedir a confusão entre arte e “não-arte” e garantir sua “independência”.³⁰ De acordo com Belting, a única solução vislumbrada por Greenberg seria o “aniconismo”, isto é, a total interdição das representações figurativas, defendendo, inclusive, a eliminação “de qualquer narrativa anedótica na pintura”.³¹

Gamboni observa como o discurso da anti-arte, como discurso iconoclasta, já aparece nos movimentos de vanguarda como signo da libertação nacional (no manifesto futurista de Marinetti); como construção de um novo mundo prometido pela União Soviética (no Construtivismo Russo e nos Suprematistas); e como denúncia dos valores da civilização ocidental reveladas pela Grande Guerra (com os dadaístas). O autor encontra em Marcel Duchamp a figura que mais evidenciaría esse impulso destrutivo, sobretudo, com seus *ready-mades*. Com sua célebre proposição *Reciprocal Readymade: Use a Rembrandt as an ironing*

²⁷Ibidem, p. 611.

²⁸BELTING, Hans. “Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation”. In: LATOUR, B. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, pp. 390-390.

²⁹Ibidem, p. 390, tradução nossa.

³⁰Ibidem, p. 390, tradução nossa.

³¹Ibidem, pp. 390-391.

board, o artista teria anunciado seu desejo de evidenciar a “antinomia entre a arte e os *ready-mades*”,³² rendendo inúmeras homenagens lúdicas durante os anos 1960 e 1970, como a obra de Daniel Spoerri, utilizando uma reprodução de Mona Lisa, no lugar de Rembrandt, como ferro de passar, numa remissão ainda a outra obra de Duchamp, *L.H.O.O.Q.*³³ Assim, segundo Gamboni, se os *ready-mades* de Duchamp transformavam objetos ordinários em obras de arte, o “*ready-made* recíproco” produzia o seu oposto, isto é, destituía o “status” da obra de arte, transformando-a num objeto “cotidiano”.³⁴

É, no entanto, entre as décadas de 1960 e 1970 que Gamboni localiza a “idade dourada para a iconoclastia (neo)vanguardista”.³⁵ Nos anos 1970, o artista lituano George Maciunas afirmava a centralidade da “iconoclastia bizantina” na sua genealogia do grupo Fluxus e outros “movimentos relacionados”.³⁶ Em 1953, Robert Rauschenberg pediu um desenho a Willem de Kooning para, em seguida, apagá-lo.³⁷ Esse processo de apagamento e destruição da arte seria também caracterizado por uma passagem da ênfase na produção de um produto ou objeto para uma ênfase no processo, com o surgimento dos *happenings* e das performances, do qual Gamboni destaca exemplarmente a performance do artista suíço, Jean Tinguely, de 1960, intitulada *Homage to New York*, que consistia numa máquina de autodestruição de uma escultura performada ao público no Museu de Arte Moderna em Nova York.³⁸ O autor destaca como, nos anos 1960, grupos de artistas se organizaram em Londres para pensar a destruição como um elemento capaz de produzir novas formas artísticas, buscando compreender, de maneira mais ampla, sua relação com a sociedade.³⁹ A ambivalência entre o caráter destruidor e produtivo seria também exemplar na obra Jasper Johns, *Painting Bitten by a*

³² DUCHAMP, Marcel. “Apropos of ‘Readymades’ ”. In: *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet and Elmer Peterson (eds.), Thames & Hudson, Londres, 1975, p. 142 apud GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, B. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002, p. 110.

³³ Gamboni, op. cit., p. 110.

³⁴ Ibidem, p. 112, tradução nossa.

³⁵ Ibidem, p. 114.

³⁶ Ibidem, p. 114, tradução nossa.

³⁷ Ibidem, p. 114.

³⁸ Ibidem, p. 114.

³⁹ Ibidem, p. 114.

Man, de 1961, em que imprime na pintura uma mordida humana. Reforçada pelo título, o artista parece sugerir um ataque não apenas material à obra, mas também oriundo “do olhar do espectador” ou ainda da “crítica de arte”, como sugere Gamboni.⁴⁰

O autor discute ainda como as noções de iconoclastia e vandalismo tornam-se ainda mais complexas quando a arte moderna se encontra em espaços públicos, entrando em contato com os chamados “visitantes involuntários”.⁴¹ Gamboni destaca a obra de Roland Luchinger, *Action Sculpture*, de 1980, que consistia numa escultura de ferro, buscando transformar uma possível “agressão do público numa suposta participação na criação artística”. Junto à base da escultura foram colocados quatro martelos, presos por fios, que deveriam ser utilizados para intervir na própria obra, os quais, no entanto, acabaram sendo roubados. A obra fazia parte de uma exposição de esculturas na Suíça, que teve quase metade dos objetos apresentados danificados ou destruídos.⁴² Como explica o autor, a introdução de obras de arte no espaço público não foi compreendida pelos visitantes como uma desejada “democratização da arte”, mas “como uma espécie de invasão”.⁴³

A respeito da ação inesperada dos visitantes, Gamboni destaca como os museus também passaram a se preocupar com a proteção de suas obras contra “danos intencionais”, sobretudo, em relação a obras de arte modernas e contemporâneas, associadas a efeitos psicológicos particulares, como no caso da série *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, de 1967, pertencente a uma série do artista de Barnett Newman, e a obra *Cathedra*, de 1951, do mesmo artista.⁴⁴ Ao propor uma atualização da “experiência do ‘sublime’”, as obras de Newman teriam não apenas sido incompreendidas por parte de seu público, mas produzido sentimentos de “medo” e raiva.⁴⁵ As obras, que acabaram sendo alvo de ataques, nos anos 1980 e 1990, geraram um dilema aos museus não apenas em relação à sua proteção e exibição, como também sobre o próprio processo de restauração dos danos

⁴⁰Ibidem, p. 88.

⁴¹Ibidem, p. 117.

⁴²Ibidem, pp. 115-117.

⁴³Ibidem, p. 117.

⁴⁴Ibidem, p. 120.

⁴⁵Idem, Ibidem.

causados, uma vez que, devido a uma divergência entre as diretrizes do museu e o método aplicado pelo restaurador, a restauração acabou sendo considerada como uma espécie de segundo ato de vandalismo, duplicando o gesto iconoclasta e “completando” a sua “destruição”.⁴⁶ Uma outra obra da mesma série de Newman foi também atacada por um estudante que a acusava de “perversão da bandeira alemã e que sua compra com fundos públicos era irresponsável”.⁴⁷ O estudante ainda considerou sua ação como uma intervenção artística, um “happening”, e que, na verdade, estaria “completando a pintura” de Newman.⁴⁸ Embora tal afirmação “não possa ser levada a sério”, para Gamboni, esses casos parecem evidenciar uma fronteira nebulosa entre uma “‘iconoclastia’ artística metafórica” e um “‘vandalismo’ literalmente anti-artístico”.⁴⁹

A iconoclastia, tal como apresentada ao longo do catálogo da exposição *Iconoclash*, é, portanto, um fenômeno complexo. Muitas tipologias são introduzidas para analisá-la, diferenciando aquilo que poderia ser considerado como um gesto “destrutivo” e outro como “restaurador”. Várias categorias refletem sobre o contexto, os objetivos, a maneira de execução, as motivações, não colocando as imagens como meros instrumentos, mas considerando que suas propriedades materiais, formais e iconográficas fazemativamente parte desse processo. Nesse sentido, o debate da exposição buscou evidenciar que a iconoclastia na arte moderna e contemporânea e mesmo o discurso do fim da arte não deixaram de ensejar e produzir novas formas e práticas artísticas, devendo ser compreendida à luz do *iconoclash*, isto é, não apenas como uma mão destruidora, mas transformadora, podendo muitas vezes transcender a intenção de seu gesto inicial.

Para compreender a extensão da complexidade da iconoclastia, Latour propõe cinco tipos de classificação, enfatizando, ao mesmo tempo, a resistência do gesto ao seu encerramento em categorias fechadas. O interesse do autor está na demonstração da complexidade do fenômeno, observando em cada gesto iconoclasta, ou melhor, em cada *iconoclash*, “a motivação” dos iconoclastas; “os papéis que eles conferem às imagens destruídas; os efeitos dessa destruição sobre

⁴⁶Ibidem, tradução nossa

⁴⁷Ibidem, tradução nossa.

⁴⁸Ibidem, p. 123, tradução nossa.

⁴⁹Idem, ibidem.

aqueles que veneram essas imagens; a maneira como essa reação é interpretada pelos iconoclastas; e (...) os efeitos da destruição sobre os próprios sentimentos do destruidor”⁵⁰. Essas inúmeras interpretações possíveis e divergentes em torno das ações iconoclastas são reunidas na exposição para criar uma “cacofonia” por meio de uma montagem de imagens, objetos, estátuas, documentos que produzem relações umas com as outras, não podendo ser consideradas isoladamente.⁵¹

Independentemente de sua motivação, uma ação iconoclasta nunca é des-tituída de sentido. Ações iconoclastas, de vandalismo, de censura, não podem ser compreendidas de maneira separada de certas aspirações teóricas, ideológicas, políticas, sociais, nem também sem uma abordagem concernente à própria história da arte, como destacaram os autores. Os últimos anos foram marcados por uma série de protestos e destruições de monumentos, ao redor do mundo e no Brasil, que homenageavam figuras ícones do passado colonial, como a incineração da estátua do bandeirante paulista Borba Gato, em 2021, evidenciando a atualidade do debate em torno da iconoclastia e seus desdobramentos filosóficos, políticos e sociais. Essas manifestações dizem respeito a um movimento mais amplo de questionamento da historiografia e dos símbolos nacionais, muitas vezes a partir de uma perspectiva decolonial, e se inserem no campo da guerra de imagens, evidenciando uma guerra pelas narrativas que constroem nossa visão de mundo.⁵² No meio dessa guerra de imagens e narrativas, encontram-se ainda os recentes ataques de ambientalistas a obras de arte em museus da Europa, em 2022 e 2023, e, já no espectro político da extrema direita brasileira, as destruições e furtos de importantes objetos e obras de arte durante a invasão de bolsonaristas nas instalações das sedes dos Três Poderes em Brasília, em 8 de janeiro de 2023. Esses exemplos, embora motivados por perspectivas ideológicas, políticas e sociais absolutamente distintas, demonstram a irrefutabilidade e a potência das imagens como importantes dispositivos de visibilidade e de representação do mundo. O que se observa não é apenas um conflito em torno da representação da política, mas da própria política da representação e das imagens, isto é, da “composição” e

⁵⁰Latour, op. cit., 2021, p. 128.

⁵¹Ibidem, pp. 138-139.

⁵²Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 42, set. 2021, p. 68.

da mediação do mundo.⁵³ Nesse sentido, o *Iconoclash* oferece um novo modelo interpretativo produtivo para pensar manifestações ainda tão prementes na sociedade, elucidando não apenas a destruição física das imagens, mas também o conflito e a disputa em torno de sua interpretação e significado.

Referências

- BELTING, Hans. “Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.
- GAMBONI, Dario. “Image to Destroy, Indestructible Image”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002
- LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.
- _____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019 (4. Edição).
- _____. *Sobre o culto moderno dos deuses fetiches: seguido de Iconoclash*. Trad. Sandra Moreira e Rachel Meneguello. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 42, set. 2021.
- WEIBEL, Peter. “An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of the Modern Art”. In: LATOUR, Bruno. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM, 2002.

⁵³Cf. WEIBEL, op. cit., p. 592.

RESUMO: Em texto introdutório ao catálogo da exposição *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, curada por Bruno Latour e Peter Weibel, realizada no Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (ZKM), Alemanha, em 2002, Latour cunha o termo *iconoclash* para pensar a ambiguidade de gestos iconoclastas, que não só produziram um efeito imediato de destruição, mas também de produção de novas imagens, no campo da religião, da ciência e das artes. À luz dessa nova interpretação, o artigo retoma algumas das análises no campo das artes produzidas por autores que colaboraram para o catálogo da exposição, nas quais se evidencia a ambiguidade das estratégias iconoclastas. A potência produtiva de tal gesto é especialmente destacada em relação à arte moderna e contemporânea, em que inúmeras intervenções e transformações, seja no plano material das obras, seja no plano conceitual ou simbólico, são observadas, colocando em questão sua capacidade de representação e mediação do real e apontando para o esgotamento de certas narrativas históricas.

PALAVRAS-CHAVE: *Iconoclash; Iconoclastia; Bruno Latour.*

ABSTRACT: In the introductory text to the catalog of the exhibition *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion & Art*, curated by Bruno Latour and Peter Weibel and held at the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM) in Germany 2002, Latour coins the term “iconoclash” to contemplate the ambiguity of iconoclastic gestures. These gestures were seen as not only producing an immediate effect of destruction but also generating new images in the fields of religion, science, and the arts. In light of this new interpretation, the article revisits some of the analyses by authors who collaborated on the exhibition catalog, within the field of Arts, that highlight the ambiguity of iconoclastic strategies. The productive power of the iconoclastic gesture is particularly emphasized in the context of modern and contemporary art, where numerous interventions and transformations, whether in the material realm of artworks or in the conceptual and symbolic one, are observed. These interventions raise questions about representation and mediation of reality, pointing towards the exhaustion of certain historical narratives.

KEYWORDS: *Iconoclash; Iconoclasm; Bruno Latour.*

Como ver o que nos olha?

BETTY MIROCZNIK

DOUTORANDA NA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP.

Estranho familiar

O exercício da vida, da arquitetura e da arte e a inquietante sobreposição delas na contemporaneidade produzem estranhamentos, imprevistos, respiros e alteridade. O esforço de compreender e sorver essa realidade que nos é imposta tem guiado os preceitos críticos atuais. Ainda que estejamos imersos nesse âmbito de alienação e inautenticidade, a procura pelo viver poético, pelo gesto que contenha uma fresta de liberdade e respiro, se faz imperiosa.

A busca pela presença, pelo resto e a fresta daquilo que não pode ser inteiramente percebido e configurado deve ser lida, ainda que nunca tenha sido escrita. Frente a essa dinâmica, faz-se necessária a reflexão, a problematização e tensionamento das práticas artísticas e arquitetônicas no sentido de instigarem a percepção, a partir de suas falésias e sobras, de suas luzes e sombras. Essa provocação parece estar dirigida sobretudo à arte e à arquitetura ocidentais, nas quais a vacuidade física oculta uma retórica exagerada e envaidecida.

Tomar as considerações sobre a instrumentalidade cognitiva da arquitetura para gerar frestas e restos – uma nova forma de experiência implicada – nos leva à aproximação do que o arquiteto alemão naturalizado americano Ludwig Mies van der Rohe chamou de *betonte Leere* (vazio pontuado). Essa práxis já é encontrada em seus projetos da década de vinte do século passado, nos quais a performatividade da arquitetura e sua abertura para vivências e atos diversos de

habitação e uso tornam imanente a própria arquitetura. Seja como imanência, antagonismo, atmosfera ou encenação da incerteza, a produção de uma condição inédita ou adversa se baseia na atualidade da obra construída, da arquitetura no espaço vivido.¹

Assim, trata-se de uma arquitetura que valoriza a estetização do simples e que emolda a estética do necessário, sem excesso e desperdício, dando lugar a sobriedade e moderação. O conhecido conceito *Less is more* (menos é mais) de Mies van der Rohe preconiza a ideia de que a beleza e a eficácia de um projeto arquitetônico residem na simplificação e eliminação de elementos desnecessários. Por essa via, ao reduzir a complexidade dos projetos arquitetônicos é possível alcançar uma maior clareza estética e funcional. Essa abordagem minimalista dá lugar à qualidade sobre a quantidade, à essência sobre o excesso e busca alcançar uma estética depurada, onde cada elemento tem um propósito claro no sentido de contribuir com a integridade geral do projeto.

O *Less is more* para a arquitetura oriental, especificamente a arquitetura japonesa, parece ser de outra ordem. O conceito, que se origina historicamente da escassez, da disciplina e da crença na transcendência da matéria na arquitetura contemporânea, assumiu relações completamente singulares na arquitetura japonesa atual, a que melhor assimilou o significado de desmaterialização do espaço na sociedade da informação. Os espaços abstratos projetados por essa arquitetura vão em direção a uma nova forma de viver e pensar, muito mais ágil, flexível e veloz, vinculadas às novidades incessantes da era digital.²

É nesse sentido que Wisnik investiga a arquitetura de SANAA. Para ele, o processo projetual que dissolve as hierarquias é, no limite, a força motriz que possibilita leituras únicas do espaço, por operar entre a discrição e a dissimulação.

Arquitetos que souberam combinar de forma ímpar o alto desenvolvimento tecnológico do seu país de origem, onde as sensibilidades ligadas à sociedade da informação se tornaram um novo DNA cultural, com a tradição oriental anti-iluminista. Por isso, se viram muito

¹Cf. BLAU, Eve. “Inventing New Hierarchies”. In: *The Pritzker Architecture Prize*, 2010.

²Cf. WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologias contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

aptos a explorar fenomenologicamente a dimensão do mistério e da obscuridade por oposição à literalidade da luz ocidental, símbolo, para nós, tanto da espiritualidade quanto da razão.³

Para o autor de *Dentro do nevoeiro*, faz parte da imagética pública de Sejima e Nishizawa mostrarem-se com roupas neutras, olhares distantes e lívidos. Essa aparente frieza inexpressiva, no limite, retrata nosso *Zeitgeist* (espírito de época),

(...) seus edifícios extraem um imprevisto sensualismo na inexpressividade, fundindo o frio racionalismo cartesiano de malhas regulares e prismas geométricos ideais ao perfil curvo de formas orgânicas, sensuais, dos círculos e dos contornos ameboides, que tem origem na natureza. (...) Ao mesmo tempo, parece refutar, em suas ambiências algo hospitalares, o consumismo compulsivo da nossa sociedade, criando vetor de oposição a ele (...) o desafio diante de espaços que transmitem um sentimento de anonimato voluntário de um mundo narcisista e exibicionista. Espaços pouco hierarquizados, diáfanos e anoréxicos, que se revelam, no entanto, de um acolhimento sedutor, como se da crisálida dos androides referidos por Toyo Ito nascessem homens comuns: nós.⁴

A produção de SANAA pode ser entendida como parte desse processo, haja vista que o espetáculo é agora intimista e composto por formas neutras. No entanto, embora tudo pareça simples do ponto de vista formal, seus projetos se valem de recursos que procuram a radicalização da experiência sensorial. Nesse sentido, apesar de divergirem da arquitetura global dos *stars architects* e suas formas exageradas, podem também ser tidos como arquitetos espetaculares ou icônicos, mesmo operando em um registro minimalista e erudito com contenção formal. Por esse viés, estariam igualmente integrados ao mercado de experiências únicas do turismo cultural.

³Ibidem, p. 21.

⁴Ibidem, p. 25, p. 27.

Introduzo o tema da estetização do simples nas produções de SANAA com foco aqui na valorização dos materiais empregados e suas experimentações com vidros e superfícies reflexivas para obtenção do efeito extraordinário que deslumbra ou confunde o espectador. Os arquitetos pretendem, deliberadamente, celebrar o esquecimento da imagem e o abandono consciente de qualquer referência iconográfica.

A correspondência com o tema da pele e da superfície é explorada aqui a partir dos pressupostos sugeridos pelo crítico de arte e historiador americano Hal Foster (1955), que em seu livro *O complexo arte-arquitetura* analisa diversas obras, tanto arquitetônicas quanto artísticas, para refletir sobre a importância da síntese das áreas. Num arco temporal que abrange as neovanguardas até os dias atuais, o autor pensa o complexo como um emaranhado entre arte e arquitetura, em que uma esfera toma lugar da outra, como, por exemplo, a explosão dos grandes museus. Para Foster, seus projetos preservam o literal mesmo quando desenvolvem o fenomênico, intensificando os dois elementos até transformá-los, confundi-los ou, mesmo, desfazê-los.

(...) a atenção para com a superfície começou a ser tão importante quanto a articulação do espaço e uma leitura da pele de um edifício, tão importante quanto uma compreensão de sua estrutura. (...). Outra formulação dessa tensão minimalista é aquela entre a estrutura literal de uma forma geométrica, digamos, cujo reconhecimento está do lado do conceito, e o efeito fenomênico de suas múltiplas configurações a partir de diferentes perspectivas, cuja experiência está do lado da percepção. Sem essa tensão, o minimalismo torna-se banal, do ponto de vista estético e filosófico – vira bom *design* ou decoração de bom gosto (...).⁵

Segundo Foster, embora muitos artistas e arquitetos privilegiem a experiência fenomenológica, não raro oferecem o oposto. Sob esse ponto de vista, a vivência desenvolvida e denominada como atmosférica ou afeto resultaria na construção

⁵FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 131, p. 132.

de ambientes que confundem o real com o virtual, ou sentimentos que não são os nossos, mas que, não obstante, nos interpelam. Com o pretexto de nos ativar, algumas obras tendem a nos subjugar, pois quanto mais optam por efeitos evanescentes menos nos envolvem como espectadores ativos.

A postura de Foster se pauta no argumento de que o material se contrapõe às tendências de apagamento e sublimação da tectônica e materialidade na arte e arquitetura. Para ele, é a escultura de Richard Serra que melhor traduz o princípio da formalização como resistência a evanescência de nossos dias, ao expor a dificuldade de dobrar e dar forma a chapas imensas e espessas em permanente desequilíbrio. O informe nada tem a ver com o trabalho de SANAA, que, para Foster, nos impõe experiências fantasiosas e aparentemente etéreas e nem deve ser associada ao espetáculo.⁶

Para o autor, projetos arquitetônicos e artísticos que operam com o eneavamento têm o pretexto de privilegiar e ativar a vivência do espectador, mas, na realidade, os subjugam a efeitos espaciais, confundindo-os ao misturar a realidade e o virtual. Essa colocação vai em sentido contrário à hipótese deste trabalho, que questiona se tais obras podem, ou não, ser geradoras de espaços capazes de fomentar novas possibilidades dentro do real, se promovem situações e formas distintas de espera – espaços e tempos lacunares –, ao interporem dificuldades à resposta imediata de formalização de conceitos. O que importa aqui não é a chegada e partida, o antes e depois, mas a experiência e a percepção. Como exemplo, trago o projeto para o Vitrashop, analisado mais à frente.

Foster dedica o último capítulo do seu livro, já mencionado, *O complexo arte-arquitetura*, a uma entrevista com Serra, cujo título é “Construções contra imagem”. Nele Foster indaga:

(...) Mas o que sempre considerei uma linha secundária – uma arte de fenômenos de luz e espaço à la Robert Irwin e James Turrell – passou a ser dominante (e aqui talvez Flavin volte como um progenitor problemático) pois, cada vez mais, a arte quer criar uma condição de imersão, uma experiência de intensidade. Sua obra tam-

⁶Idem, ibidem.

bém dialoga com essa tendência, mas, novamente, numa distância crítica.⁷

Ao que o artista responde:

Com a tendência óptica que nos engole como num teatro intensificado? O problema desses espaços fluídos é que a gente nunca se sente assentado neles, ao passo que ainda estou interessado em assentar o espectador numa experiência de lugar. Muitos desses espaços apenas nos tocam de leve.⁸

Não por acaso a arquitetura de SANAA recebe tantas outras leituras. De acordo com a versão do arquiteto Luis Fernández-Galiano, a arquitetura de Sejima e Nishizawa pode ser definida como onírica e imaterial, já que não está na chave do volume escultórico e nem na chave do espaço modelado. Ele refere-se, também, às suas obras como arquitetura negativa, alcançada por certo despojamento. Para ele, os edifícios visam renunciar à espessura, prescindir da inércia e libertar-se da densidade, que resulta na criação de objetos de aparência imaterial, metafísica, uma vez que extrapolam as convenções cotidianas da percepção sensorial. Para Fernández-Galiano, trata-se de uma “obra leviana e superficial”, ou seja, “lacônica e imaterial”, no limite do “desvanecimento”, no qual o rigor do projeto se submete ao regime da desaparição. E segue colocando que a “anorexia extrema situada entre a célula penitencial e a vitrine do *glamour* manifesta ao mesmo tempo sua vontade de distância e sua condição integrada”.⁹

No entanto, ele coloca que é possível se notar certo paradoxo ou tensão nos projetos dos arquitetos, pois, está a cargo do espectador identificar a relação entre a anorexia extrema e, ao mesmo tempo, a “distância” e sua “condição integrada”. Para ele, se por um lado há uma certa “indiferença espacial”, por outro, há o “rigor geométrico” com uma “frieza cartesiana” que “leva o trabalho de SANAA a uma situação paradoxal”. Para o autor, a obra de SANAA se insere em uma chave

⁷Ibidem, p. 260.

⁸Ibidem, p. 260.

⁹FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “SANAA en sueños”. In: *AV Monografías*, SANAA (1997-2007), n. 121, 2006, p. 6.

crítica, na qual, a depuração visceral da forma pode ser interpretada como uma recusa ao consumismo compulsivo que ocupa todos os espaços e a vida.¹⁰

É fácil identificar que a recepção da obra de Sejima e Nishizawa é pacífica. Segundo o historiador britânico da arquitetura William Curtis, seus edifícios exploram a “simplificação da arquitetura”. Em seu olhar, por vezes, falta aos arquitetos certa “riqueza espacial, uma vez que os exteriores simples e os planos abertos carecem de um conceito claro de circulação”. Para o historiador, “a recuperação de fórmulas modernistas torna-se demasiadamente óbvia”, o que resulta numa perda da contundência crítica. Sob o ponto de vista de Curtis, “seu trabalho é agradável aos olhos, mas de nenhum modo, perturbador”. Para ele, é possível que a “simplicidade constitua uma recusa no enfrentamento das complexidades das tarefas da arquitetura”, por conta “da geometria dos projetos parecer libertadora em função da luz gritante, enquanto, o pensamento humano requer tempo e opacidade”.¹¹

Neste ponto, abro divergência com algumas das colocações referidas anteriormente. Para tanto, remeto à reflexão do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936) relacionada à apreensão psíquica da arquitetura obtida a partir do conceito da atmosfera – como um espaço sintonizado composto por um conjunto de elementos indefinidos e espacialmente distribuídos. Para Pallasmaa, a atmosfera constrói a estética da presença, na qual o objeto impacta o sujeito observador na mesma medida em que o sujeito transforma o objeto. Nesse sentido, a atmosfera pode ser entendida como um sentimento indivisível do sujeito sensível frente à presença de algo. Por isso, não se tratará aqui o espaço como algo dado, tangível, mas como construção de um lugar singular pelo sujeito. Isso possibilita a busca por algum distanciamento em relação ao contexto no qual estamos imersos. É por isso que Pallasmaa considera a atmosfera como o sexto sentido.¹²

Partindo desse pressuposto, o julgamento do caráter do espaço perpassa a consciência corporal e existencial do indivíduo, sendo notado de maneira difusa

¹⁰Cf. *Ibidem*, p. 6.

¹¹CURTIS, William. “Less is More? Or Less is Less? Masters of Simplicity SANAA Win the Pritzker Prize”. In: *Architectural Review*, p. 31-ss, jun., 2010, p. 31.

¹²Cf. MIROCZNIK, Betty. *Kunsthaus Bregenz: relações entre arte, espaço e arquitetura, vistas a partir de um projeto expositivo*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

e periférica a partir das percepções, memórias e imaginações de cada um. Nessa direção, cada espaço e lugar sugerem atos e atividades distintas, o que nos leva a pensar que a paisagem, o espaço ou o lugar nada mais são do que experiências únicas, imagens mentais e neutras que se fundem à nossa experiência cognitiva e existencial. A questão da contribuição do potencial da arquitetura e de todas as artes está intrinsecamente envolvida nesse processo. Em seu livro *Os olhos da pele: a arquitetura dos sentidos* lê-se:

Como consequência dessa interdependência entre o espaço e o tempo, a dialética do espaço externo e interno, do físico e do espiritual, do material e do mental, das prioridades inconscientes e conscientes em termos de sentidos e de suas funções e interações relativas tem um papel essencial na natureza das artes e da arquitetura.¹³

Para Pallasmaa, é atribuição da arquitetura a integração e a acomodação do sujeito com o espaço de uma forma não impositiva. Por esse viés, a arquitetura relaciona, media e projeta significados aos edifícios. Essa prática implica em questionamentos relativos à existência e à identidade do sujeito no espaço e no tempo. Para tanto, o edifício é experimentado em sua essência material e espacial de forma singular, como uma imagem mental que se funde às funções cognitivas e não pelo protagonismo da visão, que restringe a experiência à esfera exclusiva do olhar – fragmentado, direcionado e perspectivo – e que tende a nos forçar à alienação, ao isolamento e à exterioridade.

Em oposição a essa prevalência da visão na sociedade contemporânea, Pallasmaa propõe a percepção periférica – inconsciente, disruptiva e desfocada, que instiga a inquietude do olhar – nômade, atravessado pelo desejo –, promovendo lentidão e intimidade ao aprofundar as nossas experiências de estar no mundo, fortalecendo nosso senso de realidade e de existência. É a visão periférica que nos resguarda do olhar sem foco dos tempos atuais, carregados de imagens instantâneas e distanciadas. Nesse sentido, a visão focada nos põe em confronto com o

¹³PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura dos sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011, p. 17.

mundo, enquanto a visão periférica nos envolve no cerne do mundo. Segundo Pallasmaa, o papel do corpo é central ao atuar como ferramenta para a percepção, o pensamento e a consciência para que a visão periférica se dê. Isso reforça a consciência dos sentidos na articulação e processamento de nossas vivências. Pode-se dizer que a própria essência de nossa experiência com o mundo é moldada pela tatividade e pela visão periférica afocal.¹⁴

Portanto, a percepção periférica transforma a imagem focada pela retina em um envolvimento multi-perspectivo que acentua a sensação de atmosfera. Somos transformados em participantes. As reações e decisões inconscientes que resultam dessa construção operam como um jogo essencial entre corpo e mente, concreto e abstrato, material e imaginário. Essa questão foi tratada pelos arquitetos da era moderna como algo ingênuo e romântico. O pensamento moderno centrado na racionalidade, não considerou tais pressupostos como fundamentais para a constituição da qualidade do ambiente. Pallasmaa rejeita essa abordagem reducionista da arquitetura moderna, que se concentra apenas na percepção visual e não considera a interpenetração do visível e do invisível.

Para o filósofo, uma das razões pelas quais as percepções periféricas foram subvalorizadas, ou mesmo totalmente negligenciadas na arquitetura, se deu por conta de não reconhecermos que as emoções articulam e estruturam as nossas relações com o mundo. Nessa perspectiva, as emoções são consideradas inconscientes, reações secundárias, ao invés de possuírem intencionalidade e valor. No entanto, as emoções surgem de níveis primordiais de consciência e significação.¹⁵

Fica evidente que fomos ensinados a observar e a avaliar os espaços arquitônicos como objetos estéticos e formais, como uma arquitetura ótica que não considera as percepções difusas e multissensoriais. De acordo com Pallasmaa, essa prevalência fez surgir a necessidade da busca por uma arquitetura tática e atmosférica, que promova a compreensão gradual do corpo e da pele, uma arquitetura sensorial. Nesse contexto, é a partir do toque que ocorre a fusão entre a nossa vivência de mundo e nossa individualidade. Por fim, para o arquiteto, ao abarcar a profundidade fenomenológica como um meio, logra-se alcançar também a ima-

¹⁴Idem, ibidem.

¹⁵Cf. PALLASMAA, Juhani. “The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood”. In: *Architectural Design*, vol. 86, n. 6, 2016.

nência arquitetônica construída a partir da interação implícita de três elementos: percepção visual, experiência do corpo e cognição por meio do ambiente natural.

Resgato a questão da luz natural com sua ambiguidade, seu efeito de filtragem, seu jogo de luz e sombra encontrados nas fachadas do Vitrashop (fig. 1), para fundamentar, por mais uma via, a divergência com as disposições referidas anteriormente. Ao serem indagados por Marie Lavandier sobre a utilização de superfícies reflexivas e se a especificação se deu no sentido de criar efeitos de desfoco e reflexos, Kazuyo responde que a escolha se deu

Devido à qualidade da luz natural, optamos por materiais que refletem um pouco a luz e tentamos dissolver o edifício em seu ambiente. Na arquitetura, sempre buscamos um equilíbrio entre materiais – rígidos ou flexíveis, opacos ou transparentes. Achamos maravilhoso que a imagem de um edifício possa mudar de acordo com as estações e o momento do dia. Portanto, frequentemente brincamos mais com a luz do que com texturas fixas.¹⁶

Pautada por argumentos, noto que há em SANAA a valorização da experiência implicada do visitante como força motriz. Isso vai de encontro a Pallasmaa no que concerne a apreensão psíquica e tátil da arquitetura para a construção de um lugar singular. Quando visitei o Vitrashop ficaram explícitas para mim a sistematização e a metodologia do trabalho de Sejima e Nishizawa, no sentido da valorização da atmosfera que opera como determinante na percepção corpórea e emotiva. Sente-se a evanescência relacionada à opacidade e à busca da transparência pelo que fica por vezes oculto em seu interior, ora explícito por seu exterior. Esse procedimento nos intriga, nos atrai e nos impele a descobrir e penetrar em seus mistérios ocultos e revelados em uma mutável transformação de sua forma, volume, materialidade, desde a construção e a experiência implicada do fruidor.

É aí que a arquitetura de alumínio e vidro, de luz e contraluz, de pontuações de tramas brancas, cinzas, transparentes que reaparecem no empilhamento dos volumes e superfícies, no embaçamento dos contornos, nas sobreposições, nas

¹⁶LAVANDIER, Marie.; GUÉPRATTE, Juliette. *Louvre-Lens: Architecture-Paysage*. Paris: Lienart, 2023, p. 52, tradução nossa.

reverberações, reflexões e sombras, se materializa. A filtragem pode ser passiva, ou não, a depender da estação do ano, hora do dia e fruição do visitante. A performance e materialidade é da luz. Os arquitetos jogam com o efeito e convertem algo fatalmente sólido e estável em algo frágil e incerto. Essa prevalência das superfícies em relação às estruturas, que possibilita o efeito da desmaterialização dos materiais e a materialização da luz como efeito fenomênico, instiga a experiência real e ampliada.

É também a partir da entrada da luz natural que se percebe a passagem do tempo enquanto fator primordial e originário. As diferentes projeções dos raios solares nas paredes do museu conscientizam o visitante quanto à temporalidade, gerando surpresa e estranhamento. Parece que o tempo escapa incessantemente do nosso conhecimento, construindo novas relações entre o corpo e o espaço. Assim, é gerada uma experiência pessoal do tempo, quer seja na percepção do espaço, quer seja na construção pelo movimento.

Nesse sentido, brincando com o retardamento das sombras, SANAA cria um jogo de maior ou menor intensidade das projeções e nas mais variadas formas; esse é o verdadeiro espetáculo sendo filtrado, exacerbado e embaçado. Não por acaso, a ideia da falésia obtida a partir da luz – que cria véus e camadas visuais – que desenha um espaço que se descortina apenas na percepção multissensorial –, como corrosão que desenha espaços intrigantes ao propor novas hierarquias, e que também explore lógicas baseadas na ação, dando aos usuários a capacidade de habitá-los como desejarem. O objetivo é a promoção da liberdade. Na prática, trata-se de apreender as pausas para estimular a imaginação e o percurso – espaço-tempo.

Para o enfrentamento desse tema, problematizo a construção do lugar singular pelo sujeito sensível. Essa reflexão é embasada nos conceitos da fenomenologia focada na atmosfera – espaço sintonizado com um conjunto de elementos indefinidos e espacialmente distribuídos – sob o ponto de vista do filósofo alemão Gernot Böhme. Isso ocorre por meio da correlação entre uma presença emissora e a percepção física do sujeito. Böhme¹⁷ argumenta que a atmosfera não se refere a características espirituais, mas a uma atitude reflexiva e crítica relacionada à consciência da corporeidade e da percepção do indivíduo. Para o filósofo, a atmosfera

¹⁷Cf. BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.



Figura 1: Vitrashop, 2012

constrói uma estética da presença na qual o objeto impacta o sujeito observador na mesma medida em que o sujeito transforma o objeto. Nesse sentido, o corpo atua não como uma unidade fechada, mas sim como um conjunto de possibilidades em troca contínua com as energias e características do ambiente circundante. Por essa via, a atmosfera pode ser entendida como um sentimento indivisível do sujeito sensível frente à presença de algo. A atmosfera no entendimento de Böhme pressupõe o envolvimento afetivo entre o sujeito e as coisas, aqui, o edifício de SANAA. Sob esse ângulo, a atmosfera opera como um *entre*, na qual a distância do espectador e a obra é inapreensível, como um limite que, ao ser eliminado, se deixa afetar pela paisagem construída.

Por essa via, a construção da atmosfera se dá a partir da leveza do edifício do Vitrashop, que não pode ser definido pelo formalismo rígido ou minimalismo moralizante, uma das qualidades da arquitetura de SANAA, mas pela análise



Figura 2: Vitrashop, 2015

das necessidades espaciais e funcionais das plantas que quebram as hierarquias tradicionais e oferecem liberdade no uso dos espaços. Nesse sentido, Sejima e Nishizawa promovem *rasgaduras* e *aparições*, devires e ambiguidades, na construção do lugar singular pelo sujeito sensível. O projeto arquitetônico, enquanto agente gerador dessas relações, se baseia na interação entre a técnica e o suporte físico dessa arquitetura construída, em grande medida, a partir da materialidade da superfície das fachadas revestidas em acrílico com superfícies onduladas e da imaterialidade da luz, da névoa e do brilho (fig. 2). É por meio da percepção multissensorial e das experiências desses elementos que o espectador constrói a obra e se apropria do espaço.

Vitrashop, a expressividade do imaterial

O edifício em forma circular projetado por Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa para o galpão de produção da Vitrashop – uma empresa de montagem de lojas dentro do Grupo Vitra – situa-se na parte sul do Campus. A forma do prédio permite que os caminhões acessem facilmente qualquer área do prédio ao circular por seu entorno. Esse partido do projeto minimiza o movimento de pessoas e mercadorias no interior da edificação, o que é ideal para a produtividade. A estrutura de aço regular cria baías de 17,5 metros de largura por 22,8 metros de comprimento por 9,5 metros de altura, permitindo espaços amplos que podem ser subdivididos conforme necessário e a qualquer momento. Uma longa parede central que percorre o diâmetro longitudinal de 160 metros ajuda a ordenar os vários componentes e *racks*, além de contribuir para a sensação de orientação. O interior é dividido em três zonas flexíveis vagamente definidas: o lado norte contém o armazenamento de prateleiras paralelas para material acabado e semi-acabado, a zona central é usada para montagens, e a área sul é reservada para o armazenamento de produtos acabados, prontos para envio.¹⁸

Os painéis da fachada são compostos por elementos de acrílico com uma superfície ondulada medindo 1,8 metros de largura e 11 metros de altura – a mesma altura do edifício. A camada externa do acrílico é completamente transparente, enquanto a camada interna é de coloração branca opaca. Esses painéis estão ligeiramente suspensos em relação ao piso exterior e englobam todo o volume edificado. Os painéis foram inicialmente moldados em folhas planas e, em seguida, aquecidos a 60 graus Celsius, para posteriormente serem moldados a vácuo em um forno – especialmente construído *in loco* –, até alcançar a textura ondulada desejada.

Para evitar a repetição visual, foram desenvolvidos três elementos com padrões de ondulação variáveis – com dobras mais estreitas alternando com as mais largas – e rotacionados a 180 graus, o que resultou numa série de seis tipos distintos. Esses elementos foram instalados nas extremidades e afixados por sistemas de montagem ocultos para que ficasse suspensos. O objetivo dessa disposição era

¹⁸Cf. HUDSON, . “SANAA Completes Vitra Factory Building”. In: DESIGNBOOM, junho, 2013.

evitar o padrão repetitivo, além, é claro, de acomodar as aberturas nas fachadas para as janelas, portas e áreas de carga e descarga (fig. 3).¹⁹

A fruição pela parte externa do edifício e seu entorno, com seu brilho e reflexos, possibilita capturar o indizível no dizível, o invisível naquilo que é visto, entendendo a paisagem como uma cartografia no processo que abre frestas para o devir das sensações e percepções, como uma experiência inscrita na tradição das errâncias e suas derivas. Essa travessia assinala a alegoria do encontro com a alteridade na experiência da arquitetura contemporânea, subtraindo-nos do estriamento do espaço, dos corpos e dos pensamentos a que somos submetidos. Uma construção perceptiva entre figura e fundo, como constituição de um lugar singular. A obra desperta os sentidos conduzindo a uma experiência multissensorial onde o sujeito e o objeto se complementam na construção da paisagem. Foi exatamente essa percepção que tive ao visitar o Vitrashop em um dia de céu límpido e ensolarado.

Retomo a consideração sobre a sociedade contemporânea que se articula em torno de uma galáxia de imagens que nos asfixiam a todo tempo, num modelo regido pelo consumismo e pela lógica do capital financeiro, prática descrita em obra seminal do pensador francês Guy Debord como a sociedade do espetáculo. Assim, à contrapelo dessa conjuntura, faz-se necessário o resgate da percepção multissensorial com o intuito de possibilitar a observação dos matizes de uma certa imagem, um respiro, uma pausa frente ao hedonismo ansioso de nossos tempos.²⁰

Debord refere-se de forma crítica à ditadura do olhar que nos coloca como meros observadores com entendimento fragmentado, focalizado e perspectivo do espaço. É contra esse pano de fundo que retomo o conceito de atmosfera proposto por Böhme. O filósofo problematiza o lugar como dimensão da existência humana, decorrente da necessidade do indivíduo em compreender e dar significado às relações com o entorno. Nesse sentido, cada espaço e lugar sugerem atos e atividades distintas. O que nos leva a pensar que a paisagem, o espaço ou

¹⁹Cf. ARCHDAILY. “Factory Building on the Vitra Campus / SANAA”. In: *Archdaily*, Abril 2013.

²⁰Cf. FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. In: *Cadernos de Estética Aplicada*, n. 19, São Paulo, 2016.



Figura 3: Vitrashop, 2015

o lugar nada mais são que experiências singulares, imagens mentais e neutras que se fundem à nossa experiência cognitiva e existencial. Dessa forma, perdem importância os produtos finais, e ganham importância os processos de construção dos lugares.

Há um componente ritualístico nesse processo, uma espécie de coreografia que rebenta à medida em que o corpo se aproxima da obra. O edifício Vitrashop forja uma certa solidão no fruidor, desconectando-o da realidade espaço-temporal e arrastando-o para dentro dele. Suas fachadas de alumínio e de acrílico, de luz e de contraluz, de pontuações e de tramas – branca, cinza, azul e transparente –, rebitada e soldada, coberta e lisa, se mostram no embacamento dos contornos, nas superposições, nas reverberações, reflexões e sombras. Sob esse viés, a luz natural entra como protagonista por representar a passagem do tempo e instigar a experiência real e ampliada. O resultado é um jogo com maior ou menor intensidade de projeção dos mais variados reflexos, esse é o verdadeiro espetáculo sendo filtrado e exacerbado, resultando na relação espaço-tempo diversa do que ordinariamente se vivenciaria.

É por essas qualidades da luz e implantação que o edifício pode ser considerado como um *site specific*. Isso nos remete ao conceito romano de *genius loci* (espírito do lugar) – abordagem fenomenológica entre o lugar e suas características preexistentes, que operam como ferramenta de aclaramento dos significados do entorno, incorporando os traços que constituem a sua essência. Acentua-se, portanto, a experiência e a sensação de se estar em um lugar único. É a arquitetura como ferramenta de explicitação dos significados presentes no ambiente dado.

O fato de a obra ser apreendida pelo espírito do lugar cria uma dialética percebida como um processo de partida e retorno. Essa dinâmica ocorre em um fluxo contínuo de associações e ressignificações, nas quais certas características são preservadas, algumas importadas e outras exportadas por meio de transferências, traduções e transposições. O entendimento desse mecanismo é vital para a compreensão do ambiente natural, a complementação do que falta no ambiente dado e a simbolização do real como ferramenta para a criação de algo novo e diferente. Essa correspondência acontece a partir da experimentação e comunicação.

Fica aqui evidente que a configuração do edifício – *site specific* –, somada às possibilidades da atmosfera como ferramenta para a expansão da capacidade perceptiva e sensorial, estimula uma atitude crítica em relação à apropriação do



Figura 4: Vitrashop, 2015

espaço. O visitante participa de forma ativa na concepção da obra ao se perceber percebendo. Desse modo, tanto o Vitrashop quanto o espaço ao redor operam como ferramenta de negociação e avaliação. Essa percepção sensorial do espaço é marcante, uma vez que, antes mesmo de diferenciar visualmente os objetos e materiais, é possível perceber o impacto de algo ainda não identificado na transformação de um espaço qualquer em um lugar cheio de significados que emocionem e instiguem, que expandam a compreensão do sentido de ocupação do lugar.

Considerações Finais

O que busco discutir é a construção de um lugar singular a partir da experiência e percepção de cada um, não tanto como conclusão, mas, como reflexão

das atribuições dos projetos arquitetônicos e das artes em geral, nesta nova condição em que vivemos. Diante desse contexto, é de extrema importância que a arquitetura e as artes instiguem ponderações, questionamentos e tensionamentos nos seus projetos frente à estetização e ao ritmo frenético e massificante de nossos dias, identificando, compreendendo e avaliando as práticas culturais e a própria sociedade contemporânea. Nesse sentido, a arquitetura deve se integrar aos sítios em que será implantada, gerando situações sem precedentes, em constante evolução, concebendo circunstâncias que a diferenciem. Para tanto, há de se considerar a presença da atmosfera conceituada por Juhani Pallasmaa, a característica da atmosfera relacionada à consciência da corporeidade e da percepção do indivíduo mencionada por Gernot Böhme acrescida pela noção de *genius loci*. Essas características, quando presentes nos projetos arquitetônicos e nas intervenções artísticas, tornam o sujeito sensível mais consciente, possibilitando uma relação libertadora e não reguladora com o espaço-temporal.

Referências

- ARCHDAILY. “Factory Building on the Vitra Campus / SANAA”. In: *Archdaily*, abr. 2013.
- BLAU, Eve. “Inventing New Hierarchies”. In: *The Pritzker Architecture Prize*, 2010.
- BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- CURTIS, William. “Less is More? Or Less is Less? Masters of Simplicity SANAA Win the Pritzker Prize”. In: *Architectural Review*, p. 31-ss., jun., 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1997.
- FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. In: *Cadernos de Estética Aplicada*, n. 19. São Paulo, 2016.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “SANAA en sueños”. In: *AV Monografias*, SANAA (1997-2007), n. 121, 2006.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HUDSON, Danny. “SANAA Completes Vitra Factory Building”. In: *DESIGNBOOM*, junho 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Civasco. São Paulo: Ática, 1998.

LAVANDIER, Marie.; GUÉPRATTE, Juliette. *Louvre-Lens: Architecture-Paysage*. Paris: Lienart, 2023.

MIROCZNIK, Betty. *Kunsthaus Bregenz: relações entre arte, espaço e arquitetura, vistas a partir de um projeto expositivo*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PALLASMAA, Juhani. “The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood”. In: *Architectural Design*, vol. 86, n. 6, 2016.

_____. *Os olhos da pele: a arquitetura dos sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologias contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

RESUMO: Esse artigo tem como foco central a análise das rasgaduras e aparições, e do paradoxo entre o modo de presença das coisas em relação à percepção que delas podemos ter. Isto é, o modo da presença ausente que revela o processo perceptivo marcado pela ambiguidade. Para tanto, me debruço sobre a apropriação dos espaços arquitônicos pelo sujeito na construção de um lugar singular, tomando como

ABSTRACT: This article has as its focus the analysis of rift and appearances, and the paradox between the presence's mode of things in relation to the perception we can have of them. That is, the mode of absent presence that reveals the perceptual process marked by ambiguity. To do so, I delve into the appropriation of architectural spaces by the subject in the construction of a unique place, taking as a case study the

estudo de caso o projeto do escritório japonês SANAA para o Campus Vitra (2006) em Weil am Rhein, na Alemanha, por sua configuração única. Com vistas a dar conta dessa narrativa, visitei o campus Vitra, com o intuito de experimentar, vivenciar e comprovar se a prática projetual e construtiva de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, opera de fato em sentido contrário ao *mainstream*, e, como sua arquitetura pode ou não transformar a relação e a percepção do fruidor com o entorno. Como fortuna crítica remeto às reflexões do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936), relacionada a apreensão psíquica da arquitetura obtida a partir do conceito de atmosfera – como um espaço sintonizado composto por um conjunto de elementos indefinidos e espacialmente distribuídos – e ao conceito da fenomenologia focada na atmosfera sob o ponto de vista do filósofo alemão Gernot Böhme. Para o filósofo, a atmosfera não se refere a características espirituais, mas a uma atitude reflexiva e crítica relacionada à consciência da corporeidade e da percepção do indivíduo.

PALAVRAS-CHAVE: Didi-Huberman; SANAA; Fenomenologia; Atmosfera.

project by the Japanese firm SANAA for the Vitra Campus (2006) in Weil am Rhein, Germany, due to its unique configuration. In order to address this narrative, I visited the Vitra Campus with the intention of experiencing and verifying whether the design and construction practices of Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa indeed operate contrary to the mainstream, and how their architecture can or cannot transform the relationship and perception of the beholder with the surroundings. As critical support, I refer to the reflections of the Finnish architect Juhani Pallasmaa (1936) related to the psychic apprehension of architecture obtained from the concept of atmosphere – as a tuned space composed of a set of undefined and spatially distributed elements – and to the concept of phenomenology focused on the atmosphere from the perspective of the German philosopher Gernot Böhme. For the philosopher, atmosphere does not refer to spiritual characteristics, but to a reflective and critical attitude related to the awareness of corporeality and the perception of the individual.

KEYWORDS: Didi-Huberman; SANAA; Phenomenology; Atmosphere.

Comunidade impossível, exumação das formas e “presença corrosiva”

VIRGINIA H. A. AITA
DOUTORA EM FILOSOFIA NA UFRGS.



Foto do passaporte de Jackson Pollock, <https://www.si.edu/about/archives-of-american-art>. Autor desconhecido.

Malogro da arte

A sensação sombria de vazio e desamparo que destila a leitura da obra de John Updike, *Seek my Face (Busca o meu rosto)*,¹ estende-se em ressonâncias mais amplas do que faz supor esse romance, que recompõe num testemunho contundente a tragédia do pintor emblemático da abstração americana. Encenado como um suspense sinuoso que se arma numa proliferação de falas, compõe um mosaico que, pouco a pouco, revela a obsessão comum de duas mulheres. Além da vulnerabilidade rente das personagens, que ressalta a cada cena, em encontros, memórias reascendidas, vestígios, falas dispersas confluem no esboço de um rosto que logo evapora. Resta a impressão de que tudo se reduz a um grande fracasso, o malogro do próprio artista em sua busca incansável pelo reconhecimento que o redimiria de toda destruição, mas que cava mais fundo encurralando aquele ser frágil, que se evade à visibilidade que dissiparia sua efígie. Entretanto, torna-se mais nítida a percepção de um plano contínuo subjacente a esse testemunho, o de um esvaziamento programático do sentido e sua rede de vínculos mediante o imperativo histórico da forma, abstraída e externa, cuja perversidade aquela arte insidiosamente pura sintomatiza.

A viúva (Hope) desse sujeito (Zach) em que o enredo converge desfia suas memórias amealhando indícios que permitem reconhecer nele Jackson Pollock, o formidável pintor dos *drippings*, emblema do expressionismo abstrato que Clement Greenberg insiste em designar como a Escola de Nova York – a metrópole em ebulação do pós-guerra e palco do modernismo da América (não mais satélite da *École de Paris*). Hope surge, assim, como *persona* de Lee Krasner, a companheira do artista no zênite da fama que o precipitaria na crise que o vai arremessar ao desastre. Agora octogenária e sozinha, ela é fustigada pela curiosidade da pesquisadora que a entrevista, fazendo-a revisitar um passado esquecido – sua vida com Zach/Pollock naqueles tempos febris e desmedidos, em que reinventavam a arte arrebatados na espiral ascendente da metrópole moderna do século XX. “A afetação e a vaidade de Zack [Pollock]”, relembra Hope, assinalando a consagração relâmpago e os efeitos naquela alma sombria:

¹UPDIKE, John. *Seek my face*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2002; (trad.) *Busca o meu rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

pioraram depois que saiu o artigo da *Life*, quando o mundo passou a levar a sério a autoimagem inflada que ele havia formado em sua ingenuidade. Começaram a ocorrer crises às vezes nos jantares (...), às vezes nas viagens a Nova York, onde, ao se dar conta de que ele estava no centro das atenções, de que se tornara possível fazer fortuna agora que a prosperidade do pós-guerra chegava ao mercado da arte, Zach entrava em pânico e ia buscar as profundezas escuras de um botequim, só se deixando encontrar quando já estava embriagado e agressivo²

Updike contrabandearia cenas reais recriando um *tableau vivant*, em que algo novo germinava nesses corpos jovens e insubmissos arremetidos no vórtice do capitalismo pós-industrial em franca expansão. Alegando que sua obra é ficcional, no entanto, ele ressalva:

Seria, porém, inútil negar que inúmeros detalhes foram extraídos de Jackson Pollock: na *American Saga* (Clarkson N. Potter, 1989) (...) ou que algumas das afirmações feitas pelos artistas fictícios que aqui aparecem foram extraídas, ligeiramente adaptadas, dos depoimentos reunidos em *Abstract Expressionism: Creators and Critics* (Harry N. Abrams, 1990)³

Ora, assumindo que a intencionalidade é sempre aspectual, perspectiva, esse relato ficcional soa, humanamente, mais verossímil que uma reconstrução anônima de fatos, filtrado que é pela sensibilidade de quem viu e meditou o impacto causado pelas rupturas desse modernismo autóctone com o monopólio do *avant-garde* europeu e sua história de estilos. Mais tangível e legítimo, esse testemunho literário denuncia a face aniquiladora daquele movimento formidável expondo seus despojos, permitindo assim repensar sua história. Com suas imagens verbais, descrições meticulosas e psicologia sutil, o autor retrata a epopeia desses artistas arrastados no redemoinho da maior expansão capitalista do pós-guerra e dos excessos justificados pelo delírio expansionista que nutriu o individualismo liberal.

²Updike, op. cit., 2005, p. III.

³Ibidem, nota introdutória, p. 8.

O mesmo individualismo que faz definhar o sujeito num narcisismo patológico de indivíduos atomizados, extraídos de seus vínculos comunitários e incapazes de se reconhecerem no espaço comum e no outro.

“Encarnado” no pintor Zack, é Jackson Pollock quem verdadeiramente encarna a “ficção real” desse ideal protético, o sujeito precário a um tempo ingênuo e narcísico, desbravador incansável e gênio (nada) romântico, atraindo epígonos, siderados, oportunistas, a mídia insaciável e mulheres que o cercam, emulam, desprezam e, finalmente, o exumam em busca de um rosto que se perdeu nesse vórtice. Trata-se do emblema sublime do irrefreável império americano impulsionalizado pela Guerra Fria, sempre alguma guerra (Vietnã, Afeganistão, guerra ao terror islâmico etc.), destilando o seu ethos agonístico, beligerante, minando relações e enraizamentos, o imaginário dos afetos em nome de um ideal abstrato, o mesmo ethos que reverbera no isolamento e obsessão que adoecem o artista:

Antes, Zach passava horas parado, olhando para a tela em que estava trabalhando, mas depois começava a agir, a pintar. Agora não fazia nada. Com seu cérebro avariado de alcoólatra, estava empacado, e Hope não o ajudava em nada, não era nada mais para ele, era um vulto numa névoa (...); ele precisava de silêncio e imobilidade, a única coisa que lhe interessava era a arte, o fogo no fundo da caverna, e o resto do mundo era ilusão, (...) tomado pela dedicação férrea a sua única causa, pois sacrificava tudo o que era ordenado e decente e cotidiano neste mundo em prol de sua arte, sua arte idiota e egoísta⁴

Greenberg, sabidamente, o astuto mentor do formalismo modernista (*Avant-Garde and Kitsch, American Painting, American-Type Painting, Towards a Newer Laocoön*), a despeito de sua reputação de intelectual militante de esquerda, sem constrangimento, torna-se a mais proeminente figura institucional do mundo da arte capitalista americana dos anos 1950-1960 e paradigma da sofisticação e gosto modernos, fazendo de Pollock, o bronco vindo do Wyoming, o seu fiel mascote.

“O Zack não tinha a facilidade, o preparo intelectual...”, adverte Hope, “para o Zack não havia nada de natural: ele tinha que encontrar, ou inventar, melhor dizendo, uma maneira de se tornar fluente

⁴Updike, op. cit. p. 141.

como os outros, e embora o Herbie o adorasse, e a Peggy [Peggy Guggenheim, sua marchand bilionária] lhe desse apoio à maneira predatória dela, e o Clem [Clement Greenberg] achasse que talvez ele lhe servisse para fazer o seu nome como crítico, o Zach sabia que ainda não havia se encontrado...⁵

Pollock tocou no vazio da falta de sentido e da dissolução dos vínculos, e tornou-se o testemunho paradoxal de uma expansão econômica implacável que eliminava quaisquer condições de relações solidárias e uma ética-estética comunal. Não resta dúvida que, entre aqueles companheiros contemporâneos, era o mais vulnerável, talvez o mais indefeso em sua entrega intransigente àquele ideal devorador de transcendência e progresso, mas foi dessa vulnerabilidade e exposição extremas que se extrai sua grandeza como artista, sem contudo, remediar o isolamento que o encurralou.

Da perspectiva crítica de uma exumação do formalismo modernista, movimento que Pollock protagonizou sob a batuta de Clement Greenberg, esse romance sobressai-se como modo mais persuasivo de imputar a instrumentalização da forma pura a uma falácia da abstração formal. Eliminando “impurezas” da diversidade cultural e étnica, das vozes dispareces que ecoam nas margens, constringe, reduz e suprime a pluralidade dos *media* e linguagens da arte que as conclamam, sob a unidade da forma, da superfície homogênea do *design*, sob uma “pureza” que encobriu a mais infame ideologia: a de uma economia política que traiu a comunidade dos homens pela administração das mercadorias. Não se trata apenas de uma desconstrução teórica, como o argumento da crítica pós-estruturalista que propõe Krauss⁶ em sua releitura de Pollock, ou mesmo, ao desvendar as semi-oses do mito sob a asséptica geometria da grid moderna. Mas antes, de nomear o contraexemplo eloquente do que seria uma estética política, na contrafação de um “estilo estético” (formalismo) cuja consistência e unidade dissimula uma ordem social desigual, discriminatória, pondo por terra toda possibilidade de criar comunidade.

⁵Ibidem, p. 102.

⁶KRAUSS, R.; BOIS, Yves-Alain. *Formless. A user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997, pp. 93-103; KRAUSS, R. “Grid”. In: *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994, pp. 9-22.

A exumação do puro

O fato de Clement Greenberg ter sido por mais de trinta anos o mais influente crítico de arte americano corroborou a ampla difusão dessa estética modernista, que catapultou a americanização do mundo. Ele projetou-se no meio artístico com a publicação do ensaio *"Avant-Garde and Kitsch"* na edição de 1939 da *Partisan Review* em que afirmou que a *avant-garde* modernista era “a única cultura viva” existente capaz de confrontar a avalanche de produções vulgares, que designava como “kitsch”, nas sociedades industriais, exortando a arte a oferecer uma “expressão mais elevada”.

Na outra margem do *East River* aparece um professor de filosofia graduado em história da arte e que iniciara uma carreira artística com gravura em madeira em Nova York, a saber, Arthur C. Danto. Após um programa de doutorado em Paris, onde constata o impacto no *milieu* europeu da obra de Warhol e Lichtenstein, ele torna-se o pensador da arte contemporânea (*pop*, conceitual e minimalista), que colide frontalmente com a estética modernista, então, em franco declínio, após estrondoso sucesso. Parecia inevitável que assumisse a tarefa de exumar aquela estética formalista confrontando Clement Greenberg, com uma teoria pautada na delimitação interna da arte, por suas teorias e sentidos, abrangendo em suas inflexões a heterogeneidade das artes.

Greenberg foi também o porta-voz do triunfo moderno, da limpeza do *design*, das formas emblemáticas de uma supremacia espelhada na pureza, banindo as hesitações do processo, os sentidos e ressonâncias da experiência, a experimentação errática, as intromissões ruidosas da vida, que farão as fortunas das neovanguardas contemporâneas. Repositionando convicções puristas, ele defende a “supremacia” da abstração:

Quando o purista insiste em excluir a “literatura” e o tema das artes plásticas, agora e no futuro, o máximo de que o podemos acusar de imediato é de uma atitude anti-histórica (...). Não é tão fácil rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato. Neste ponto o purista não precisa reforçar sua posição com pretensões metafísicas. E quando insiste em fazê-lo, aqueles que reconhecem os méritos do abstrato sem aceitar

todas suas reivindicações, devem apresentar nossa própria explicação para sua atual supremacia.⁷

Sua crítica reivindicava o monopólio do gosto erudito, a pureza da forma dissimulando preferências como valor estético, preconizando a grande escala, a exuberância liberal autenticada na permissividade do consumo, na supremacia dos WASPs (White Anglo-Saxon Protestants)⁸ moradores do *Upper East Side*, identificados com um estilo de arte pura, autorreferente, pautada na especificidade do seu meio e aspectos formais que determinam internamente sua “qualidade” às custas da supressão da diversidade mundana e repertórios urbanos – totalmente dissociada do mundo social e seus imaginários que contavam outra história, de segregação, pobreza, racismo e desordem social que imperou desde as sucessivas ondas de imigração que povoaram a América multicultural.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que o expressionismo abstrato decolava, com seu esplendor triunfalista, suas telas imensas e vastos campos de abstração cromática emulando a vastidão do território americano como se decalcassem uma identidade nacional, Danto parou de fazer arte em fins da década de 1950,⁹ admitindo que não se reconhecia naquela arte, para seguir a carreira acadêmica em Columbia University. Mas só algumas décadas depois, em seu livro *Após o fim da arte*,¹⁰ é que vai elaborar uma crítica acerba à teoria de Clement Greenberg, exumando a agenda purista do *expressionismo abstrato*, atacando os pressupostos de sua teoria contra os quais definirá sua própria posição, alinhada a Duchamp no repúdio à estética formalista.

Dissociando a filosofia da arte da estética, Danto diferenciou a obra de arte do objeto estético mediante uma distinção categorial que situa a arte numa outra

⁷FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 45.

⁸Nos Estados Unidos, para protestantes, anglo-saxões e brancos usa-se a abreviação da sigla WASPs – um termo sociológico usado para descrever este grupo de americanos que fazem parte da classe alta, historicamente da elite protestante tradicional.

⁹Cf. Danto, A. C. “Stopping Making art”. In: *Arthur Danto’s Woodblock Prints: Capturing Art and Philosophy*. Catalogue exhibition Waine State University Museum/SIC, 2010.

¹⁰DANTO, A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, cap. 5 e 6; (trad.) *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

ontologia. Desse modo, ele abandona a doutrina modernista que consistia em fixar critérios do gosto para discriminar a “boa arte” daquela destituída de qualidade, “antes, indagando o que poderia distinguir uma obra de um objeto qualquer, aparentemente idêntico, quando nenhuma propriedade perceptível parecia capaz de fazê-lo”. Em virtude dessa disjunção entre estética (crítica e apreciação) e filosofia da arte (ontologia) vai propor um novo formato de crítica de arte que prescinde daquelas injunções normativas do gosto e da forma pura pautada na especificidade de cada arte (ou *medium*). Nesses termos, Danto ataca o juízo puro de gosto que discrimina a arte pelo valor estético atribuído com base em sua pureza ou especificidade: “a pureza na arte consiste na aceitação — a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica”.¹¹

Pode-se dizer que Greenberg inventou o modernismo americano com uma teoria estética formalista, conferindo estatuto filosófico e legitimidade ao *expressionismo abstrato*, reunindo pintores tão diversos quanto Franz Kline, Mark Rothko, Jackson Pollock, William de Kooning, Robert Motherwell etc. No ensaio *Toward a Newer Lacoön (Rumo ao mais novo Laoconte)*. Toma o abstracionismo como a culminância de uma história da arte (ocidental) movida por uma lógica interna, a de seu desenvolvimento progressivo, que assume caráter necessário sob a forma de um *imperativo categórico*, fazendo da abstração a única “via verdadeira” para a arte.¹² Nesse sentido, propõe uma doutrina substantiva que unifica estilos e expressões diversas de seus artistas sob um imperativo formal, permitindo-lhe traçar o destino da pintura em um projeto histórico, como se todo o percurso histórico da arte ocidental desde o *Quattrocento* europeu conspirasse para consumar sua essência moderna.

Essa crítica empreendida por Danto confronta os pressupostos filosóficos da prática crítica de Greenberg, posteriormente compilados em sua *Homemade Esthetics*, tomados da estética clássica de Kant na sua *Crítica da Faculdade de Juízo*. A estética formalista não é mais capaz de compreender a arte após a década de 1960, ou seja, a “arte depois da arte”, oriunda de uma demanda crítica, socio-política e antiestética que torna irrelevante aquelas questões formais. Mas, sim, para responder à arte contemporânea, Danto atribui o descompasso da teoria de Greenberg ao que denomina de *dogma formalista da estética*.

¹¹ Ferreira; Cotrim (Org. e notas). Ibidem, p. 53.

¹² Danto, op. cit., pp. 26-27.

Greenberg encontrou na estética clássica kantiana um argumento robusto para justificar sua estética, remetendo ao juízo puro de gosto e ao valor da arte que atribui à “qualidade estética” percebida na experiência e discernida pelo veredito do gosto cultivado. “Qualidade em arte não pode ser nem atribuída nem provada pelo discurso lógico. A experiência, unicamente, é o que dá as regras nessa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência. Isso é o que todos os filósofos sérios da arte desde Immanuel Kant têm concluído”.¹³ Contudo, para Danto, é justamente aí que o problema reside, qual seja, nessa concepção clássica da estética do século XVIII que separa os juízos estéticos do domínio prático, isolando a esfera estética de qualquer interesse prático, existencial e utilitário, removendo o que constitui a substância prosaica do humano. É, portanto, nessa disjunção entre estética e prática¹⁴ que Danto identifica o “primeiro dogma da estética” reportando à Kant: “gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um prazer ou desprazer que é independente de todo o interesse” (KU, §5).

A implicação aqui é que o juízo estético só se pode basear num sentimento de prazer desinteressado, na simples contemplação como uma “satisfação em si”. Nisso consiste, portanto, a ideia de uma “distância estética” como dissociação de todo desejo ou interesse prático decorrente desse prazer puro e desinteressada que supõe Kant, e que Greenberg investe de uma denegação prática, estetizante, erigindo uma redoma formalista para arte. Ora, Greenberg psicologiza essa noção de Kant com sua tendência de fundir o critério kantiano de “desinteresse” como condição necessária do juízo estético com sua própria concepção psicológica de “distância estética” que remete antes à “distância psíquica” (1912) formulada em livro homônimo por Edward Bullough.¹⁵

¹³GREENBERG, Clement. “The identity of art”. In: *The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism With a Vengeance 1957-1969*. Edited by John O’Brian. Chicago: Chicago University Press, 1995, p. 118.

¹⁴Essa acepção de prática diz respeito menos ao prático-moral que ao utilitário. Em Kant, essa distinção é caracterizada na *Crítica da faculdade do juízo* (KU) no §4, em que tanto o bom moral quanto o útil segregam-se do belo por remeter ao conceito de um fim, e assim, a uma adesão ao querer e a interesses.

¹⁵Reimpresso em *A filosofia da arte: leituras antigas e modernas*. Ed. Alex Neill e Aaron Ridley. Nova York: McGraw Hill, 1995, pp. 297-311.

Danto, ainda, imputa o equívoco dessa estética à não distinção entre *beleza artística* e *beleza natural* que atribui antes ao próprio Kant, o que tornaria o juízo de beleza invariante quer se trate da arte ou da natureza, incidindo num pecado capital que é reintroduzido por Greenberg. Desse modo, nossa experiência da arte não seria nada além de uma “satisfação em si” reincidindo no “primeiro dogma da estética”, um prazer desinteressado que (para Kant é apenas condição da universalidade subjetiva do juízo de gosto) conduziria de uma estética teórica à sua prática crítica pautada na discriminação da “boa arte” em relação à arte ruim. Nada senão a “experiência” da arte (percepção da “qualidade estética”) pode distingui-la da natureza e discernir a “boa arte”.

Greenberg, segundo Danto, ainda deriva dois princípios da estética filosófica de Kant. Um primeiro, que afirma que a arte prescinde de regras enquanto produto do gênio, como dom natural ou faculdade inata que dá a regra à arte, justificando que o juízo crítico opere pela suspensão das regras. Um segundo, que deriva daquela disjunção entre o estético e o prático, em que a suspensão de interesses pretende estabelecer a universalidade do juízo de gosto. Mas o ponto em questão é que Greenberg vai lançar mão dessa “universalidade tácita” do juízo de gosto para considerar todos os tipos de arte como se fossem o mesmo, demonstrando que não há qualquer diferença, na nossa experiência estética, entre arte abstrata, representativa, ou qualquer outra, só interessando o que “nela é bom” – a “qualidade estética” de seus aspectos formais. Com base nesse princípio suspende a interpretação crítica e qualquer mediação discursiva, afirmando que o “olho experimentado” deve discriminar a “boa arte”, sem conhecimento das circunstâncias específicas de produção na tradição a que pertence. A “experiência” assume um caráter peremptório, que, revestida da dimensão apreciativa do gosto embora extra-conceitual, recusa interpretações em favor de um veredicto.

Esse é o recorte da teoria estética kantiana que faz Greenberg nas seções da *Análítica do Belo* em que se pode inferir um formalismo com base numa “finalidade formal” como fundamento do juízo de gosto puro. Mas sem dúvida, a teoria de Greenberg reconstrói com base nesses pressupostos kantianos um novo e substantivo formalismo para legitimar filosoficamente o *abstractionismo*. Em seu ensaio *Pintura modernista* (1960) que se vai valer da noção de autocrítica da razão, noção introduzida por Kant no prefácio da *Critica da razão pura*, Greenberg destila uma essência da arte pautada na pureza: “A essência do modernismo, como

o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.¹⁶ É, portanto, nesses termos que justifica sua agenda purista, delimitando cada *medium* no estrito limite do que lhe é próprio, em que a “área de competência única e própria de cada arte coincide com tudo o que é único na natureza de seus meios” e a autocrítica consiste em eliminar tudo que puder se infiltrar de outros meios, por que pureza passa a ser uma questão de “autodefinição radical”¹⁷ da arte.

Mas paradoxalmente, ao reduzir a pintura (arte paradigmática desse movimento) à sua essência (a planaridade, o *dripping*, o monocromático), o expressionismo abstrato acaba por produzir seu colapso. Como se a agenda purista, inadvertidamente, arquitetasse seu próprio fim como efeito colateral (da pureza) da forma ao excluir todo o conteúdo e sentido humanos. O que vemos no seu final é o impasse de uma teoria falseada pelos fatos, incapaz de responder a um tipo de arte que busca, ao contrário, restituir a complexa diversidade da vida rasurando limites e convenções da arte no contrafluxo daquele cânones estéticos.

Pureza, embranquecimento e exclusão

A questão suscitada pela exterioridade e pureza da forma modernista decorre, diretamente, do esvaziamento de sentidos e conteúdos culturais imposto pela abstração formal. Contudo, a instrumentalização da forma agenciada por esse movimento requer confrontar discursos e imaginários que infiltram aquela estética programática com subtextos ideológicos, “políticas” identitárias excludentes minando o tecido social, a diversidade de suas práticas culturais e comunitárias.

Trata-se, portanto, de confrontar o que constituiu a carga ideológica dessas formas, convicções e crenças que as motivam, o discurso implícito dessa “racialidade instrumental”, anônima e subtrativa, que denega a alteridade e tudo

¹⁶“Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocritica que teve início com o filósofo Kant (...) A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” (Ferreira; Cotrim (orgs.). Op. cit., p. 101).

¹⁷Ibidem, p. 102.

que não fosse espelho do mesmo, autoimagem refletida. Assim, investigar de uma perspectiva política implicações da forma e vocabulários estéticos supõe pensar os pressupostos dos regimes e distribuições espaciais que configuraram o sensível numa dada ordem social – sobretudo, tendo em vista outras formas de distribuição do sensível que predisponham novas formas de vida, sociabilidade e relações comunitárias, numa dinâmica distinta do ethos competitivo e beligerante da sociedade agonística que produziu a abstração americana.

Um outro romance dá-nos a deixa, *Pureza* (2015), o livro de Jonathan Franzen¹⁸ que cumpre aqui sua função de fornecer um quadro fidedigno dessas implicações ideológicas da forma na sociedade moderna americana. Nele, aponta-se uma arqueologia da formação colonial que permite desenterrar um inventário de crenças arraigadas e obscuras que uniram o puritanismo protestante à fetichização do trabalho promovendo a fragmentação do tempo que alavancou o capitalista pós-industrial. Mas há ainda seu aprimoramento na abstração financeira da era digital, esvaziando relações conectivas, de convivência e pertencimento, para isolar o indivíduo e melhor o adequar à operacionalidade deste sistema. Berardi, ao analisar o livro de Franzen, sublinha justamente a eliminação da ambiguidade e do indeterminado que não se subsumiu à unidade de uma forma e preserva a tensão da pluralidade:

Pureza é um romance sobre a obsessão puritana com a verdade, com a integridade moral e com o banimento das ambiguidades. Varrer para longe a poeira do indeterminado, remover a imprecisão, negar a pluralidade de possibilidades: essas são as condições para a entrada na esfera da formatação digital. A obsessão com a pureza tem como objetivo apagar o duplo sentido, mas ela também remove a consciência íntima de que nada no mundo é puro e de que a verdade não existe.¹⁹

Se de uma parte o autor se propõe a investigar o universo da pureza remetendo à onerosa transição das relações conjuntivas (semântico-afetivas) para a

¹⁸FRANZEN, J. *Pureza* (2015). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹⁹BERARDI, F. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu, 2020, p. 135.

modalidade conectiva (interação repetitiva de funções algorítmicas) própria das relações de trabalho imposta pela economia digital e a consequente destruição neoliberal da solidariedade social e da empatia, de outra, retrocede aos antecedentes históricos desses comportamentos que colonizaram a América do Norte. Ora, analisando essa contribuição de Franzen, Berardi vai pontuar com precisão o impacto que exerce a antiga formação puritana da nação americana no atual comportamento “conectivo” do mundo digital:

Os Estados Unidos de Franzen são o mundo que emerge da purificação puritana, do apagamento da memória emocional da história. É um mundo baseado na falta essencial de amizade, no qual a solidariedade foi trocada pela negociação e pela convenção verbais. Desde sua origem, a comunidade americana teve palavras como base: primeiro, a palavra de Deus; depois, as palavras da razão constitucional formuladas na Declaração da Independência, que inauguraram a identidade americana como *tabula rasa*.²⁰

Depreende-se claramente dessa análise como a legalidade em detrimento da eticidade, o contrato verbal, as convenções ou qualquer outra superestrutura determina a “identidade” dessa sociedade, subtraindo-lhe o espaço comunitário das relações genuínas, do encontro, da solidariedade, das trocas culturais e afetivas. Num tom premonitório e lúcido, Franzen extrai as consequências dessa história agonística da civilização ocidental que iniciou com a aniquilação dos povos indígenas, num modo bastante evidente de eliminar o “outro” pela raiz. “É aqui que surge o neohumano, conforme a mutação conectiva anula a capacidade de sentir o calor conjuntivo dos outros, de receber o Outro como uma surpresa que não pode ser reduzida a sentimentalismos.”²¹

Esse mesmo esvaziamento, branqueamento, apagamento das impurezas do mundo, do humano demasiado humano expurgado pelo ideal ascético de pureza, é reencenado na sublimação formal que orienta o desenvolvimento histórico e

²⁰Cf. HUNTINGTON, S. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.

²¹Cf. Franzen, *Liberdade*, op. cit., p. 480.

teológico da abstração americana fabulada por Greenberg. Mas isso não redime, nem apaga a memória da violência infligida contra a população indígena e de escravos africanos traficados para o trabalho nas *plantations* do sul. Pelo contrário, ela subjaz contida, acumulando-se até o momento de transbordar, quando nas cenas escabrosas de terrorismo doméstico “o inconsciente brutalizado da América explode sem mediação racional ou mediação política”²²

Em outro ensaio, Franzen observa como essa “mutação digital” que nos deixa cada vez mais próximos de autômatos, indivíduos-mônadas irremediavelmente isolados e dispersos, se reflete no automatismo dos gestos cotidianos, como as pessoas no metrô em um dia qualquer com o olhar fixo na tela, mexendo nervosamente em seus celulares, ignorando o mundo que vive e pulsa ao seu redor. É à essa mutação do gesto, mas então invertida sob a perspectiva de uma subversão política dos consensos e das convenções da forma, que retornamos ao final do texto.

A comunidade impossível

Num sentido, diametralmente oposto, em estreita relação com a emergência de um ethos político igualitário, pretende-se examinar aqui a dimensão comunitária, distinta do conceito de sociedade em suas estruturas e relações normatizadas, investigando as condições de um conceito de comunidade que permanece, em meio a intensos debates, cautelosamente elusivo. Basta examinar os termos contrafactual, estimativos ou utópicos em que se formulam suas conceituações. A noção de comunidade é, invariavelmente, qualificada como “preliminar”, “anticipadora”, “irrepresentável”, ou mesmo, “possivelmente impossível”. Pode ser distintamente considerada como uma noção teórica ou uma prática de conjunto holística, inclusiva ou excludente, igualitária ou hierárquica, mas que assume uma nova perspectiva filosófica. Evitando impasses anteriores desse conceito, sua formulação filosófica consistirá em conjugar os modos do “ser-com”, o “ser-no-mundo” heideggeriano que concebe a “comunidade” como um processo aberto que não se arregimenta segundo leis, e por isso mesmo, distingue-se da sociedade. Mas que razões implícitas lhe impõem essa condição paradoxal de ser, ao mesmo

²²Berardi, op. cit., 2020, p. 141.

tempo, uma exigência incontornável da nossa própria incompletude e uma impossibilidade real? Por que a comunidade é um conceito problemático, ao mesmo tempo imprescindível e improvável? Não seria essa antinomia que a constrange, além da lógica das proposições, o indício de sua pertinência a nossa irremediável indeterminação?

A impossibilidade é, sobretudo, um ônus que recai sobre a objetividade do conceito, há muito estigmatizado pelo fracasso histórico da experiência comunista ou do fascismo europeu, desacreditando qualquer tentativa de buscar a correspondência do conceito a uma situação real. Como no caso do debate do comunitarismo e suas posições teóricas inconciliáveis que acabam pondo em xeque a própria noção de comunidade. Assim que, a maioria dos autores repensa a noção de “comunidade” além dos conceitos de *coletivos comunitários* signatários do marxismo, evitando, também a noção em descrédito de comunidade nacional (*Volksgemeinschaft*).

Contudo, como se pode atestar por meio de uma breve inspeção desse conceito, não deixa de ser surpreendente o fato de que muitos dos que se debruçam sobre o assunto – em sua maioria, filósofos – parecem render-se ao seu aspecto paradoxal, ao confrontar as implicações e imperativos do pensamento comunitário, para repensar a comunidade como uma exigência política. Autores como Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito, Maurice Blanchot ou Giorgio Agamben, portanto, ao formular suas críticas, valem-se dessa negatividade do conceito, que se confirma naquelas denominações antinônicas tais como “comunidade sem comunidade”, “comunidade inconfessável”, “comunidade inoperante” ou mesmo “comunidade que vem” (Agamben). Assim, a frustração histórica da comunidade passa a ser exemplar e nos permite revisar pressupostos, demonstrando que o fundamental não se resume à reformulação do conceito, mas antes, supõe um deslocamento metodológico que impõe mudar a forma de abordagem para uma perspectiva política, no sentido de investigar as dinâmicas complexas e contextos que o sobredeterminam. A seguir, a abordagem de Nancy, em diálogo com Bataille e Blanchot, torna possível formular teoricamente uma discussão da questão da *comunidade* em outros termos, que, confrontando as consequências do individualismo neoliberal e a ameaça de nacionalismos sectários, contrapõe o pensamento da comunidade pautado pela negatividade como crítica radical ao projeto histórico-filosófico de uma cultura do indivíduo.

A “comunidade inoperante” de Jean-Luc Nancy

Em Jean-Luc Nancy, o núcleo dessa investigação sobre a questão da comunidade encontra-se inicialmente formulado no artigo “A comunidade inoperante”, publicado em 1983, na revista *Aléa*, como parte de um número com o tema “comunidade”, número 1.²³ Nancy condensa a linha argumentativa do texto, que é preservada em sua integridade embora acrescente novos capítulos em edições posteriores (1988, 1989), afirmando:

O testemunho mais importante e mais triste do mundo moderno, aquele que reúne, talvez, todos os outros testemunhos que essa época se encarregou de assumir, sem que se saiba por que decreto ou necessidade (pois testemunhamos também o esgotamento do pensamento da história), é o testemunho da dissolução, do deslocamento ou da conflagração da comunidade²⁴

Essa investigação da noção de comunidade põe em relevo o tema central da desintegração das grandes identidades coletivas, desacreditando o que Sartre preconizara como o “horizonte intransponível” do comunismo europeu, que em última instância leva Nancy a rejeitar todas as filosofias da história que impliquem na crença no advento de um “novo homem” – o que, ainda, parece explicar o balanço crítico que empreende, extraíndo consequências filosóficas da conjuntura política das décadas de 1970 e 1980, em que se tornam públicas informações reveladoras sobre os campos de trabalho na Rússia, desfigurando a URSS e qualquer visão utópica associada àquele projeto.²⁵

Com efeito, esse trabalho se inscreve no mesmo movimento que forçou pensadores de esquerda a pôr em questão e distanciarem-se do legado marxista tanto quanto das tentativas fascistas de buscar a identificação num corpo unificado

²³Esse artigo foi reimpresso em NANCY, J.-L. *La Communauté Désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986.

²⁴NANCY, J.-L. *La Communauté Désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1986, p. 8; *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 29 (trad. livre).

²⁵Sem dúvida a publicação do livro de Alexander Solzhenitsyn, *O arquipélago Gulag*, surtiu um grande impacto na opinião pública assim como no debate acadêmico.

de indivíduos, o estado nacional e seus mitos. Tratou de repensar o significado que assumiu a noção de comunidade no bastidor do pós-comunismo, levando em conta que se “tratava de questionar o sentido ou o conteúdo de uma palavra como ‘comunidade’, que propunha (...) nada mais do que um ‘comunismo’ sem o descrédito político em que este último havia caído”.²⁶ Passa então a rejeitar duas abordagens tradicionais da filosofia política, a tese da unidade, que se refere à fusão total dos indivíduos no coletivo característica do fascismo, e a da identidade, que se reporta à ideia de suficiência do indivíduo, signatária da lógica econômica do individualismo neoliberal, que segundo Nancy, “é um atomismo inconsequente que esquece que a questão do átomo é aquela de um mundo”.²⁷

Nancy, ainda rejeita essas duas formulações de comunidade, uma vez que em ambas a questão do trabalho constitui o horizonte intransponível, ignorando o sentido da ideia de inoperância. Pelo contrário, como explica a seguir, este termo emprestado de Blanchot, “designa o movimento da obra (...) que não a deixa realizar-se em sentido pleno, mas lhe abre à ausência do seu sentido ou do sentido em geral. A inoperância é aquilo pelo qual a obra não pertence ao trabalho concluído, nem mesmo ao inacabado”.²⁸ Mas o que parece estar em jogo é antes a ideia de Nancy, segundo a qual não deveríamos fundar a comunidade num projeto político, indissociável de uma teleologia, mas sim numa ontologia fundamental que nos restitui aos limites da existência.

Importante notar ainda que a dissolução, o deslocamento e a conflagração da comunidade aqui resultam como consequências do modo de pensar ocidental, do mundo europeu e seu humanismo fechado numa interioridade e autorreferencia absolutas; são, por isso mesmo, efeitos diretos da expansão global do liberalismo individualista. O que requer, por conseguinte, imputar à base desses movimentos as dicotomias entre o indivíduo e a totalidade, o particular e o universal, que constrangem a pensar o ser como ser-em-si-mesmo, por e para si mesmo. É justamente nessa confluência que Nancy trata de expor como o individualismo e seu precedente em uma filosofia do *si-mesmo*, da imanência absoluta, da interioridade, de um comunitarismo fundado num sentido substancial e identitário,

²⁶NANCY J.-L. *La Communauté Désavouée*. Paris: Galilée. 2014, p. 15 (tradução livre).

²⁷Ibidem, pp. 17-18.

²⁸Ibidem, p. 27.

justamente induz e articula a ausência de comunidade. Comentando uma reedição do texto, Nancy reitera seu *partis pris* de desconstruir identidades e igualdades progressivamente esvaziadas:

Este livro não pretende de forma alguma propiciar uma nova afirmação. Ele convida a pensar as condições em que o ser-em-comum pode e deve ser pensado em qualquer país, e neste momento da história, onde tanto as igualdades como as identidades estão sofrendo um grande revés. Tenta sobretudo indicar que é preciso pensar com novos ares. Nossos esquemas políticos, morais, filosóficos não podem ser simplesmente reativados. Precisamos nos inventar para além do que podemos imaginar. O que é ao mesmo tempo angustiante e exultante²⁹

A análise de Nancy sobre sua noção de comunidade “inoperante” (*desoeuvré*) é relevante, não apenas pelo deslocamento que assinala ao distanciar-se de ambições programáticas do conceito, conferindo importância decisiva à noção de “prática” com um domínio e normatividade distintos que reportam à doutrina aristotélica da *Ética a Nicômaco*, mas ainda ao substanciar sua reflexão no pensamento heideggeriano sobre a “existência” (*Dasein*) enquanto ser-comum, “ser-com” (*Mit-Sein*), evitando a possível identificação com um corpo político unificado (*Volkskörper*). No bastidor dessa ontologia fundamental e sua análise existencial, trata-se de saber como seres finitos como nós podem expor suas superfícies umas às outras, não em termos sociológicos, mas sim nos termos de uma determinação ontológica, uma vez que já estamos em uma comunidade antes mesmo que a possamos enunciar – o que significa dizer que a questão da comunidade é ainda uma questão de linguagem, ou como enuncia Nancy, uma questão de “literatura”.

Com respeito ao pensamento de uma “prática” que já encerra um deslocamento da teoria, cabe mencionar que Nancy assinala uma distinção central afirmando que “a práxis é comunidade, enquanto a *poiesis* não é”, reconhecendo

²⁹Nancy, op. cit., 2016, p. 12.

na prática um estatuto comunitário de que o fazer produtivo carece.³⁰ Nesse mesmo sentido, na *Comunidade inoperante* vai advertir que “um excesso de teoria (ou uma transgressão do teórico) obriga-nos a uma prática de discurso e de comunidade diferentes”:³¹ possivelmente em resposta à crítica que lhe faz Blanchot em seu livro, *Comunidade inconfessável*,³² no qual pretende reiterar que a comunidade não é apenas indizível, mas inadmissível. Com efeito, o uso desse conceito, em virtude do ressurgimento de conflitos étnicos, movimentos racistas, nacionalistas e neonazistas na Europa, foi sofrendo importantes deslocamentos fazendo com que noção de comunidade passar a assumir cada vez mais um tom essencialista levando Nancy a voltar-se para conceitos da fenomenologia, como o *ser-com* (*Mitsein*), existência-com (*Mitdasein*), o comunal – noções emprestadas de Heidegger.

A referência a Heidegger em Nancy é importante por várias razões, como indica Roberto Esposito,³³ mas sobretudo, pelo modo como pensa a comunidade com base na figura do outro, da alteridade, considerando que somente se pensa a comunidade com e por meio de outros. Muito embora a filosofia de Heidegger às vezes possa conter referências temerárias a uma comunidade nacional (*Volksgemeinschaft*), Heidegger comprehende que a comunidade não pode ser reconstruída nem projetada, de modo que são justamente as intuições de Heidegger sobre um pensamento distinto, aquele da tradição fenomenológica e existencialista, que serão mais importantes para Nancy, visto que se baseiam em um pensamento fundamental, qual seja, o pensamento do *ser-com* e do *ser-no-mundo* que se referem à questão da comunidade relacionada ao ser finito, ao ser-para-morte (*Sein-zum-Tode-bin*).

Tanto Jean-Luc Nancy em *Comunidade Inoperante* quanto Maurice Blanchot em *Comunidade inconfessável*,³⁴ pela mesma razão anterior, vão se reportar ao

³⁰Cf. NANCY, Jean-Luc; BAILLY, Jean-Christophe. *La Comparution*. Christian Bourgois, 2007.

³¹Nancy, op. cit., 1986, p. 56.

³²BLANCHOT, M. *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

³³ESPOSITO, R. *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

³⁴Blanchot, op. cit., nota 27. Nas palavras de Blanchot, a comunidade “Assume sobre si a impossibilidade da sua própria imanência (...). A comunidade aceita e de certa forma indica... a impossibilidade da comunidade”.

pensamento negativo de Bataille centrado na questão do erotismo e da morte como experiências de continuidade com o absoluto, de transgressão dos limites do indivíduo descontínuo, na base da experiência interior religiosa³⁵e do vínculo solidário que remetem à ideia de comunidade. Desse modo, introduzem uma abordagem teórica que permite pensar a negatividade implícita na noção de comunidade como a indeterminação de um movimento incessante e ininterrupto, uma exigência impensada ainda por ser descoberta. Trata-se de um movimento que invariavelmente leva Nancy a tentar aproximar a noção de comunidade da ideia de um espaço comum literário, negativo e virtual, porque está em constante vir a ser, ou, como ele designa, um “comunismo literário” capaz de produzir funções originariamente agregadoras sem se consolidar numa estrutura.

Nesse mesmo sentido, a negatividade do pensamento de Bataille sobressai-se. Nas palavras de Nancy, “Bataille é sem dúvida aquele que fez, pela primeira vez ou fez de maneira mais incisiva, a experiência moderna da comunidade: nem obra a ser produzida, nem comunhão perdida, mas o espaço mesmo, o espaçamento da experiência do fora de si”.³⁶ Ele remete a Bataille precisamente ao examinar a relação distinta entre os conceitos de comunidade, comunismo e a “demanda de comunidade”, para analisar a partir daí a noção de comunidade como “comunidade negativa” ou irreal/ficcional tanto no registro de uma comunidade literária como de uma comunidade de amor. Portanto, é o espaço da *relação* que é recuperado pelo pensamento de Bataille, quando se afasta decididamente da metafísica do ser (individual, absoluto e encerrado em si mesmo) e do sujeito, para pensar o que “existe entre”, as formas possíveis de acessar e sustentar a comunidade, a partilha dos seres. Mas, na medida em que a comunidade é definida como a experiência do espaço do “fora de si”, é impossível que ela se constitua pela matéria do que há em comum para cada indivíduo.

A comunidade pensada nesses termos não é, ao contrário do que poderia parecer, o espaço da projeção do privado sobre o público, mas o espaço constituído pelo que cada sujeito possui de mais radicalmente diferente de si, o espaço, por assim dizer, da não-identidade. Disso decorre a dificuldade de pensarmos a comunidade como um conceito. Pois, se ela existe como um objeto, trata-se sempre

³⁵BATAILLE, G. *Eroticism. Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.

³⁶NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 48.

de um objeto em vias de se perder, sem que possamos formalizá-lo, embora isso não implique que seus efeitos sejam tão elusivos quanto sua definição. Como na experiência do amor, em certo sentido, esse entendimento da comunidade é indicado já por Bataille ao tomar a experiência da comunidade como análoga à entrega do *erotismo*.³⁷ O mesmo se constata na experiência literária, quando esta se comunica na experiência compartilhada da leitura ou na forma do texto disponível.

Portanto, é nesse registro da negatividade que o pensamento da *comunidade* se diferencia, de modo que Nancy vai deixar claro em *A comunidade inoperante*, que, a despeito de sua exigência, a experiência da comunidade nunca se manifestou, nem do ponto de vista histórico-material, tampouco como preocupação dos grandes sistemas filosóficos. Precisamente, Nancy afirma nesse sentido, “(...) que a exigência da comunidade é ainda inédita, que ela ainda deve ser descoberta e pensada”.³⁸ O pensamento da comunidade, assim, inscreve-se no campo da abertura do sentido, num domínio, que, em Nancy, parece mais da literatura do que da filosofia, em virtude do fato de que seu o aparecimento requer, na mesma medida, a sua criação.

Da erosão da forma à presença corrosiva: Sonia Gomes

Considerando de outra parte, a função política das estéticas de presidir a distribuição de lugares e competências configurando o sensível, como sustenta Rancière,³⁹ encerra já uma reviravolta na discussão da forma modernista. Sem, contudo, avançarmos na elaboração dessa abordagem, adotamos a premissa de uma estética política em que a imagem da arte é já figura do dissenso político.

³⁷Cf. o livro de Bataille intitulado *O erotismo*, de 1987.

³⁸NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 53.

³⁹Cf. RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 15-38. A premissa de Rancière é que “a questão da ficção é, primeiro, uma questão de distribuição de lugares”. Ele presume assim que uma *estética primeira* do visível, análoga àquela das formas *a priori* da sensibilidade em Kant, responde por uma distribuição do sensível que precede o ato de divisão – a partilha política numa comunidade de cidadãos. É a partir dessa estética que se coloca a questão das práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas da arte, que, por sua vez, sugerem *formas compartilhadas de comunidade*.



Sonia Gomes no ateliê. Fotografia de Lita Cerqueira. Cortesia da artista, 2023.

Trata-se então, de situar a obra examinada num movimento de subversão da forma, primeiro esboçado na recusa neoconcreta em aderir aos princípios da forma e racionalidade construtivas que definiram a agenda concretista, agora assumindo uma radicalidade que a transmuta irredutivelmente.

Nesse contraponto, essa obra assinala uma descontinuidade da racionalidade da forma que parece demonstrar que uma reordenação do político, compondo novas redes de sentidos e relações, implica uma revogação daqueles vocabulários estético-formais. De modo abreviado, supondo a necessária reciprocidade do sentido aos modos sensíveis que o incorporam, investigam-se aqui outros modos e operações estéticas que prescindem e, *ipso facto*, suprimem a forma construtiva, externa, abstraída e alheia à fragilidade, à contingência e diversidade da existência, ao seu incessante movimento. Um trabalho que se inscreve na encruzilhada deste tempo, em que se acirram intolerâncias, racismos, recusa do outro, mas que ainda é solicitado a uma reparação, recusando a antiga violência dos identitarismos sectários e seu inventário de formas da exclusão. Essa obra é exemplar pelo primado

da voz sobre a forma, pela radicalidade de suas operações que rejeitam a “boa forma”, pela torção que imprime aos materiais mais ordinários até destilar uma expressão, pelas imagerias táteis que restituem memórias e sua presença corrosiva.

Ainda é preciso um deslocamento adicional, aquele das estéticas decoloniais com seu trabalho em curso, desconstruindo e figurando imagerias que reivindicam a alteridade, a reparação de um horizonte possível em novos repertórios e modos de comunidade. Como adverte Achille Mbembe (2013), refletindo as consequências que perduram do jugo colonial, da forma primitiva de dominação da raça em seu *“Sair da grande noite”*,⁴⁰ embora a libertação represente um momento chave da modernidade, não foi ainda equacionada devidamente pelo pensamento filosófico. A colonização foi o espetáculo exemplar da “comunidade impossível” e é justamente o potencial emancipatório das formas comunitárias que o regime estético deveria agenciar ao disponibilizar outras taxonomias e vocabulários aptos a projetar novos modos de sociabilidade.

A obra de Sonia Gomes, desde o primeiro contato impressiona pelo tanto que destoa, pela profusão de cores, padronagens e de gestos canhestros, pelas camadas de sentidos impressas em texturas extemporâneas, numa virulência que suplante toda a racionalidade da forma. Rebela-se contra a domesticação do *design*, as fórmulas de homogeneização do visível, assim como afro-caribenhos reagiram à “colonização da língua” de que falava Frantz Fanon, quando o francês era a língua cidadã e o patuá, o dialeto dos colonizados. Descartando toda economia formalista, toda unidade de superfície ou volume homogêneo, em suma, desvencilhando-se da intelectualidade da “forma autônoma” e do *design*, a obra faz do fragmento, do resíduo, do vestígio e da heterogeneidade, sua própria substância. Recolhe retalhos de tecidos, fitas, linhas, papéis e adereços, restos de tudo o que um dia povoou a intimidade de alguma existência, e os manipula como quem se serve de uma inesgotável paleta de cores, tingidas de memórias.

Ela é confrontativa, não apenas pela profusão barroca de estampas e padrões cromáticos conflitantes, mas sobretudo pela desconstrução da sintaxe, estilhaçando a forma construtiva, as simetrias e proporções, enfim, toda a geometria e com ela uma tradição herdada, da norma civilizada/colonizada que nos chega

⁴⁰MBEMBE, A. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde/Luanda: Edições Pedago, 2013.

através do construtivismo, do concretismo, ou da limpeza minimalista. Reivindica a dissidência desses repertórios, numa insurreição formal movida por uma insubordinação primeira – a recusa mais radical de uma ordem heterônoma, discriminatória, que normatiza relações e costumes “normalizando” desigualdades, rasurando diversidades e identidades periféricas na “abstração” perversa da forma pura. A própria artista reconhece a condição de estar dividida entre duas tradições, num confronto doloroso e instigante, por meio do qual elabora sua história ressignificando formas. Em suas palavras:

A minha vida é toda a partir de contrastes, (...) A família do meu pai era toda de origem portuguesa e inglesa. Então sou africana, portuguesa e inglesa. Do espírito da menina de Caetanópolis, eu carrego ainda hoje a rebelde. (...) Eu não sou uma pessoa de comportamento rebelde, isso é pouco. Sou rebelde na minha alma, com meus pensamentos⁴¹

É contra essa cultura de apagamento e homogeneização ratificada pelas abstrações tecno-lingüísticas, que suprimem particularidades, diversidade cultural e étnica, tradições ancoradas em sociabilidades genuínas, que a obra se insurge. Nisso, precisamente, reside sua negatividade, seu potencial desarticulador, impugnando a homogeneidade da forma.

Mas não se detém no niilismo, no impasse do irrepresentável. Pelo contrário, o que mais impressiona é justamente sua resiliência, a força regenerativa dessa arte que se recompõe de restos, daquilo que foi excluído e rejeitado, para refazer as semioses numa imageria exuberante, que restitui a *alteridade da arte*, na multiplicidade de sentidos, numa complexidade perturbadora que nos expulsa de zonas de conforto. Suas peças invertem esquemas perceptivos, não têm começo nem fim, direito e avesso, frente e verso, em cima e embaixo, suas partes não se subordinam umas às outras, suspendem as hierarquias de materiais, simetrias, harmonias cromáticas, e nos deixam sem qualquer regra para sua apreciação. Aqui, como assinala Danto, referindo-se à arte intratável das vanguardas, a estética torna-se

⁴¹REBOUÇAS, J. “Uma história para Sonia Gomes”. In: CARNEIRO, A.; FONSECA, R. (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018, p. 64.

política, e a arte redefine sua função, tornando-se o único meio para aquilo que não dispomos de outros meios.

Se sua obra rechaça a via da forma e dos imaginários *prêt-à-porter* da cultura de massas, ou convenções da arte, onde encontra subsídios e operações que informam seu processo? Ora, é justamente num deslocamento, numa outra modalidade e outro ethos: uma ética do fazer destilada de práticas culturais ancestrais ou associadas à manufatura, à costura, e à arte das linhas e bordados, do universo têxtil de tramas e urdiduras que definirá sua poética. O que fica sublinhado no título de uma exposição internacional para qual é selecionada em Los Angeles, *Revolution in the making: Abstract sculpture by womem, 1947-2016*. Ora, é exatamente essa *revolução no fazer*, que para a artista consistiu, desde cedo, em refazer e modular o entorno ressignificando-o, transformando materiais cotidianos, customizando roupas, acessórios, mobiliário etc., como forma de inserir-se. Movida por uma necessidade compulsória de alterar a ordem arbitrária do mundo para fabular algum modo de pertencimento. Como se compelida a intervir, esculpe o espaço para torná-lo habitável, criando nichos ou ninhos, espalhando sua inquietação como marca corpórea, sua estética, sua própria “língua” nativa.

As séries designadas pelos títulos *Ninho*, *Casulo*, *Lugar 2006*, *Colmeia 2004*, gravitam nesse território da intimidade, do acolhimento, do *habitat* e do cuidado, num espaço íntimo e protetor que se estende do corpo à casa, subvertendo a sedução das superfícies e a monumentalidade da forma externa. A referência ao ninho reaparece de distintas maneiras, como pequenos emaranhados de fios e tecidos pendurados, ou mesmo o ninho encontrado caído de um pássaro, composto de galhos, folhas, penas e detritos numa trama delicada. Elas trazem reminiscências da avó, das vivências afetivas, dos costumes e saberes tradicionais da cultura negra que mais lhe marcaram, imprimindo esse intenso cunho existencial na construção de sua obra, que define um repertório.

Suas primeiras peças, *As trouxas*, remontam a tentativas de fuga da casa paterna, quando ainda menina, cercada de severidade e indiferença, reunia seus panos e pertences e os amarrava como quem se prepara para partir, arquitetando estratégias para mudança, a capacidade para se insurgir que anima sua arte. Juntando retalhos de tecidos, panos diversos, estofa, enrola, reveste camadas sobre camadas até formar esses volumes multicoloridos, rebordados com rendas, contas e fios. Desse gesto, cumulativo e transformador, se desdobra um vasto conjunto de

obras originando novas séries com ênfases distintas – torções, pendentes, acordes, raízes.⁴² *Os panos* marcam uma inflexão, vindos da doação de peças de vestuário, tecidos, objetos e adereços impregnados de memórias e intimidade, passam a explorar essas associações subjetivas e biográficas com mais ênfase, trabalhando as superfícies, esgarçando a trama e abrindo fendas no tecido, amarram pontas e alinhavam um desenho como quem reescreve uma vida. *Maria dos Anjos*, 2017-18, é feito de um vestido de noiva, tem o nome da pessoa que o doou, mas é desfeito, rasgado, rebordado e cerzido num molde imaginário que inventa outra história.

A costura, portanto, constitui-se como esse gesto elementar, agregador, restaurador, que perpassa toda obra, literalmente, como um fio que conduz, às vezes como bordado, às vezes como sutura, e modula o sentido assumindo um caráter narrativo e estrutural. Por esses procedimentos heterodoxos, produzindo novas imagerias, contrapõe-se de modo ostensivo à monumentalidade, ao espetáculo, e à pureza da forma. Mas ainda, aos imaginários da indústria cultural que infiltram a arte e a circulação social, numa economia política da estética que se impõe pela domesticação da forma, “por um trabalho sistemático de estilização dos bens e lugares, de integração generalizada da arte, da aparência e do afeto no universo consumista”.⁴³

Pelo contrário, nessas obras, confirma-se o ardil da arte, em que “o pessoal” é, por excelência, político. Esse é também o seu enigma, quanto mais pessoal, tanto mais transgressivo e transformador no sentido de subverter hierarquias, o identitarismo dominante, a abstração funcional das formas, cifrando a diversidade em novas identificações. Sobretudo por seu aspecto tátil, a artista decalca uma corporeidade rente em texturas diversas, vestes, adornos, matizes, afirmando singularidades sensíveis, como marca de um corpo vivo e uma subjetividade pulsante. Ela declara,

Meu trabalho não levanta uma bandeira política, mas é extremamente político, porque o corpo é político, e a arte é corpo. O racismo

⁴²MOURA, R. “O avesso do rígido, refutação da geometria”. In: CANEIRO, A.; FONSECA, R. (orgs.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018. pp. 54-55.

⁴³LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2014, p. 9.

é presente na minha vida diretamente por conta do meu corpo, e reflete no meu trabalho (...) A cor, os mantos, as amarrações, tudo isso reflete África no Brasil, reflete o negro, é uma estética, mas é resultante de uma subjetividade. Não uso a estética como ferramenta política, meu corpo é político, minha ancestralidade reflete no trabalho (...)⁴⁴

O caráter interseccional, “mulher, preta, artista marginal” recrudesce seu potencial emancipatório. Gomes junta-se a Maya Angelou, a poeta-ativista americana, em seu manifesto contra o racismo estrutural. O refrão, “*Ainda assim me levanto*” /*Still I rise*/ do poema-libelo de Angelou, nomeia uma exposição na Casa de Vidro, no MASP, 2018, onde apresentou um conjunto de instalações da série *Raízes*, em que galhos e troncos se somam aos tecidos e volumes estofados, substituindo estruturas metálicas, deslocando significados para aludir a temporalidade remota, da natureza e da ancestralidade. Aludindo à raiz como natureza profunda, pulsão ancestral que subsiste, o mote é claro: erguer-se do jugo sistemático de uma cultura excluente, do apagamento, da “áspera objetividade” dos fatos, das imagens instrumentalizadas para “encontrar sua voz” contra o fundo indistinto da invisibilidade.

Numa série intitulada *Patuás*, alude-se aos amuletos e sortilégios dos rituais do candomblé, em que figas, pedras, cruzes, orações e nomes de orixás se fundem com tecidos e bordados em formas arredondadas. Subvertendo a circulação social da imageria, numa recusa ostensiva da forma externa e da imagem reconhecível, a série catapulta-nos a uma alteridade radical que reivindica a visibilidade de corpos submersos, produzindo novos repertórios e outorgando pertencimento.

Mas é, sobretudo, no deslocamento radical das imagerias do vernáculo e da arte, que sua obra se impõe, introduzindo novos repertórios mediante novos procedimentos, operações da arte. São antes verbos que a definem no contrafluxo da racionalidade do *design*: tecer, amarrar, torcer, enrolar, envolver, rebordar, recortar, suturar, pendurar, coser, costurar, tecer. E é a repetição dessas operações que as transformam em gestos rituais. “O gesto”, diz Galard, “nada mais é que o

⁴⁴Ibidem, p. 73.

ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. (...) O gesto é a poesia do ato".⁴⁵ É, com efeito, a repetição desses atos, que os ritualiza e ressignifica em um repertório de gestos que reportam à sua ancestralidade africana, como a uma paisagem difusa que restitui sentidos e valores vividos, a uma temporalidade remota e anacrônica, que se constitui como uma inteira liturgia do gesto.

Referências

- BATAILLE, Georges. *Eroticism. Death and sensuality*. Trad. Mary Dalwood. São Francisco, CA: City Lights Books, 1986.
- BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.
- BLANCHOT, Maurice. *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Raphael (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.
- DANTO, Arthur C. "Stopping Making Art". In: *Arthur Danto's Wood-block Prints: Capturing Art and Philosophy*. Catalogue exhibition at Wayne State University Museum/SIC, 2010.
- _____. *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton: University Press, 1997.
- _____. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp Odysseus, 2006.
- _____. *Andy Warhol*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Trad. Timothy C. Campbell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- FABBRINI, Ricardo. "O fim da vanguardas: da modernidade à pós-modernidade". In: *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Arte da Unicamp*. Ano 8, vol. 8, nº 2, 2006, pp. 111-129.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org., trad. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

⁴⁵GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 27.

FRAZEN, Jonathan. *Pureza* (2015). Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GALARDE, Jean. *A beleza do gesto*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008 [1984].

GREENBERG, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

_____. *Homemade Esthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. *The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*. Edited by John O'Brian, Chicago University Press, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Basic Writings. Expanded Edition*. São Francisco, CA: Harper Collins, 1993.

HUNTINGTON, Samuel. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. *Formless*. Nova York: Zone Books, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde/Luanda: Edições Pedago, 2013.

MOURA, Rodrigo. “O avesso do rígido, refutação da geometria”. In: CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Rafael (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté Désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois, 1986.

_____. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *La Communauté Désavouée*. Paris: Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc; BAILLY, Jean-Christophe. *La Comparution*. Paris: Christian Bourgois, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2009.

REBOUÇAS, Julia. “Uma história para Sonia Gomes”. In: CARNEIRO A.; FONSECA, R. (org.) *Sonia Gomes. A vida renasce/Ainda me levanto*. Catálogo exposição MASP, 2018.

UPDIKE, John. *Seek my Face*. Nova York: Alfred A. Knopf Ed., 2002.
_____. *Busca o meu rosto*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RESUMO: Um excuso no romance de John Updike torna tangível a face sombria da abstração americana, expondo um ethos predatório que consagra e, *ipso facto*, aniquila seu artista emblemático. Empresta virulência política à crítica de Danto à estética formalista de Greenberg, exumando a “forma pura” que insula a arte. Contudo, essa “pureza” remonta a crenças obscuras da formação colonial, reiteradas pela supremacia branca e protestante. Minando bases da sociabilidade, do “ser-com”, reencena a conflagração da comunidade, a “comunidade impossível”, que faz Nancy repensar sua negatividade como “inoperante”, espaço negativo da relação ao outro. A contrapelo da racionalidade da forma, Sonia Gomes revoga uma ordem excludente e ilegítima que confiscou o espaço da diferença, das memórias e histórias afrodescendentes, para configurar uma imageria do gesto, antes háptica que visual, implodindo a unidade insidiosa do *design*.

ABSTRACT: An overview into John Updike’s novel makes tangible the dark face of American abstraction, unravelling a predatory ethos that raises to stardom and, *ipso facto*, annihilates its emblematic artist. It lends political virulence to Danto’s critique of Greenberg’s formalist aesthetics, exhuming the “pure form” that insulates art. However, this “purity” goes back to dark beliefs of colonial formation, bolstered by white, Protestant supremacy. Undermining the grounds of sociability, of “being-with”, it reenacts the “impossible community”, which urges Nancy to bethink its negativity as “inoperative”, space of relationship with the other. Against the form’s rationality, Sonia Gomes revokes an exclusionary and illegitimate order subtracting the space of difference, of Afro-descendant memories and histories, to configure an image out of gesture, rather haptic than visual, imploding the insidious unity of design.

PALAVRAS-CHAVE: Abstração americana; Formalismo; “Pureza”; Crítica pluralista; Comunidade Impossível; Jean-Luc Nancy; Sonia Gomes.

KEYWORDS: American Abstraction; Formalism; “purity”; Pluralist criticism; Impossible community; Jean-Luc Nancy; Sonia Gomes.

O samba nas nuvens: um disco de Paulinho da Viola (1971)

VICTOR ZAMBERLAN SCHNEIDER
BACHAREL E LICENCIADO EM FILOSOFIA PELA FFLCH-USP.

Aproximações ousadas

Talvez as mais famosas referências à filosofia ocidental na história do samba sejam as de Noel Rosa e Orestes Barbosa na canção *Positivismo* e Noel, e André Filho, em *Filosofia*. Na primeira o lema da filosofia de Augusto Comte é transformado em anedota: a amada partiu e assim o amor, a ordem e o progresso do eu lírico foram ignorados. Na segunda a filosofia é mencionada de forma genérica, acima de obras e pensadores, mas a referência é o estoicismo – um comportamento indiferente ao falatório e à desimportância dada pelos outros ao eu lírico.

O comportamento filosófico por excelência, na tradição ocidental, foi descrito por Platão e Aristóteles e até hoje se mantém como paradigma. É o espanto, perplexidade ou admiração, traduções possíveis do polissêmico verbo grego *thaumázein*. São três os trechos mais citados de Platão, um do diálogo *Teeteto* e outros dois do *Fédon*,¹ mas podemos ficar só com o primeiro, pela sua representatividade. Após uma colocação de Sócrates, Teeteto se mostra espantado ou desnorteado diante dela: “pelos deuses Sócrates, causa-me grande admiração o que tudo isso possa ser, e só de considerá-lo, chego a ter vertigens”. Sócrates responde: “Estou

¹PLATÃO. *Fédon*. Pará: Editora UFPA, 2011, 88e, 95a-b.

vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia”.² Vale destacar que na resposta de Sócrates a palavra “característica” é tradução de pathos, ou seja, o espanto filosófico pode ser interpretado como um afeto, afecção ou até experiência.³

Em Aristóteles, na *Metafísica*, encontramos a descrição do que deveria ser o filosofar, a qual vale citar integralmente:

De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo. Ora, quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe; e é por isso que também aquele que ama o mito é, de certo modo, filósofo: o mito, com efeito, é constituído por um conjunto de coisas admiráveis.⁴

Quando afetado por um espanto, perplexidade ou admiração diante das coisas do mundo, o ser humano busca uma resposta, uma explicação. Esta explicação, que traz um efêmero sossego, é obtida na tradição filosófica ocidental através de um conceito, que é “uma forma racional de equacionar um problema ou problemas, exprimindo uma visão coerente do vivido; isto é, o conceito é uma forma de lançar inteligibilidade sobre o mundo”.⁵ Consequentemente, caso o conceito não dê conta de equacionar o problema, a dúvida/perplexidade persiste, o próprio problema persiste, pois o conceito é “imanente, uma vez que parte

²PLATÃO. *Diálogos*, Vol. IX, *Teeteto - Crátilo*. Pará: Editora UFPA, 1973, 155d.

³MACHADO, F. T. M. “Do espanto ao sublime: apontamentos sobre ‘educação patética’ entre o conceito de ‘thaumázein’ de Platão e o ‘sublime’ de Friedrich Schiller”. In: *Filosofia e Educação*, Campinas, SP, vol. 12, n. 2, pp. 1289-1312, maio/ago. 2020, p. 1292.

⁴ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vol. 2. São Paulo: Loyola, 2002, 982b13-19.

⁵GALLO, Silvio. “A filosofia e seu ensino: conceito e transversalidade”. In: *Ethica*, vol. 13, n. 1, Rio de Janeiro, pp. 17-35, 2006, p. 24.

necessariamente de problemas experimentados e ‘vividos na pele’ pelo filósofo, que cria o conceito justamente para equacionar um problema concreto”.⁶ É a perplexidade diante da persistência de um problema sem resposta, uma percepção que é semelhante ao do filósofo ou da filósofa diante da impossibilidade de adequar um conceito à uma experiência, que encontrei no primeiro álbum lançado por Paulinho da Viola em 1971.

O álbum é composto por 12 faixas e possui cinco edições em mídia física: de 1971, pela gravadora Odeon, há três em vinil e uma em fita cassete e de 1996 há uma em CD pela EMI Music Brasil. Seis faixas são de autoria exclusiva de Paulinho da Viola e outra é uma parceria com Capinan. As demais são de Candeia, Marcus Vinícius, Ary do Cavaco junto a Rubens, Alberto Ribeiro e por fim Batista junto a Nelson Sargent. A primeira e a última faixa do disco são bem conhecidas, *Num samba curto e Vinhos finos... cristais* respectivamente, mas a faixa *Para ver as meninas* é a mais mencionada e comentada nos estudos sobre o compositor.

Separando o sentido do verbo *thaumázein* nas duas traduções mais comuns, posso dizer que minha admiração com o álbum se deu justamente nesta faixa, na repetição da palavra “apenas” após o solo de cravo, quando há, diferentemente da primeira parte, uma pausa emocionante e inesperada na letra. Depois, com repetidas audições, esta pausa se mostra incrivelmente perspicaz no contexto da canção. Meu espanto, contudo, não veio da palavra “infinito” nesta mesma faixa ou da crítica ao consumo em *Consumir é viver* e sim dos versos de *Filosofia do samba* de Candeia, que dizem que liberdade e igualdade moram na Filosofia.

Pois a existência teórica e a ausência prática de liberdade e igualdade é justamente o paradigma de crítica imanente no marxismo. Em Marx, ambas não só não são efetivas ou mesmo possíveis em uma sociedade dominada pelo valor de troca, como engendram seu oposto, coação e desigualdade. A igualdade e liberdade, na forma de igualdade jurídica e liberdade contratual – isto é, a ideologia da troca-justa – geram exploração e a necessidade de venda da força de trabalho para sobreviver.⁷

⁶Ibidem.

⁷A famosa passagem de Marx, em que ele diz, “A esfera da circulação ou da troca de mercadorias, em cujos limites se movem a compra e a venda da força de trabalho, é, de fato, um verdadeiro Éden dos direitos inatos do homem. Ela é o reino exclusivo da liberdade, da igualdade,

Para entender a crítica imanente da cultura, por sua vez, ou ao menos uma das possibilidades dela,⁸ é conhecido o ensaio de Theodor Adorno, “*Crítica cultural e sociedade*”. Crítica imanente é para ele:

O procedimento imanente, por ser o mais essencialmente dialético, resiste contra isso. Ele leva a sério o princípio de que o não-verdadeiro não é a ideologia em si, mas a sua pretensão de coincidir com a realidade. Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva dessas formações e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência.⁹

Considerando que na tradição da filosofia idealista alemã uma obra de arte é uma das manifestações do espírito do sujeito, “formações espirituais” quer dizer obras de arte. O objetivo da crítica imanente seria, em síntese, entender as contradições entre a obra e “seu condicionamento social”.¹⁰ Ela é imanente, pois, nas palavras de Vladimir Safatle, “a medida já está presente no objeto e pode ser

da propriedade e de Bentham” (MARX, K. *O capital*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 185). O trecho do primeiro volume de *O capital* no qual lemos propriamente a inversão: “na medida em que cada transação isolada obedece continuamente à lei da troca de mercadorias, segundo a qual o capitalista sempre compra a força de trabalho e o trabalhador sempre a vende – e, supomos aqui, por seu valor real –, é evidente que a lei da apropriação ou lei da propriedade privada, fundada na produção e na circulação de mercadorias, transforma-se, obedecendo a sua dialética própria, interna e inevitável, em seu direto oposto” (Ibidem, p. 434). Sigo de perto neste ponto o artigo de REPA, Luiz. “O posto e o pressuposto: Ruy Fausto e a ideia de crítica imanente em Marx”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, 26(2), pp. 95-110, 2021.

⁸cf. AGAMBEN, Giorgio. “O princípio e o sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁹ADORNO, Theodor W. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 23.

¹⁰CÂNDIDO, Antônio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13.

identificada à condição de sermos atentos aos antagonismos que constituem o objeto e que o colocam em movimento”.¹¹

O que me interessa aqui é salientar sobretudo a crítica imanente como um procedimento dialético, pois suspeito que haja entre dialética e samba uma aproximação possível.¹² Na dialética de matriz hegeliana, na qual Marx e Adorno estão inseridos, é central a noção de negação determinada. Da negação de uma objeto (uma coisa determinada), “desde uma forma de consciência, uma categoria lógica, ontológica, psicológica, jurídica etc.”,¹³ se produz algo que contém o que foi negado. Este é o traço de produtividade e positividade da negação determinada. Ela é, na relação entre conceito e experiência, um escape da lógica do juízo, da possibilidade de conceituação, pois

indica que, ao tentar indexar o conceito a um objeto, ao tentar realizar o conceito na experiência, ele será negado. Mas ele será negado de uma maneira peculiar: a consciência verá o conceito *passar no seu oposto* e engendrar um outro objeto. Daí porque Hegel afirma, na introdução à *Fenomenologia do espírito*, que a negação determinada é o *locus* da passagem de uma figura da consciência à outra, passagem na qual muda tanto a consciência e seu regime de saber quanto o objeto com o qual ela se relaciona.¹⁴

O samba, do outro lado, é entendido aqui “como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência cultural*”,¹⁵ com recursos, linguagem e funcionamentos próprios, no qual as palavras têm “uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da

¹¹SAFATLE, Vladimir. “Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, pp. 21-30, out. 2009, p. 25.

¹²Estou bem ciente do abismo que separa os dois lados dessa aproximação, sendo a dialética uma tradição do pensamento branco ocidental, individual e o samba, uma tradição negra, coletiva e de resistência. Não afirmo, nesta tentativa de aproximação que não se produz conhecimento coletivamente, através da festa, da dança e do corpo, pelo contrário.

¹³REPA, Luiz. “Totalidade e negatividade: A crítica de Adorno à dialética hegeliana”. In: *Caderno CRH*, Salvador, vol. 24, n. 62, pp. 273-284, maio/ago. 2011, p. 275.

¹⁴Safatle, op. cit., p. 25.

¹⁵SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 10.

prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte”.¹⁶ Portanto, sua característica reside na sua singularidade, distante da concepção de “simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo”.¹⁷

A aproximação entre dialética, como método lógico, e samba, como manifestação cultural, pode ficar mais clara ao pensarmos mais especificamente nos “paradoxos da alegria do samba”, o samba como agente da transfiguração da dor em alegria.¹⁸ Como diz a letra de *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia, 1937), citada por Cláudia Neiva de Matos como uma ilustração de “um verdadeiro *leitmotiv* da autoimagem do samba”:¹⁹ “Minha gente/ Era triste e amargurada/ inventou a batucada/ pra deixar de padecer.” A dor é negada e a alegria que surge contém nela esta dor. Do mesmo modo que entre o sujeito e o movimento da consciência, esta transfiguração que o samba é capaz de fazer não é permanente, “transfigurar a dor não é vencê-la”.²⁰ Há uma tensão que permanece. Estas contradições talvez sejam em parte responsáveis por tantas caracterizações do samba como mistério,²¹ que a meu ver, se traduz por uma impossibilidade de conceituação.²²

Acredito que o que faz Paulinho da Viola estimular escritos variados e reflexões é justamente esta consciência das contradições do samba, do seu mistério. Seu samba é a tradição do samba, no sentido da relação que sua obra mantém com o passado. A precisão desta, nas palavras de Nuno Ramos, é a suspensão do modelo “até certo ponto, deixando que permaneça ali, mas deslocado, redescoberto e

¹⁶Ibidem, p. 45.

¹⁷Ibidem, p. 10.

¹⁸MATOS, Cláudia N. de. “Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 21-43, ago. 2018, p. 22.

¹⁹Ibidem, p. 29.

²⁰GARCIA, Walter. “De *A preta do acarajé* (Dorival Caymmi) a *Carioca* (Chico Buarque): Canção popular e modernização capitalista no Brasil”. In: *Música Popular em Revista*, ano 1, vol. 1. Campinas, Unicamp/Instituto de Artes, pp. 30-57, jul./dez. 2012, p. 47.

²¹MATOS, op. cit., p. 30: “Nesse ‘poder transformador’, nesse trânsito de mão dupla entre estados mutáveis da alma e do corpo reside um dos grandes mistérios e encantos do samba”.

²²A conclusão do texto de Cláudia Neiva de Matos assume na sua estrutura esta impossibilidade de explicação, que “sempre soa incompleta ou insatisfatória face ao poder que o próprio objeto exala e guarda”. Ibidem, p. 41.

novo”.²³ Isto criaria um “efeito de distância”.²⁴ “Quem souber compreender esta distância, esta atmosfera”, provoca Nuno Ramos, “terá acesso a grande parte de sua poesia”.²⁵ Mas se esta distância existe, de onde Paulinho canta?

Aby Warburg, historiador da cultura alemão do início do século XX, começa assim seu texto “Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução”: “a criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior é o que podemos designar como o ato fundamental da civilização humana”.²⁶ Com a necessária ressalva ao emprego da palavra “civilização”, o interesse de Warburg é investigar como criações artísticas do Renascimento – época de desenvolvimento da ciência moderna – carregam heranças mágicas e mitológicas. O trecho citado aponta uma separação entre o envolvimento total do sujeito com o objeto, típico de uma relação mágica/mítica e a distância consciente entre sujeito e objeto, típica da modernidade. Warburg estuda as dualidades, sempre há dois polos: religião e matemática, magia e ciência, pathos e lógos, veneração e reflexão. É a tensão entre os dois polos que se mostra terreno fértil para a criação artística.

Voltando a Paulinho, podemos imaginar uma linha esticada cujos extremos são o samba como festa negra, coletiva e comunitária e o outro a MPB e a indústria fonográfica.²⁷ No primeiro polo o samba como mito negro, conforme Muniz Sodré:

O samba, como o mito negro, nos conta sempre uma história. E, a exemplo do mito, o modo *como* se conta tem primazia, rege os conteúdos narrados. A forma produtiva vigente na sociedade contemporânea é incompatível com o indeterminismo do mito e, consequentemente, com o samba negro, em que a produção se distancia

²³RAMOS, Nuno. “Ao redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 80.

²⁴Ibidem, p. 81.

²⁵Ibidem.

²⁶WARBURG, Aby. “Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução”. In: *A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 217.

²⁷Cf. Leonardo Lichote, na revista *Piauí* de 26 de maio de 2023, menciona uma entrevista de Paulinho do começo dos anos 1970: “Me sinto meio à beira do abismo, sabe? Voltar significa dar uma recuada. E se eu for para a frente eu caio lá embaixo”. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/o-samba-do-desassossego/>. Acesso em 3 set. 2023.

do consumo, música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido. E, dentro da forma do samba, os significados linguísticos assumem matizes próprios, cambiantes, míticos.²⁸

Estamos em um terreno mágico/mítico, da força vital,²⁹ da experiência, da máxima e do provérbio, do entrelaçamento entre sujeito e objeto. Falando estritamente da relação entre a letra do samba e realidade social, há aqui o que Sodré denomina de “discurso transitivo” ou, segundo Walter Garcia a partir de Carlos Sandroni, transitividade direta dentro da tradição oral e transitividade indireta dentro do universo do samba gravado.³⁰ Nas palavras de Sodré:

A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise.³¹

No segundo polo há análise da existência social, reflexão sobre a canção e sobre si mesmo, busca por conceitos, João Gilberto, indústria fonográfica, a moderna música popular brasileira. “Sem João Gilberto não há Paulinho da

²⁸Sodré, op. cit., p. 61.

²⁹cf. LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. *Filosofias africanas: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 29: “Para se proteger contra a perda ou diminuição de energia vital por ação direta ou indireta de outros seres, a pessoa deve recorrer a forças que possam revigorar sua própria força individual. (...) Em síntese, o ser humano tem um relacionamento com o real fundamentado na crença em uma Força Vital – que reside em cada um e na coletividade; em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor – que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse”.

³⁰GARCIA, Walter. “A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar”. In: *Opus*, vol. 27, n. 2, pp. 1-23, maio/ago. 2021, pp. 4-9. Para os fins deste ensaio sigo Sodré no não impedimento do fenômeno pelos “processos dominantes de gravação, difusão e consumo”. Vale-me mais, portanto, a oposição transitividade direta e indireta de um lado e intransitividade do outro.

³¹Sodré, op. cit., p. 45.

Viola”, diz Manoel Dourado Bastos em nota e em outra chave.³² Entretanto, isto é um fato também no âmbito do lirismo. Em muitas das suas canções, seu canto, assim como o de João Gilberto, “não comunica a transfiguração da dor pela dança, permanecendo mais próximo do pensamento do que da celebração”.³³ Em Paulinho a preocupação é com a composição³⁴ e sujeito e objeto estão separados. O sujeito está afastado de seu objeto e seu olhar para ele é reflexivo. Há o “falar sobre” típico do discurso intransitivo, a partir da definição de Muniz Sodré.³⁵

Tendo proximidade com os dois lados – e complementando a provocação de Nuno Ramos, é sábio para quem analisa sua obra não enquadrá-lo em nenhum deles –, sendo sambista negro³⁶ e autor moderno, Paulinho da Viola parece ter intuído que a tensão entre os polos é criativa e decide a cada canção, a cada álbum, a distância que convém. Sua voz “canta ao longe e elogia essa distância, canta pedindo que a mantenham ali”.³⁷ Neste álbum de 1971 parece que a distância é considerável.

Um mesmo problema e várias respostas³⁸

São dois os aspectos principais desta distância. O primeiro é a afirmação do eu, do sujeito, a busca do eu lírico ao longo do álbum de uma afirmação de si.

³²BASTOS, Manoel D. “Pressentimento da promessa de felicidade: ‘o samba da desilusão’ de Paulinho da Viola”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, pp. 229-324, 2013, p. 307.

³³GARCIA, Walter. “Radicalismos à brasileira”. In: *Celeuma*, USP/Centro Universitário Maria Antonia, n. 1, vol. 1. São Paulo, pp. 20-31, maio 2013, p. 25.

³⁴Folha de S.Paulo. Paulinho da Viola celebra Noel Rosa com a filha. Plataforma *youtube*, 4 de julho de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TeyRt76LiFc>. Acesso em 3 set. 2023. Em especial a partir do minuto 3:10.

³⁵Sodré, op. cit., pp. 44-45.

³⁶Entrevista de Paulinho da Viola de 1979, citado por Coutinho: “Eu sou, como estava dizendo, muito ligado ao passado do meu povo, do carioca, principalmente do negro, pela simples razão de também ser negro”. COUTINHO, Eduardo G. “Paulinho da Viola e a ‘questão social’: o samba como forma de expressão ‘toda-vida marginal’”. In: *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 220.

³⁷Ramos, op. cit., p. 81

³⁸Uso as palavras “resposta” e “problema” ao longo desta seção no sentido de resposta a um problema filosófico.

A maioria das canções é na primeira pessoa do singular, o que é algo típico do lirismo do samba. Contudo, alguns versos das canções de autoria de Paulinho trazem de uma maneira mais marcada o eu lírico para o centro, numa chave de autojustificação: “Eu não posso explicar meus encontros” em *Num samba curto*, “Porque hoje eu vou fazer/ Ao meu jeito eu vou fazer” em *Para ver as meninas* e mesmo a palavra “gente” tão presente nas canções de samba torna-se, em *Reclamação*, “minha gente”. Nestas canções em especial, apesar de enxergar isto no álbum todo, há uma dificuldade de se reconhecer ou de se situar. A contracapa do disco pode ser interpretada como uma ilustração disto, pois vemos Paulinho da Viola olhando de forma contemplativa para o alto, mas é também para o próprio nome que ele olha.

O segundo aspecto é o pensamento sobre a composição, que pode ser melhor entendido a partir de uma passagem de Bastos sobre *Para ver as meninas*: “as indicações fundamentais que nos conduzem ao essencial da canção estão em seu trabalho expressivo”.³⁹ Há uma adequação em todo o álbum entre letra e música para expressão do conteúdo temático da canção. A faixa *Lapa em três tempos (música incidental: abre a janela)* é uma homenagem ao bairro da Lapa e uma homenagem à história do samba. A faixa começa pela citação adaptada de *Abre a janela* de Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti, gravada em 1937 por Orlando Silva, um lado B.⁴⁰ Paulinho mantém o verso “Abre a janela formosa mulher” e introduz dois novos “Cantava o poeta trovador” e “Da velha Lapa que passou”. Acompanhados só por violão, os quatro versos cantados funcionam como introdução ao samba enredo.

É interessante notar, para o argumento de que, neste álbum, Paulinho da Viola toma uma distância grande ao mundo do samba, que o único samba enredo do disco é sobre a Lapa, um bairro que foi uma “espécie de interseção cultural entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio. Ali, os investimentos simbólicos do povo encontravam acolhida por parte de intelectuais e de alguns setores da pequena burguesia carioca”.⁴¹

³⁹Bastos, op. cit., p. 316.

⁴⁰<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36743/abre-a-janela>. Acesso em 30 set. 2023.

⁴¹Sodré, op. cit., p. 17.

Além disso, esta faixa é a primeira do lado B. A última do lado A, que normalmente é a que faz o ouvinte virar o disco, é *Consumir é viver*. Suponho que esta faixa foi bem-sucedida ao captar a atenção dos ouvintes, e ela ainda hoje o é. O violão próximo do samba-rock e os metais que tocam na introdução cativam, são a cara da MPB da indústria fonográfica dos anos 1970. Anunciam uma canção dançante, mas que se torna densa, política, ainda que animada. É uma faixa extremamente autoirônica.⁴² A canção mais “vendável” do disco é a que trata justamente do sequestro do desejo e do amor pela sociedade de mercadorias, na qual tudo é um supermercado: “No mostruário vejo exposto/ Pra consumo teu amado rotulado rosto também”. No final da canção não há ambiguidade e sim a morte da experiência, que é a nossa morte como indivíduos (“também” é trocado por “meu bem”):

No caixão mortuário vejo exposto
 Teu amado rotulado desgraçado rosto, meu bem
 No caixão mortuário vejo exposto
 Teu amado rotulado desgraçado rosto, meu bem

Consumir é viver
Conviver é sumir
Conviver é sumir
Consumir é viver

Conviver é sumir
Consumir é viver
Consumir é viver
Conviver é sumir

Não há experiência quando viver se resume a consumir. O embaralhamento dos versos finais indica que, para o eu lírico, eles acontecem ao mesmo tempo. É

⁴²Um outro exemplo deste mesmo procedimento irônico-crítico, talvez mais radical, é a faixa *Essa é pra tocar no rádio*, do disco *Refazenda* de Gilberto Gil, 1975, também última faixa do lado A deste disco.

o consumo que nos faz sentir vivos, porque “quem demais convive some só, meu bem”. O começo dos anos 1970 é o auge da repressão da ditadura militar no Brasil pós AI-5. Uma das suas restrições centrais era a proibição do direito de reunião.

A agressividade e morbidez desta canção a une com a morbidez da canção mais política deste álbum, mesmo que indiretamente: *Vinhos finos... cristais* (parceria de Paulinho com Capinan), última faixa do disco. É uma valsa, dançada por esqueletos. A sua agressividade, a mistura de elementos díspares (engrenagem, cristais), a alusão a algo monstruoso (os dentes de um cão, o diabo?), tudo isso justaposto numa valsa, faz desta canção quase uma canção tropicalista. Quase, pois o arranjo não aprofunda contradições. O arranjo aprofunda, ao contrário, a letra, ou seja, a melancolia, que é encarnada na música.⁴³

Dentre as respostas do eu lírico ao problema central deste álbum – a meu ver, a desadequação entre teoria e prática, a dificuldade de entender e explicar o que está ocorrendo na vida –, a resposta desta canção é a desilusão completa, que se traduz nos versos que encerram o álbum: “Apenas um jogo de palavras entre tudo e nada/ Entre os dentes podres da canção”.

Para ficarmos nas canções mais políticas do disco, apesar da usual sutileza do artista,⁴⁴ a resposta do eu lírico em *Nas ondas da noite* é esperançosa. Ele canta: “Mas nada se conserva eternamente”. Ouvimos um samba alegre, o arranjo dos metais é “para frente”. A chama que se acende é a esperança que a amargura vai passar, uma lição que o samba ensina. A chama é o próprio samba⁴⁵ que chega numa hora escura, quem sabe através das ondas do rádio. O mar na obra de Paulinho é “uma metáfora bastante recorrente (...): o mar como lugar da vida, da transformação e da tradição”.⁴⁶ Nesta canção ouvimos “Mas o samba

⁴³Concordo com Eliete Negreiros quando diz que esta canção fala principalmente de amor e nela tudo se corrói, mas discordo que exista “uma tensão quase insuportável entre a letra da canção (...) com a forma delicada e leve do tema musical, uma linda valsa”. Ouço um tema musical fúnebre que realça a letra. cf. Eliete Negreiros, “*Vinhos finos... cristais*”. In: *Revista Piauí*, 24 ago. 2012, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/vinhos-finios-cristais/>. Acesso em 3 set. 2023.

⁴⁴“As implicações desse gênero [político] em meu trabalho são sutis”, entrevista de Paulinho da Viola de 1972, citada por Coutinho, op. cit., p. 224.

⁴⁵Recitando a frase “aos poetas do samba e àqueles que carregam com todo carinho sua chama”, Paulinho inicia a canção *Quando bate uma saudade* (1989). Ibidem, p. 228.

⁴⁶Ibidem, p. 232.

se transforma como a vida”, após a confissão de uma crise em “Até pensei que o meu samba se perdeu”. Uma chama não é imortal, mas esta ainda não morreu. Há algo do passado que dá esperança para o futuro: “Depois a gente se vê, amor”.

Nas ondas da noite e *Filosofia do samba* (Candeia) são as canções, junto a *Minha vez de sorrir* (Batista e Nelson Sargent), que mais se aproximam da transfiguração da dor em alegria. Dizem os versos de Candeia: “Se o dia nasce, renasce o samba/ Se o dia morre, revive o samba”. Nestas o samba é um processo, é movimento. A primeira é sobre um instante de felicidade, enquanto a segunda é uma apologia do caráter misterioso do samba. A “Filosofia do samba” não “precisa de razão”. Posso mandar meu dicionário às favas ou como diz o verso: “Mudo é quem só se comunica por palavras”. Há no corpo, na dança, no batuque, na festa coletiva uma igual possibilidade de conhecimento.

Já em *Reclamação* o eu lírico admite que busca uma resposta, assim como também o fazem outras pessoas, a “sua gente”, que anda triste. Está inquieto por ouvir tanta reclamação, como se ele devesse necessariamente ter uma explicação pronta. Na verdade é como se ele nesta canção dissesse “estamos todos no mesmo barco”. Um “mesmo problema” é compartilhado e ouvimos isso na canção quando uma outra voz, a de Mauro Duarte, canta os três primeiros versos da repetição da estrofe que começa com “As mesmas palavras”. Além disso, o samba-jazz abre, toca no prato, na estrofe citada abaixo e no refrão, reforçando assim o “desabafar” e a sensação de incerteza, de abertura:

Você não é o primeiro
Que hoje vem pra me falar
Que anda procurando um jeito
Um jeito de desabafar

Minha gente
Eu também procuro a solução
Minha gente
Eu também procuro a solução

Talvez esteja difícil encontrar uma solução, pois a situação ficou mais complexa. Explicar a vida em um samba curto, isto é, numa canção, é algo que sempre ocorre. Em Cartola, Nelson Cavaquinho e mesmo em Paulinho da Viola há explicação de uma parte da vida que pode ser generalizada. O samba como festa também pode explicar a vida, do seu jeito, com seus mistérios, como vimos na canção de Candeia. Na faixa *Num samba curto* o eu lírico não quer prestar contas da sua trajetória, “quem quiser que pense um pouco” para entender. Em seu coração estão entrando aspectos da vida que ele não via e ele caminha seguro em direção ao incerto. A vida está tão complexa que não cabe nos limites de uma canção, mas há uma aceitação do lugar.

Em termos musicais parece haver um contraste entre esta faixa e *Para ver as meninas*. Segundo Mammì, uma das características da batida de violão da Bossa Nova, de João Gilberto, é a antecipação da região central dos acordes, “em relação ao pulso marcado pelo baixo”, assim “é possível fazer com que as notas graves não carreguem a harmonia, mas, ao contrário, sejam antecipadas e conduzidas por ela”.⁴⁷ Em *Num samba curto* ouvimos o baixo antecipar e carregar a harmonia e em *Para ver as meninas* ouvimos o contrário. Suspeito que isso tenha a ver com o tempo. Pois naquela, a letra trata de um tempo marcado, um “agora”, enquanto nesta o eu lírico quer parar o tempo, o que é impossível, já que ele passa à nossa revelia. Similar, portanto, à Bossa Nova.⁴⁸

A passagem do tempo também é um tema de *Lapa em três tempos*, mas *Para ver as meninas* parece ser sobre isso. Tudo o que o eu lírico deseja é uma pausa, como ele literalmente diz, mas diz também nos versos “Quem sabe de tudo não fale/ Quem não sabe nada se cale” ou no primeiro verso em que pede silêncio educadamente. A pausa efetiva se dá na suspensão do canto, justamente na repetição da palavra “apenas” após o solo de cravo, o que realça sua dificuldade. A utilização deste instrumento, um instrumento “morto” como notou Bastos,⁴⁹ apresenta um viés antiprogressista, uma “aura de atemporalidade”⁵⁰ e a caixinha de fósforos

⁴⁷ MAMMÌ, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, pp. 1-6, 2000, p. 2. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em 30 set. 2023.

⁴⁸ Ibidem, p. 5.

⁴⁹ Bastos, op. cit., p. 317.

⁵⁰ Ibidem, p. 318.

tocada por Elton Medeiros “realça o caráter concreto oriundo diretamente do cotidiano popular”.⁵¹ Trata-se de um “não instrumento encontrado nos objetos do cotidiano (portanto, imediatos, contingentes, coloquiais)”.⁵²

A imediatez e concretude – e mesmo o desejo de escapar do tempo – desafiam a classificação desta canção como um “samba contemplativo”.⁵³ O infinito,⁵⁴ o que não tem fim ou limite, parece ter na letra um significado concreto, o amor descontraído e incondicional das meninas.⁵⁵ A pausa que o eu lírico almeja é um lugar protegido e seguro:⁵⁶

Hoje eu quero apenas
Uma pausa de mil compassos
Para ver as meninas
E nada mais nos braços
Só este amor
Assim descontraído

⁵¹Ibidem, pp. 316-7.

⁵²Ibidem, p. 318.

⁵³Idem, Ibidem.

⁵⁴Texto curto, mas instigante sobre a noção de infinitude, a qual é lida por Eduardo Brandão como o desejo humano de completude. cf. BRANDÃO, Eduardo. “Infinito e finito na filosofia”. In: *Fórum Permanente*, disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/edubrandaonove>. Acesso em 3 set. 2023.

⁵⁵Como curiosidade apenas, cito Márcio Borges falando sobre a visita de Paulinho da Viola à sua casa para a audição do álbum *Clube da esquina*: “Durante sua curta estada em Belo Horizonte, Paulinho da Viola engrenou uma longa conversa técnica com meu primo Elder, este com toda razão orgulhosíssimo de Flávia e Fúlvia, o lindo par de gêmeas a quem sua mulher, Nôra, acabara de dar à luz. O fato é que domingo, depois do almoço de dona Maricota, Paulinho foi convidado de maneira tão insistente por meu primo a visitar suas filhas que resolveu aceitar. Lá fomos nós no carrinho azul de Elder até a sua casa, que ficava numa ladeira íngreme atrás da igreja de Santa Tereza. Nôra ficou surpresa: – Paulinho da Viola na minha casa, não acredito! O compositor tomou as gêmeas no colo, brincou com elas... e continuou seu papo especializado com Elder, a respeito de marcenaria, que era uma paixão dos dois. E tome termos técnicos, caixilhos, travações, marchetas...” cf. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 269.

⁵⁶O choro instrumental *Abraçando Chico Soares*, uma homenagem a Francisco Soares de Araújo, conhecido como Canhoto da Paraíba, passa uma sensação de calor e afeto dentro deste álbum.

Agressividade, morbidez, desilusão e melancolia, esperança, conhecimento fora da razão, resignação, aceitação, autoproteção. Todas as respostas possíveis quando estamos diante de uma situação histórica sem saída, quando estamos com dificuldade de nos reconhecer, quando estamos diante de um problema complexo. Sinais de uma indagação, com suas idas e vindas.

O samba nas nuvens

Nuno Ramos começa seu texto com a seguinte frase: “ele caminha como quem não toca o chão”.⁵⁷ Ao longo do disco há diversos exemplos de como o arranjo nos transmite uma sensação aérea. Em *Presentimento*, o bongô aparenta estar longe, lá no fundo. O arranjo de *Num samba curto*, em especial a introdução, reforça seu aspecto contemplativo, tal como o solo de cravo em *Para ver as meninas*, como vimos. A orquestração de cordas em *Coração chama a atenção* e os ecos dos cocos (ou outro instrumento similar)⁵⁸ parecem bater nos cantos das paredes e voltar.

Na comédia *As nuvens*, Aristófanes apresenta Sócrates, o tipo ideal de filósofo, pendurado numa cesta olhando para o céu, pois foi assim que ele suspendeu o intelecto e o pensamento e misturou este, “que é sutil, com o ar que lhe é afim”. O próprio Sócrates descreve sua atividade nesta parte da comédia como “caminho no ar e observo o sol”.⁵⁹

Na capa do álbum, Paulinho da Viola flutua. Está sozinho, vestido com trajes típicos de sambista, nas cores azul e branco da Portela. Ele está sentado em uma cadeira, mas esta cadeira está só num fundo branco, sem limites aparentes.

⁵⁷Ramos, op. cit., p. 79.

⁵⁸Sobre este instrumento, agradeço a João Rabello, violonista e filho de Paulinho da Viola, que perguntou diretamente a ele e me enviou suas respostas, assim como o áudio referenciado em nota a seguir, por email: “ele diz que parecia um coco, mas não lembra muito bem. Não falou que era um coco exatamente. Comparou com uma caixeta”. Além disso, Paulinho também confirmou que este álbum foi o primeiro dos dois lançados em 1971 e que a segunda voz em *Reclamação* “só pode ser” a de Mauro Duarte.

⁵⁹ARISTÓFANES. *As nuvens*. Cadernos de Tradução, Porto Alegre, n. 32, jan-jun, 2013, pp. 25-26.

É um infinito, mas é também um vazio.⁶⁰ Sua posição é a clássica posição do pensador, tradicional representação de melancolia.⁶¹ Sua expressão, todavia, não é melancólica. É um pouco maliciosa (“indiferença” filosófica?), de quem caminha seguro, como diz em *Num samba curto*. Em vez do queixo estar apoiado na mão, como na escultura, seu queixo está apoiado no violão. Ou a cabeça se apoia no violão ou o violão suporta a cabeça, quem sabe as duas coisas. A cadeira é de madeira com adornos nos pés, poderia ser de material sintético, com pés de palito, típico do design de móveis dos anos 70, mas não é. É uma cadeira de visual mais pesado, na qual ele se apoia, reforçando o aspecto de tradição.⁶²

A sinalização é que a sua elaboração se dá através do violão. Um instrumento solitário e afim ao lirismo, ligado ao “âmbito da subjetividade”:

Muito diverso é o sentido atribuído ao violão, instrumento que serve ao acompanhamento da voz mas também à execução melódica, num ambiente mais íntimo e personalizado. Em oposição ao movimento coletivo e ao apelo coreográfico da percussão, o violão está presente no âmbito do canto solo, na expressão individual, na exposição da alma que reflete, divaga e sonha. Integrou a linguagem da modinha e da seresta.⁶³

Neste disco, Paulinho da Viola se coloca mais próximo do polo do indivíduo moderno, do sujeito reflexivo. O “esmero expressivo”⁶⁴ do álbum reforça isto.⁶⁵

⁶⁰Em texto de 1971, Zuenir Ventura vê a cultura brasileira perplexa diante de perguntas sobre o processo criador do país, desencorajada pela censura, impotente diante do AI-5, dilacerada por dentro e pressionada por fora (...), em busca de uma saída”. VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 50.

⁶¹Cf. WARBURG, Aby et al. “*Manet and Italian Antiquity*”. In: *Bruniana & Campnelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, pp. 455-476, p. 460. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24339078>. Acesso em: 3 set. 2023.

⁶²Agradeço a Walter Garcia pela observação sobre a cadeira de madeira, como também pelo alerta sobre a importância comercial da última faixa do lado A de um disco.

⁶³Matos, op. cit., p. 39.

⁶⁴Bastos, op. cit., p. 316.

⁶⁵Em um áudio enviado a mim por João Rabello, Paulinho da Viola diz: “O álbum que eu fiz

Diante da realidade concreta ouvimos o espanto, a admiração ou perplexidade refletidos nas canções. Em busca de entender o objeto, várias respostas são especuladas, mas nenhuma é satisfatoriamente adequada, pois a realidade se tornou complexa. Pode ser que não haja respostas ou que haja a necessidade de inventar uma nova.

Temos um impasse que persiste e, junto com ele, persiste também o espanto. Este lugar do espanto e da perplexidade é um tanto mágico. Magia é também a vivência da curiosidade inicial, do pathos não desvendado por conceitos. De forma contraditória, a distância acaba por produzir seu oposto: quanto mais Paulinho da Viola se afasta do samba mais ele se aproxima dele. A impressão que fica é que este álbum parece ser, afinal, menos sobre o infinito e mais sobre o inefável.

em 1968 tinha orquestra, não sei o quê. Aí, alguns acharam que a orquestra era... tinha arranjos do Gaya e arranjos do Nelsinho. E eles usavam a orquestra que era da Odeon, entende? É... eu não tive assim nenhuma influência sobre esses arranjos, né? 1968. Aí numa conversa... só teve uma pessoa, que era um inglês, que gostava daquela forma, mas a maioria achava que ficou um pouco pesado pra minha voz. Entendeu? Aí o Gaya tinha um conceito, quer dizer 'Paulinho a gente tem que tirar e não botar'. Então, no segundo disco você já ouve que não tem nada disso.

Que é o *Foi um rio que passou na minha vida* né, o segundo?

É, exatamente. E não tem nada, já mudou completamente. Era uma coisa bem mais leve, que isso era uma ideia do Gaya. E a outra coisa era que a partir daí a gente continuou a trabalhar assim.

E o *Num samba curto*, que é esse de 71, foi o terceiro disco, que ele veio antes do outro, né?

É, exatamente, exatamente, que também tem essas... que é essa ideia de reduzir e acrescentar detalhes. Ele, às vezes, botava um sininho, sabe como é que é? Em outros discos, era isso". Gaya é o Maestro Lindolfo Gaya, único orquestrador e regente do álbum aqui analisado e Nelsinho é o maestro Nelson Martins Dos Santos.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Britto de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. “O princípio e o sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ARISTÓFANES. *As nuvens*. In: Cadernos de Tradução, trad. de José C. Baracat Junior (et al.), Porto Alegre, n. 32, jan-jun., 2013, pp. 1-98.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vol. 2. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.
- BASTOS, Manoel Dourado. “Pressentimento da promessa de felicidade: ‘o samba da desilusão’ de Paulinho da Viola”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, pp. 229-324, 2013.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRANDÃO, Eduardo. “Infinito e finito na filosofia”. In: *Fórum Permanente*, disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/edubrandaonove>. Acesso em 3 set. 2023.
- CÂNDIDO, Antônio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COUTINHO, Eduardo Granja. “Paulinho da Viola e a ‘questão social’: O samba como forma de expressão ‘toda-vida marginal’”. In: *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- Folha de S. Paulo*. Paulinho da Viola celebra Noel Rosa com a filha. Plataforma youtube, 4 de julho de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TeyRt76LiFc>. Acesso em 3 set. 2023.
- GALLO, Silvio. “A filosofia e seu ensino: conceito e transversalidade”. In: *Ethica*, vol.13, n.1, Rio de Janeiro, p.17-35, 2006.
- GARCIA, Walter. “A transitividade do samba: Uma análise interdisciplinar”. In: *Opus*, vol. 27, n. 2, pp. 1-23, maio/ago. 2021.
- _____. “De *A preta do acarajé* (Dorival Caymmi) a *Carioca* (Chico Buarque): Canção popular e modernização capitalista no Brasil”. In: *Música Popular*

em *Revista*, ano 1, vol. 1. Campinas, Unicamp/Instituto de Artes, jul./dez. 2012, pp. 30-57.

_____. “Radicalismos à brasileira”. In: *Celeuma*, USP/Centro Universitário Maria Antonia, n. 1, vol. 1. São Paulo, maio 2013, pp. 20-31.

LICHOTE, Leonardo. “O samba do desassossego”. In: *Revista Piauí*, 26 maio 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-samba-do-desassossego/>. Acesso em: 3 set. 2023.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Filosofias africanas: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MACHADO, Felipe Tuller Moreira. “Do espanto ao sublime: apontamentos sobre ‘educação patética’ entre o conceito de ‘thaumázein’ de Platão e o ‘sublime’ de Friedrich Schiller”. In: *Filosofia e educação*, Campinas, SP, vol. 12, n. 2, pp. 1289-1312, maio/ago. 2020.

MAMMI, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, pp. 1-6, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em: 12 out. 2023.

MARX, Karl. *O capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de. “Sofrer e sorrir – cantar: Os sambas de Bide e Marçal”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 21-43, ago. 2018.

NEGREIROS, Eliete. “Vinhos finos... cristais”. In: *Revista Piauí*, 24 ago. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/vinhos-finocristais/>. Acesso em: 30 set. 2023.

PLATÃO. *Diálogos, Vol. IX, Teeteto – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora UFPA, 1973.

_____. *Fédon*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora UFPA, 2011.

RAMOS, Nuno. “Ao redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007.

REPA, Luiz. “O posto e o pressuposto: Ruy Fausto e a ideia de crítica imanente em Marx”. In: *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, 26(2), pp. 95-110, 2021.

_____. “Totalidade e negatividade: A crítica de Adorno à dialética hegeliana”. In: *Caderno CRH*, Salvador, vol. 24, n. 62, pp. 273-284, maio/ago. 2011.

SAFATLE, Vladimir. “Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, pp. 21-30, out. 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby et al. “*Manet and Italian Antiquity*”. In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, pp. 455-476, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24339078>. Acesso em: 3 set. 2023.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 40-51.

RESUMO: Este ensaio analisa o primeiro álbum lançado por Paulinho da Viola em 1971. O começo dos anos 70 é o auge da repressão da ditadura militar e vive-se o milagre econômico. Paulinho da Viola (1942-) é um compositor da música popular brasileira que sempre fez questão de deixar clara a importância da tradição do samba para a sua obra. Uma escuta atenta deste álbum sugere um comportamento filosófico do eu lírico: espanto e perplexidade (*thaumázein*) diante de problemas concretos seguidos pela busca racional por um conceito que possibilite a compreensão destes problemas. Para aprofundar a discussão sobre este álbum e enten-

ABSTRACT: This essay analyzes the first album released by Paulinho da Viola in 1971. The beginning of the 70s in Brazil is the peak of the repression of the military dictatorship and the years of the “economic miracle”. Paulinho da Viola (1942-) is a composer of Brazilian popular music who has always stated the importance of the tradition of samba for his musical work. Listening to this album with attention we see the philosophical behavior of the lyrical subject: wonder and perplexity (*thaumázein*) in the face of concrete problems followed by the rational investigation looking for a concept that makes it possible to understand these problems. To extend the

der quais seriam estes problemas, este ensaio tenta relacionar a tradição filosófica ocidental com o samba, ritmo negro de resistência coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Paulinho da Viola; Samba; Filosofia; MPB; *Thaumázein*; Perplexidade.

discussions about this album and comprehend what these problems might be, this essay tries to bring the Western philosophical tradition together with samba, a black rhythm of collective resistance.

KEYWORDS: Paulinho da Viola; Samba; Philosophy; MPB; *Thaumázein*; Perplexity.

Depoimento: caminhos poéticos da artista indígena Karajá Kássia Borges

KÁSSIA BORGES

ARTISTA KARAJÁ, CURADORA E PROFESSORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU).

Apresentação de Kássia Borges, por Virginia Aita

Com recentes exposições que lhe alçaram à visibilidade nacional¹ – entre outras, *Véxoa: Nós Sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Moquém... Surari: Arte Indígena Contemporânea*, no MAM-SP, 2020; *Les Vivants*, na Fundação Cartier (2021); e, na sequência, *Mahku: Cantos de Imagens*, na Casa do Parque (2022); *Mahku: Mirações*, no MASP, e a participação na Bienal de São Paulo (2023) –, o grupo Mahku, nascido da pesquisa de Ibá Huni Kuin sobre os cantos *buni meka*,² para reascender e preservar esta tradição ancestral da etnia Huni Kuin, no Acre e Peru, passa a ocupar um espaço inédito na cultura

¹Vale notar que o grupo, acompanhado por antropólogos internacionais, foi primeiro reconhecido e exposto na França, a seguir ganhando essas grandes exposições em São Paulo.

²Esses cantos, que conduzem o ritual da Ayahuasca e presidem as “mirações” – “uma viagem no mundo” pelo pensamento, visões transmitidas sob efeito dos cantos e do *nixi paē* substância psicoativa extraída do cipó considerado como o “espírito da Floresta”. Eles são então, a seguir, transpostos em imagens figurativas (*dami*) como técnica pedagógica de transmissão de seus mitos originários. Os cantos são mediadores, “formas de acesso” ao universo invisível que permitem

contemporânea. Reconhecida por sua atuação no grupo, o trabalho anterior da artista Karajá-Iny, Kássia Borges, no entanto, se amplia e redobra (artista-ativista-pesquisadora-professora) assumindo nova complexidade em direções diversas. Da investigação dessa herança material/imaterial numa pesquisa sistemática, recuperava procedimentos relegados, agora mais do que nunca imprescindíveis a um equilíbrio ameaçado, pondo em risco a vida no planeta. Comprometida com a condição da mulher indígena, sob os sucessivos abusos da exploração predatória, ela põe em relevo seus saberes ancestrais, suas práticas rituais e de manejo do ambiente, expondo a violência infligida a seus corpos, que ainda resistem. Partindo de pequenos potes de argila (*Corpotes*) achata-os até laminá-los, mimetizando na arte a violência que os esmaga, a seguir, transpõe na superfície a pintura corporal feminina Karajá; replica uma miríade de órgãos/fragmentos dispersos; ou risca círculos sulcando o papel até abrir uma ferida, a ferida dos estupros sofridos pelas mulheres indígenas. Produz, assim, toda uma imageria, paradoxalmente vibrante e bela, que denuncia a usurpação e o trauma vividos, a destruição da “alma” natureza nos corpos das mulheres indígenas.

Mas Kássia vai além do sofrimento; revitaliza e ressignifica práticas ancestrais (tradição cerâmica Karajá), reivindicando a potência corpórea, afetiva, de cura, restituição de saberes e laços comunitários numa potente afirmação cosmo-política (“não podemos pensar que somos só nós, a gente é uma turma, um grupo que se une para lutar pelo nosso espaço e nosso território”). É notável seu trabalho em cerâmica, que se distancia da abordagem técnica usual, reinterpretando a prática tradicional e comunitária de um mocambo amazônida, recuperando o sentido ritual, a corporeidade imediata e impregnada do barro que nos restitui à natureza, para, assim, discutir a origem. Sua arte emerge de outra cosmologia, invertendo princípios, a ordem entre os seres, entre o visível e o invisível cifrada nessas constelações imagéticas. Expondo o desastre da civilização ocidental que pôs em risco a sobrevivência da espécie, traz a perspectiva de uma nova sociabilidade entre seres

viajar, deslocar-se no cosmos. As letras não narram uma história, mas justapõe imagens numa visualização que registra essa experiência de deslocamento. “As mirações (*dami biranai*) então são, justamente, essas imagens em perpétua transformação, que vão surgindo através da escuta dos cantos; ao mesmo tempo que se transformam, transformam os que as vivenciam. Cf. “Mahku: Movimento dos artistas Huni Kuin”. (Org. Pedrosa, A; Giufrida, G.). São Paulo: MASP, 2023, pp. 70-87; Viveiros de Castro, *Maná*, v. 2, n. 2, 2006, pp. 115-44.

humanos e a natureza viva. Com uma estética fundada em um ethos comunitário, transversal ao repertório da arte ocidental refém do humanismo individualista e da epistemologia logocêntrica, interpela a arte contemporânea em suas bases, forçando-a a reavaliar seus compromissos, sua epistemologia, sua racionalidade visual sem perspectivas.

Neste depoimento sobre seu percurso artístico, tem-se a ocasião excepcional de conhecer sua caminhada pessoal e desafios, na condição de mulher indígena entre povos ameaçados, artista e docente engajada na defesa e preservação dessa tradição. Descobre-se a pesquisadora sofisticada a partir de suas origens, equipada de uma formação multidisciplinar e empenhada em resgatar os saberes, modos e tecnologias ambientais dos povos originários, ressignificando a tradição da cerâmica. Inconformista, inquisidora, sua obra atravessa as discussões da arte contemporânea, autorreflexiva questiona o estatuto da obra de arte, a territorialidade e sua usurpação colonial, investiga os princípios mais fundamentais, interpelando Walter Benjamin para desvendar o conceito de origem, e reconduzila a suas origens, atualizando sua tradição em identidades pluriétnicas. Numa conversa, lembra que sua mãe insistia em que, para sobreviver devia abandonar seu povo aderindo à cultura branca. Mas Kássia fez, justamente, o contrário. O que torna sua obra ainda mais eloquente, transformando seu legado indígena numa escolha, contrapondo suas tradições, ancestralidade e cosmo-políticas como a mais veemente crítica ao projeto civilizatório ocidental, sua supremacia obtusa e o extermínio que infligiu a esses povos.

A estética e os repertórios que propõe implicam mudanças tectônicas nas camadas mais profundas que conformam as relações entre os seres humanos, entre humanos e não-humanos (animais e espíritos) no “cosmos da floresta”. O propósito não é só o embate de ideias, a crítica teórica, mas uma transformação efetiva – um esforço inclusivo de dar lugar e legitimidade a um povo, que se vale de tecnologias do encantamento, da persuasão desses mundos magicamente duplicados pela imagem que guardam a ordem do mistério, da sabedoria e do equilíbrio que perdemos, talvez, irreversivelmente. Kássia empresta sua luz para “ver”, através de sua obra instigante, essa realidade profunda e, contra toda insensatez da razão, afina a escuta para redimensionar o visível.

Depoimento



Grupo Mahku, *Painéis e totens*, 36ª Bienal de São Paulo, 2023 (foto Kássia Borges).

Eu me formei em 87 e comecei a fazer uma pesquisa sobre pintura corporal, principalmente Karajá, grupo a que pertenço. E voltei para aldeia para pensar sobre essas questões, sobre a pintura, o que significa essa pintura, a cerâmica, o que significa essa cerâmica para o povo Iny Karajá. A partir daí eu começo uma trajetória de artista contemporânea, mesmo fazendo cerâmica e trabalhando com a temática indígena.

Canibal, tropical,
 [Qual o pau que dá nome à nação, renasci]
 Natural, analógico e digital,
 Libertado, astronauta Tupi.
 Eu sou feito do resto de estrelas

Daquelas primeiras depois da Explosão
Sou semente nascendo da cinzas,
Socorro [sou o corvo], o carvalho, o carvão.
Meu nome é Tupi,
[Guaicuru]
Meu nome é Peri
De Ceci
Sou neto de Caramuru,
Sou Galdino, Juruna e Raoni

Com a poesia de Lenine na música do *Tupi*³ começa minha pequena biografia ou escrita de mim, pois além de recorrer a ela e nela me reconhecer, também sou brasileira, de estatura mediana, goiana, índia do Araguaia e artista. Com os desdobramentos em minha vida desde a minha graduação em artes plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, passei pela minha especialização em filosofia política em 1990; com os sentidos reconstruídos na pesquisa que desenvolvia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no meu mestrado em poéticas visuais, aprofundei-me na busca pela origem, pela minha origem: origem do meu trabalho, do meu criar e da minha história.

Hoje sou doutora em ciências do ambiente e sustentabilidade pela Universidade Federal do Amazonas, e reconstruo esses caminhos juntamente com um olhar sobre a minha produção artístico-visual. Por esse passado, esse traçado que se coloca, se desloca, se prolonga, também retomo a pesquisa realizada na Aldeia Buridina, em Aruanã [GO], juntamente com os índios Karajá-Iny, povo de onde origino. Pertencentes ao tronco linguístico Macro-Jê, os Ensinamentos da minha “vó” Alice sobre sua cerâmica e, mais especificamente, sobre as bonecas Ritixic de formato humano, consideradas os artefatos mais representativos dessa etnia, me fizeram retomar o contato com a produção cerâmica.

Essa trajetória me assegurou um olhar reflexivo do mundo através de linhas, cores, formas e volumes representativos na minha produção de artista, índia, mulher que trabalha com barro, discutindo o conceito de origem.

³Canção *Tubi Tupi*, de Lenine e Carlos Rennó. (RENNÓ, Carlos; LENINE. “Tubi Tupi”. Rio de Janeiro: Som Livre: 1999, 5 min 30 seg.)



Kássia Borges, *Corpotes*, 1988.

Em 1988, eu comecei essa pesquisa, mais profundamente na Aldeia Buridina em Aruanã, quando e onde comecei a pensar o que significavam e o que eram essas pinturas corporais. Aqui eu começo a criar uns objetos, que eu chamava de *Corpotes*: eram potes sem essa função de potes, e eram corpos ao mesmo tempo.

Então eu fazia essas esculturas em cerâmica e transpunha as pinturas corporais para esses objetos. Em 89, eu começo a pegar esses *Corpotes* e a “chapá-los”, e começo a trabalhar com *Placas*, mas isso é como se eu tivesse também achatando os próprios corpos indígenas. Ficavam [antes] somente essas incisões, que eram representações de pinturas corporais. Mas chega um momento em que eu penso na questão indígena e eu começo a achatá-las. Começo a bidimensionalizar essas pinturas.

Em 89, eu começo a participar de salões, inclusive com essas placas. E elas para mim têm um significado muito importante, porque é uma leitura que eu faço da condição indígena no Brasil em 80. Na década de 80 nós não tínhamos essa internet que a gente tem hoje, nem tínhamos Facebook, Instagram essas coisas, e a gente só era reconhecido enquanto artistas ou não-artistas.

Na década de 80, eu já participava de salões como uma artista indígena, mas não era colocado que eu era indígena, somente se eu era artista ou não. E então minha obra era reconhecida enquanto “obra de arte” por meio de um conceito ocidental do colonizador. E aí eu entro no primeiro salão, chamado SARP [Salão de Arte de Ribeirão Preto], e nesse salão eu entro com objetos. Essas placas para mim viram objetos, com a figura indígena, que é um “objeto descartável” – me parecia assim.

Kássia Borges, *Placas*, 1992.

Em 93, eu começo a pensar em território, e eu fui morar na Alemanha e vi umas coisas bem diferentes lá, como objetos de arte que faziam parte de só um espaço por exemplo, e depois mais tarde eu percebi que aquilo que eu estava vendo eram instalações.

A instalação para mim trabalha com a questão do espaço, do objeto e do espectador. Acho que tem que ter é um tripé[, três elementos,] e se não tiver o espectador e não tiver a obra e não tiver o espaço, ela [a instalação] não se concretiza. Foi então que eu comecei a tridimensionalizar a pintura corporal e comecei a ocupar [o] espaço.

“Ocupar o espaço” para mim significa também “ocupar o território”, ou retomar o território que nos foi tomado desde 1500; onde a gente é esquecido, porque antes disso a gente já existia, antes disso a gente já estava aqui. Quando [o] colonizador chega, ele chega destruindo tudo, inclusive os nossos espaços e os nossos territórios, por isso que eu começo a trabalhar com instalação, pensando nessa questão de território. [Trata-se de] retomar território, nem que seja o território de um espaço expositivo.

Essa obra [*Onça*] eu a fiz em 98 em Uberlândia e depois eu fiz também na Vila Cultural Cora Coralina, em Goiânia, mas, a cada espaço que ela vai e que ela ocupa, ela tem uma nova característica e um novo desenho. Aí eu percebo que eu começo a tridimensionalizar essas pinturas, mas ao mesmo tempo essas pinturas começam a ter formas de vaginas, de um órgão feminino. Nessa obra, eu faço esferas, bolas para então rasgar essas bolas com o dedo e ficar esse corte no meio dessa peça, e quando eu coloco isso tudo no espaço, ela vira de novo

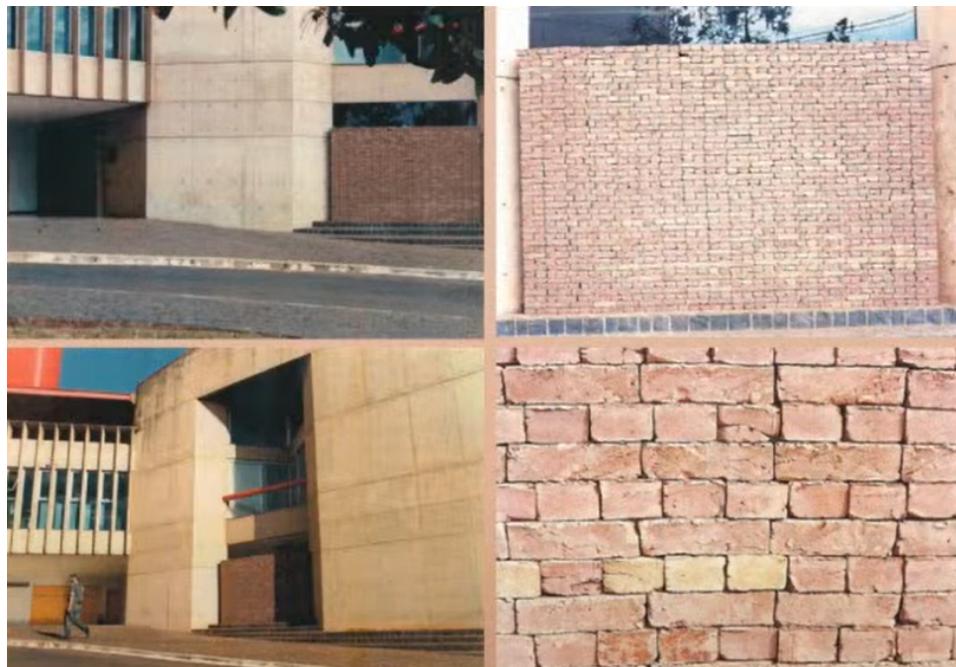
pintura corporal e, ao mesmo tempo, ela já começa a ter alguns símbolos que vão me conduzir até hoje pela minha poética, que é a questão do feminino.



Kássia Borges, *Onça* (5000 peças de cerâmica). Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 1998.

[Refiro-me à] ancestralidade, [ao] feminino e, mais, [à] questão da mulher. A partir disso, em 2000, eu penso na questão da obra de arte: o que é uma obra de arte, onde essa obra de arte está e que lugar é este onde eu apresento essa obra?

Então eu faço o *Muro* e fecho todas as portas da galeria com 15 toneladas de argila crua. As pessoas chegavam na exposição e perguntavam “mas cadê a obra?!”. É como se dissessemos que a obra e nós, indígenas, não existíssemos, e elas estavam ali bem na frente. Não dava para esconder 15 toneladas de argila, mas as pessoas olhavam e não percebiam que aquilo era uma obra de arte, e aí elas começaram a me perguntar “cadê a exposição? Cadê sua obra?” etc.; mas para isso mesmo eu fiz essa instalação, pensando nessa discussão do que era uma obra de arte, onde essa obra de arte está, que espaço é esse e quem somos nós nesse espaço e nesse lugar, nesse território.



Kássia Borges, *O muro* (15 toneladas de argila crua). Galeria Ido Finotti / Uberlândia – MG, 2000.

Eu lembro que essa janela aí de cima era o escritório do prefeito. O prefeito não se sentiu bem com essa obra e mandou derrubar. Ele se sentiu muito incomodado

e aí derrubou essa minha obra. Ela ficou um tempo e depois caiu porque o prefeito foi lá e mandou arrancar. Mas isso foi interessante, porque muita gente começou a discutir e a escrever sobre a obra, e a colocar essas questões que eu mesma colocava: onde está a obra de arte, quem é o artista, quem somos nós artistas, que território é esse que foi nos tomado?

As pessoas começaram a escrever artigos sobre esse trabalho, [o que] para mim foi interessante porque ele não existia mais, mas ele existia na memória. E não só na memória, mas também na consciência das pessoas que começaram a pensar nessas questões.

Eu fui chamada em Salvador para fazer uma exposição na Universidade Federal da Bahia e lá eram oito artistas – quatro artistas que não conheciam a Bahia, e quatro artistas que a conheciam. Eu não conhecia a Bahia. Quando eu cheguei, a Bahia se apresentou para mim como um grande ebó. Então, usei essa impressão para dar forma à instalação *Afrequetê*; ela fica no espelho e ela reflete: como se fosse Brasil e Bahia, como se fosse o mapa do Brasil e o mapa da Bahia e de Salvador. Eu faço essa junção com o espelho que ela está atrás e aí eu penso que essa Bahia; ela tem muito a ver com a negritude, mas não podemos esquecer que ali também havia e ainda há indígenas. E a cerâmica faz parte, e a pimenta também.



Kássia Borges, *Afrequetê*, cerâmica, pimenta e sal. Universidade Federal da Bahia / Salvador – BA, 2000.

Em 2003, eu fiz a instalação *500 anos de invasão*, que são copos com água, e dentro dos copos há cones de argila. No começo da exposição a argila aparecia de uma maneira, mas com o passar do tempo ela ia diluindo. A argila ia se desenformando e aí virava somente um caldo dentro desse copo com água, porque

eu penso que é isso [o que] aconteceu. Isso acontece até hoje: essa destruição de cada um, nesse copo. Ali, [cada copo] significa um ano, mas são 500 copos com argila, e 500 copos de água em que vão se deteriorando [os cones de argila]. E ao mesmo tempo elas [as argilas] existem. Elas estão aí e não podemos pensar que não existem; mesmo se desenformando, continuam ali. Mesmo sem o seu território, porque estão todos encerrados, mesmo sem a sua forma de antes.



Kássia Borges, *500 anos de invasão*, argila úmida, copo e água. Pinacoteca do Instituto de Arte / Porto Alegre – RS, 2000.

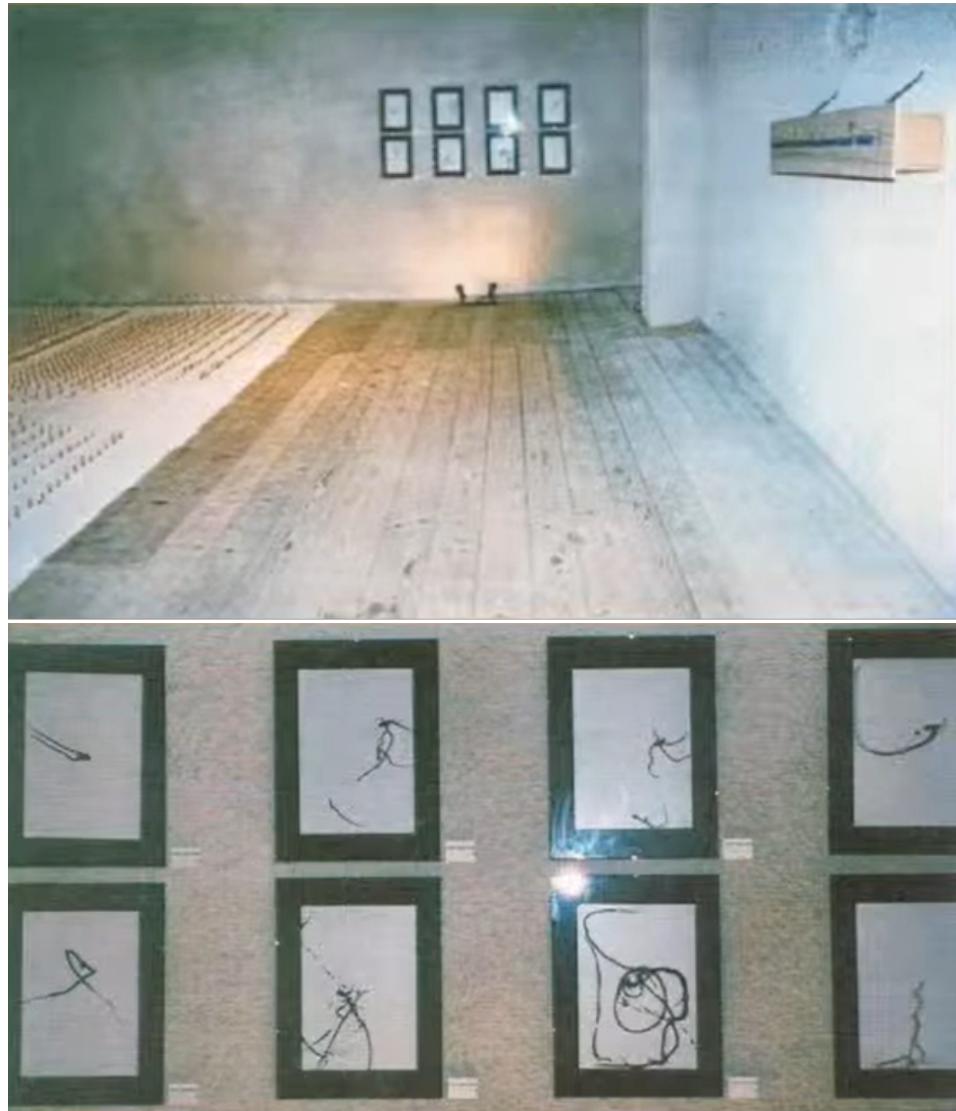
A partir de então, eu começo a pensar também na questão indígena. Ela é muito forte no meu trabalho, mas ela é forte também no Brasil. Se a gente considerar como se pensa na questão do negro no Brasil, a gente também lembra a questão dos indígenas, que foram maltratados e que foram expulsos dos seus territórios, mas que têm também uma história muito violenta, envolvendo o estupro.

Não podemos esquecer que esse Brasil foi construído a partir de estupros, a partir de violência. Muita violência. A partir disso, eu chamo esses desenhos de *Desenhos escavados*. Trata-se de uma instalação que eu fiz, em que pego um lápis e um papel e faço um buraco, desenhando um buraco. Desenhando o que na verdade é uma vagina. E eu só paro quando esse papel é rasgado. Eu vou desenhando, fazendo círculo, círculo, círculo, círculo, até a exaustão do papel, e até a abertura dessa ferida – uma ferida advinda do estupro.

Eu fui fazer duas residências na França, e aí eu tinha que fazer uma produção. Faço uma instalação chamada *A dor e o prazer de ser*, em que eu também faço três mil peças de cerâmica. E, quando eu instalo essas peças, instalo em cima de cal. E aí podemos pensar que essa cal, quando alguém morre, é jogada em cima do corpo para apodrecer a carne. Mas isso é cerâmica, por mais que queiram nos apodrecer, ou por mais que queiram nos apagar, essa cerâmica não apaga.



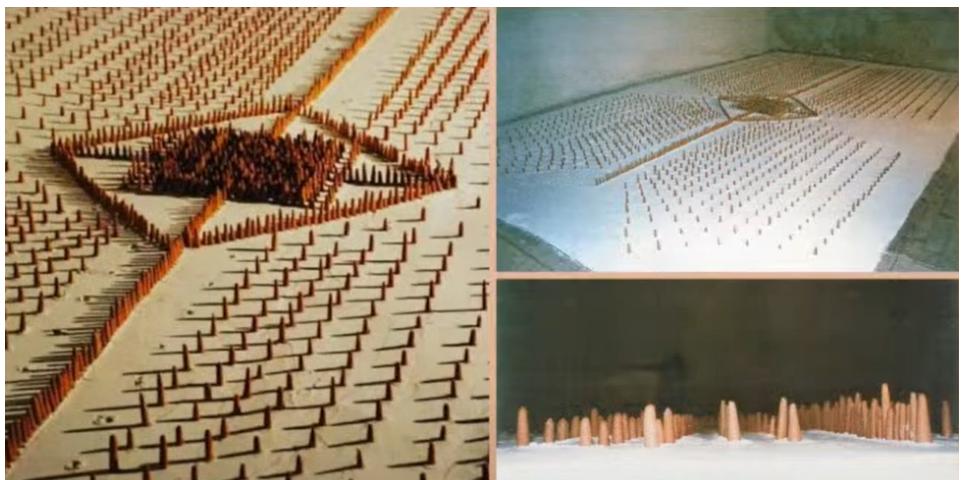
Kássia Borges, *Desenhos escavados*. Salão CELG / Goiânia – GO, 2005.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

O desenho que eu faço é de uma pintura corporal Karajá, que é uma cobra jiboia, e no centro eu acumulo muitos conezinhos. Essa instalação é o princípio feminino e masculino: feminino por causa dessa forma que está no centro, e ela

estica; dentro e aos lados a gente tem a figura masculina. Trata-se do masculino e do feminino, mas vindo de uma cultura indígena. Apesar de quererem nos apagar, de cortar o corpo e jogar a cal, de esfacelá-lo. Isso aí é cerâmica, então não vai acabar. Essa é mais uma persistência nossa: de estar aqui, continuar aqui. E não só aqui, mas no território.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

Além disso, eu pensava muito também na questão da vida e da morte. Eu começo a fazer uns desenhos, em que eu pego o verme de carne e coloco esse verme no nanquim. Eu pego esse verme e o coloco no centro da folha com esse nanquim. Ele sai andando, e morre. Então é essa persistência, mas sem querer esquecer que estamos entre a vida e a morte sempre.

No centro, eu pego uma imagem de Courbet, que é *A origem do mundo*, que é origem de todos nós. Ali eu começo a fotografar vários buracos que eu encontro pelo caminho. Eu lembro que, quando eu comecei a fazer meu mestrado, eu comecei a pensar por que eu fazia esses buracos, e por que eu pensava nessas questões dos buracos. Nisso me veio também o mito de origem do Karajá, que veio do fundo do rio Araguaia; que veio de um buraco. Esse buraco persiste nos meus trabalhos – sempre é o buraco de onde o Karajá sai e vai habitar as margens do Araguaia para enfeitiá-las, mas também é esse buraco da dor que aconteceu e

de que somos feitos: essa dor que é também a de ser estuprada, que é ser morto ou morta. Na verdade, nós somos mortas e somos violentadas o tempo todo. Esses buracos podem ser de origem, mas como também de dor e de questões do feminino, principalmente da mulher indígena.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

Depois eu faço uma instalação [*De onde venho*], em que em cima do lado direito aparece aquela pintura corporal Karajá que as mulheres fazem nas pernas e é da cobra jiboia, que eu transfiro para o tridimensional na instalação anteriormente abordada, só que esse prédio foi queimado várias vezes – e foi reconstruído. Aqui não aparece, mas em cima desse segundo desenho (embaixo da cobra) há fotografias de crianças indígenas que moram na cidade. Quando a gente passa e desce essas escadas, a gente se depara com essas fotografias das crianças, mas, ao mesmo tempo, a gente também se reconhece e é como se [a] criança olhasse para quem está passando nesse caminho e se reconhecesse. Pensasse: existe uma

reconstrução, existe uma construção de identidade, ou existe uma reconstrução desse espaço. E a reconstrução da cultura indígena ainda persiste – eu acho que sim.

No final dessa escada, eu ofereço uma esfera, uma bola de argila, furo as paredes desse espaço e peço a cada visitante que coloque a argila dentro desse buraco e faça uma digital. Há uma pergunta: “de onde eu vim?”, “onde estou?” e “para onde vou”?; há várias respostas, porque eu queria saber se todo mundo entendia, apesar de estar na França e não terem vivido as coisas que nós brasileiros indígenas vivemos. Será que eles se reconheciam? Será que eles eram quem eles pensavam que eles eram? Há muitas respostas.



Kássia Borges, *De onde eu venho*, jenipapo e carvão sobre parede. La Fraternelle, Saint Claude / França, 2007.

Essa [abaixo] é uma instalação de desenhos que eu chamo de *Os tori que se entendam*; são desenhos que têm um falo no centro, do outro lado não tem nada, e aí quando você entra na exposição, no espaço expositivo, você vê todos esses

homens coloridos e cheios de enfeites; e do outro lado, branco, só que o branco é a mistura de todas as cores. Não dá para você anular, por mais que você olhe para o branco, você tem a mistura de todas as cores então não há completude sem o feminino, sem a mulher. Não há um homem completo sem uma mulher em qualquer momento.



Kássia Borges, *Os tori que se entendam*. Casa de Cultura / Uberlândia – MG, 2009.

Essa [abaixo] é uma obra que eu chamo de *Nós que amávamos tanto*, em que temos quatro mulheres desfocadas. Trata-se de uma fotografia. Não há rosto ali. Estamos tentando reconhecer quem são essas mulheres, e eu estou ali, eu estou toda enfeitada de indígena, mas você não me reconhece quando você olha.



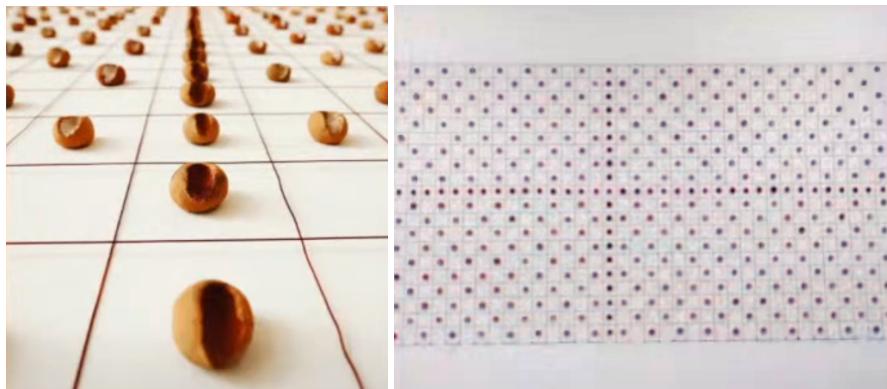
Kássia Borges, *Nós que amávamos tanto*. Galeria do Mercado / Uberlândia – MG, 2010.

[Depois disso], eu fui morar no Amazonas, morei cinco anos dentro do Rio Amazonas, e o rio começou a fazer parte da minha vida; começou a fazer parte inclusive das minhas viagens, porque lá só se viaja com barco. Eu fazia doutorado em Manaus, dava aula em Parintins e fazia uma viagem de 24 horas para chegar em Parintins ou 24 horas para chegar em Manaus. Quando eu chegava em Parintins eu ainda pegava mais um barco e viajava mais 5 horas para estudar um grupo de mulheres ceramistas que ficavam escondidas. Na verdade, elas mesmas se identificavam como “escondidas” e só se podia chegar lá de vez em quando de barco. Mas, ao mesmo tempo, essa Amazônia é ar. Ela não é só barco, ela é ar, água, ela é tudo. A Amazônia é completa, é ela que nos dá respiração, que nos faz pensar que não podemos destruir a Amazônia. Não podemos queimar, e então, em *Amazone-se*, esses barcos ficam flutuando como se tudo fizesse parte, como se esses barcos fizessem parte inclusive do ar que a gente respira ou da água em que a gente trafega.



Kássia Borges, *Amazone-se*. Galeria Ido Finotti / Uberlândia – MG, 2014.

Aí eu fui convidada também para um seminário de estética indígena na Universidade Federal de Goiás e criei essa obra que se chama *Elas*, que continuam sendo vaginas e é quando eu começo a entender que realmente o meu trabalho tem muito a ver com a mulher e com essa destruição, essas mortes. Mesmo assim, quando você olha esse trabalho, é bonito. Ele nem parece ter dor, mas estamos fechadas, encurralladas nessa história, nessa antecedência. Esse trabalho é bem grande, ele é enorme, e eu coloco essas vaginas, mas elas estão fechadas por fios de cobre, que são lindos. A gente pode até parecer bonita, a gente se enfeita de penas, de miçangas e tal, mas ainda existe essa dor que não acabou, não deixou de acontecer.



Kássia Borges, *Elas*. Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

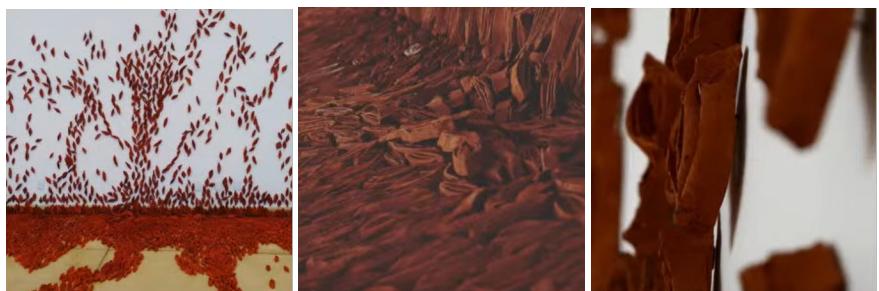
Eu escavo a parede e coloco esses falos dentro, e essa obra se chama *Não é brincadeira de criança*, porque, na verdade, eu estou falando de todas as crianças que são abusadas e que a gente nunca mais esquece. Quando o branco, o não indígena, chega perto, ele vai levar um presente. Às vezes não, mas é muito comum, que a criança ganhe um presente quando se aproxima esse abusador, esse estuprador ou esse assassino.

Vag-as são cinco mil peças de cerâmica. Essa obra, essa instalação, que ocorreu na Vila Cultural Cora Coralina, são vaginas cortadas para parecerem folhas vindas [com] o vento e jogadas para cima. Eu penso que a questão da mulher tem que ser enfrentada por todas nós, e a gente tem que se unir, porque na verdade não dá para sermos sós, não dá para sermos sozinhas e lutar sozinhas. A gente tem que



Kássia Borges, *Não é brincadeira de criança*, Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

lutar em grupo, então nós somos vagas, porque eu cortei um pedaço das vaginas e elas ficaram vagas. E a forma se parece ao efeito do movimento da água nas pedras, que deforma as pedras e ficam essas vagas.



Kássia Borges, *Vag-as*, 5.000 peças de cerâmica. Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

Essa é uma *Vida amazônica*, onde eu comecei a pesquisar as mulheres ceramistas desse mocambo. Eu faço uma passagem para que elas existam, para que elas sejam lembradas. E aí tem os quatro elementos: a água, a terra, o fogo e o ar, porque a cerâmica não é feita só de barro, ela tem água, mas ela também precisa do fogo e do ar. Ela tem os quatro elementos da natureza, ela é muito completa para mim e eu construo uma passagem, para que nós e elas possamos passar. Embaixo, temos terra preta de índio.

E agora, *Amazônicas*. Ela também remete aos barcos, mas ao mesmo tempo são vaginas e falos, porque quando a gente faz essa dobradura, essa forma é oblonga e é como se fosse uma vagina. Essa arte que fica no meio é como um falo, mas estamos todos juntos nessa batalha. Não podemos nos esconder e não podemos



Kássia Borges, *Vida Amazônica*. Centro de Ciências do Ambiente – UFAM, 2017.

pensar que somos [somente] nós. A gente é uma turma, um grupo que se une para lutar pelo nosso espaço e pelo nosso território. Tanto é que ali há cinco mil peças, cinco mil dobraduras de papel.



Kássia Borges, *Amazonidas*. Galeria de Arte da UFAM / Manaus, 2017.

[Em 2018, apresento *Cobra jiboia*]. Essa obra é cerâmica que eu apresento na Udesc, ela é um vídeo em que eu vou trabalhando com pontos e linhas para construir a cobra jiboia que eu construí lá na França, fazendo parte da minha poética. Essa, que faz parte também da pintura corporal Karajá feminina em que temos essa cobra jiboia, aparece na perna da pintura corporal feminina.



Kássia Borges, *Cobra Jiboia*, Udesc Ceart / Florianópolis, 2018.

Essa, [no mesmo ano, abaixo], é outra *Cobra jiboia*. A partir daí, as cobras começam a ter muita importância para mim, porque a cobra também é quando o Karajá sai de dentro do fundo do Araguaia para habitar as margens do Araguaia. Quando ele quer voltar para [a] origem dele e quando existe uma grande cobra nesse buraco que não deixa o Karajá voltar, é aí que a gente descobre a finitude, que a gente não é imortal, porque quando a gente estava dentro desse buraco éramos imortais, e aí essa cobra nos deixa lembrar que não somos mais imortais e é por isso que a cobra começa a fazer, muito, parte de minha obra. Ela é recorrente em vários trabalhos meus.



Kássia Borges, *Cobra Jiboia*, Udesc Ceart / Florianópolis, 2018.

Em 2017, eu entro para o Mahku, que é o Movimento dos Artistas Huni Kuin, e aí é onde eu começo a me tratar um pouco de toda essa dor que vem comigo



Kássia Borges, *Nixi Paē*, CCBB Rio de Janeiro – RJ, 2019.

por vários anos. Eu começo a trabalhar com cantos xamânicos. Esse cantos são feitos pelo Ibã, que é um Txana Huni Kuin e hoje é meu companheiro. Ele canta e a gente traduz o canto dele nas imagens. O *Mito de origem do Nixi Paē* é uma transmutação de som para imagem. O *Nixi Paē* é a ayahuasca e aí a gente toma ayahuasca e tem três cantos: o primeiro é para abrir a luz, o segundo canto que é admiração e o terceiro canto de cura.

A partir daí, passo a pintar muito a origem *Nixi Paē*, mas também os cantos de cura, porque eu preciso me curar da dor e também preciso curar esse mundo e curar esse Brasil. Eu preciso pensar que a gente tem que tirar esse Bolsonaro horrível que está aí existindo. Então, eu quero curar. Ele canta e eu começo a pintar, pedindo curas. Esse também é um *Canto de cura* e esse também é *Mito de*

origem do Nixi Paẽ. Esses são dois temas que passam a fazer parte da minha vida a partir de 2016 e 2017.



Kássia Borges, *Totem Iny*, Espaço Oficina – Galeria Estúdio, 2020.

Em 2020, fiz um totem *Iny*, em cerâmica com pintura. *Iny* é o nome pelo qual o Karajá se autodenomina. Em seguida, apresento pintura de *O mito de origem Nixi Paẽ* e do outro lado é um *Canto de cura*. Hoje essas duas pinturas têm quatro metros por três e estão na entrada da Pinacoteca de São Paulo. Eu acho que esse *Canto de cura* está na Pinacoteca, porque ela também está procurando cura.



Kássia Borges, *Nixi Paẽ*. Exposição Véxoa – Pinacoteca / São Paulo – SP, 2020.

Kássia Borges, *Canto de cura*. Exposição Véxoa – Pinacoteca / São Paulo – SP, 2020.

Este também é um *Canto de cura* que eu fiz na Haus der Kunst, em Munique, porque o prédio foi construído por Hitler. Não sei se vocês conhecem a história

da Haus der Kunst, que foi um prédio construído pelo Hitler para acolher obras de arte. Mas, quando você entra nesse prédio enorme e pomposo, você percebe o que foi o nazismo. Você percebe que houve também muitas mortes, que existiu um holocausto. Você percebe tudo isso quando você entra nesse prédio, e aí eu resolvi fazer um *Canto de cura* também. E é bem grande, eu ocupo todo o espaço do térreo, tem uma escada que vai para o segundo andar e eu ocupo tudo. O Ibá, que está do meu lado direito, vai cantando. Ele sempre abre um canto de luz e depois canta o canto de cura para mim, não só para mim. Sempre que a gente vai abrir um trabalho, a gente faz esses cantos.



Kássia Borges, *Canto de cura*, Haus der Kunst / Munique, 2020.

Essa empêna que eu fiz também em Belo Horizonte [*Canto de cura*, 2021] é um prédio e me parece que se chama Levy. Eu faço também um canto de cura, como se eu quisesse curar todo aquele espaço, curar não só aquele espaço, mas Belo Horizonte toda; Minas toda; o Brasil inteiro, porque fica bem grande. E é tão interessante que, depois que eu tirei essa foto, eu percebi que tem uma escrita no outro prédio que está ao lado que é “Parem de nos matar”, e aí eu vejo que eu coloco esses bichos e é como se a selva, não só a selva, mas também a floresta, pedisse socorro. Eu faço esse canto e peço que não nos matem mais. Não façam mais queimadas, nos deixem respirar.

Em 2022, fiz o *Inu Keneya*, convidada pelo museu Paranaense, para pintar onças pintadas, com a finalidade de mostrar a importância da preservação da onça pintada. [A questão é que] a gente tem que preservar também a cultura indígena e não só a onça pintada, então acho que essas duas lutas estão entrelaçadas: os indígenas e a onça pintada.



Kássia Borges, *Canto de cura*, Festival Cura – Belo Horizonte, 2021.

No mesmo ano realizei um painel de 12 metros, que é um *Canto de cura*. Fiz essa pintura para exposição Nakoadá, que ainda está acontecendo no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Essa exposição tem curadoria do Denilson Baniwa. É um *Canto de cura*, mas mostra também os Huni Kuin antigos procurando as miçangas, não apenas as miçangas. Porém, os indígenas podiam muito bem ter matado os colonizadores que chegaram aqui. Só que não fizeram isso, porque a gente sempre acreditou no outro, a gente sempre percebeu que existiam outros. Nós não somos sozinhos. Por isso, o jacaré é como se fosse uma ponte levando os Huni Kuin antigos para esse momento novo.



Kássia Borges, Exposição Nakoadá, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022.

Yubê shanu, que em português se chama “mulher jiboia”, mostra que existem muitas histórias dentro dessa mulher jiboia. Nela, estão presentes as bolas em cerâmica, sementes femininas (porque eu acredito nisso), no centro, estendendo-se, as cobras em volta que cercam essas bolas. Além disso, usa-se linhas, volumes, cores, elementos de obras anteriores, que sofrem condensação, redução, síntese. Nessa obra há várias histórias que se interligam. Há várias peças que são porcelanas com esmalte vermelho. Esse pedaço dessa cobra, dessa mulher-jiboia, representa “minha avó foi pega no laço”.



Kássia Borges, *Yubê shanu*. Casa de Cultura do Parque / São Paulo – SP, 2022.

Esse mito existe como se fosse algo muito interessante, mas isso nos trouxe muita dor. Muita gente fala isso, mas isso não é romântico em momento algum, isso traz muita dor e o rabo dessa mulher-jiboia conta esse pedaço dessa história.

E aí eu vou intercalando muitas peças e essa cobra ela vai se expandindo em todo o espaço da galeria, contando várias histórias dessa mulher-jiboia que na verdade são mulheres, são histórias de mulheres indígenas. A nossa história é feita disso. Essa é toda a exposição e essa é toda a cobra. São muitas peças com vários formatos, várias vaginas, vários falos, várias pinturas corporais. Cada peça tem uma história, cada pedaço dessa cobra tem uma história, que são as nossas histórias, que é a minha história.

Por fim, quando eu busco uma origem no meu trabalho plástico, também questiono minha identidade e autonomia. Quem é o artista numa época em que se dilui a significação não só das obras de arte, mas da própria arte, numa espécie de identidade em trânsito, conforme expressão de Cláudia França. Confluindo, fluindo e fundindo esse texto e essa apresentação em formato de turbilhão. Foram arrastadas do passado as lembranças para esta apresentação, e veio à tona a história: a minha história e de quase metade dos brasileiros e brasileiras. Muita água irá rolar ainda no fluxo da minha criação, pois muitos galhos e detritos do fundo do rio vieram à superfície em forma de fantasmas. Renee Pasarow vem ao meu socorro quando afirma: “e são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas e empurram o artista à repetição”. O que sou é “o que é ser artista”, o que sou é o “ser artista universal” dentro da minha ou da sua aldeia. O “ser artista universal” dentro da minha aldeia é a minha origem, que me foi dada; é o que fizeram de mim, mas isso não determina o meu futuro de excluída e de provável vítima do extermínio ainda em curso como mulher indígena que sou.

“O Corpo Dandy”^I

THOMAS CARLYLE

TRADUÇÃO ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

Apresentação

O Capítulo 10, do antigo livro *Sarto Resartus*, é repleto de enigmas e armadilhas. É preciso jogar para decifrar a articulação com a linguagem da moda, apesar de se tratar de uma brincadeira. Thomas Carlyle (1795- 1881) foi um respeitado historiador escocês da era Vitoriana que chegou a escrever um compêndio sobre a Revolução Francesa, mas aqui sua prosa é debochada e *campy*,² com trechos entrecortados e uso pleno da metalinguagem, de forma a sobrepor o autor, protagonista e personagem, antecipando Proust, e até mesmo Derrida. O uso de trocadilhos encantadores e divertidos tratam da moda com muita profundidade e sagacidade, se forem considerados com atenção. Eis a grande tirada: estaria Carlyle envolvido em uma hermenêutica e usando propositalmente um pensador alemão *Herr Lehrer Teufelsdröckh* para dar credibilidade e, ao mesmo tempo, para tirar um sarro? Ou seria a moda e a Filosofia das Roupas um assunto frívolo demais para ser levado a sério; melhor dizendo, que só se pode levar a sério como paródia, como alegoria? Aparências enganam e o capítulo é mais politizado do

^ITradução do Capítulo X do livro *Sartor Resartus* (O Traje Ressuscitado: a vida e opiniões do *Herr Teufelsdröckh* (Sr. Purpurina do Inferno). O corpo do título tem o duplo sentido de corpo físico e corpo metafísico, este como um corpo de pensamento a respeito de algo . O corpo *Dandy* é o corpo aplumado, afetado.

²Segundo a escritora norte-americana Susan Sontag, *camp* é algo sui-generis.

que indica ao revelar a desigualdade social que a bela aparência oculta. Enquanto pouco se ouve falar dos *trappeur*, *apache* e *femme fatale* Baudelairianos,³ o *Dandy* rouba a cena e a divide com o *Flaneur*, seu oposto dialético, pois este quer se misturar na multidão, sem deixar de compartilhar com aqueles, a fundação da Boemia como forma de vida a *épater les bourgeois*.

As características do texto original foram mantidas, dentro do possível, recuperando as aspas inglesas, o uso de maiúsculas, de forma a embaralhar objeto e sujeito e as tiradas do jargão filistino escocês, usadas e abusadas pelo autor como artifício, como acessório. Uma análise circunstancial arriscaria dizer que há uma articulação em jogo, própria do Idealismo Alemão, que procura ao modo de Hegel, chegar à uma conciliação entre mente, espírito e matéria. Além disso, filósofos e estetas que me perdoem pelo anacronismo, porém, o jeito ontológico de desenvolver uma Filosofia da Moda, tem muito de Heidegger. Do ponto de vista contemporâneo e decolonial, alguns trechos incomodam, inclusive quando termos da época são traduzidos ao pé-da-letra. A passagem que se refere à impossibilidade de institucionalizar o *Dandy*, como peça de museu – o que seria fatal por suprimir a imanência – esclarece que trata-se de uma exceção que não se encaixa em uma categoria qualquer de espécimes raros. Tal como os *primitivos exóticos*, exibidos nas Exposições Universais, alguns cujos corpos, até hoje são mantidos (e até exibidos) em museus ocidentais. Se o Corpo *Dandy* houvesse sido escrutinado, classificado e armazenado no acervo de um museu de arqueologia e etnografia o que teria sido do Espírito das Roupas⁴ a lhe atribuir distinção?

“O corpo Dandy”, de Thomas Carlyle

Em primeiro lugar, no que diz respeito aos *Dandies*, vamos considerar com o devido rigor científico, o que é de fato um *Dandy*. Um *Dandy* é um humano-vestido, um ser cuja ocupação, trabalho e existência giram em torno de vestir Roupas. Cada faculdade de sua alma, espírito, carteira e pessoa é heroicamente consagrada para este único objetivo, o vestir-se, sabiamente e bem: de forma que

³Singularidades *mundanas* como poetas, artistas, cortesãs e errantes (*flaneurs*).

⁴O *espírito das roupas* é o título de um livro da professora Gilda de Mello e Souza.

vive para se vestir enquanto outros se vestem para viver. A tamanha importância das Roupas –, as quais um Professor Alemão, com inigualável formação e sagacidade, escreve seu enorme Volume para demonstrar –, brotou no intelecto do *Dandy* sem esforço, como o instinto de um gênio; ele é inspirado pelo Pano, um Poeta do Pano. O que *Teufelsdröckh* chamaria de *Uma Divina Ideia* sobre a Roupa nasce com ele; e esta, como nenhuma das tais Ideias, se expressará a si própria de dentro para fora, e irá torcer seu coração com espasmos indescritíveis.

Porém, assim como o entusiasta criativo, ele destemidamente transforma sua Ideia em Ação; se apresenta com um disfarce peculiar para a humanidade; anda para frente, uma testemunha e Mártir vivo do valor absoluto das Roupas. Nós o chamamos de Poeta: não é o seu corpo (forrado) a pele do pergaminho onde ele escreve, com ardilosas tinturas *Huddersfield*,⁵ um Soneto para a sobrancelha de sua amante? Ou, melhor dizendo, um Épico, a declamar um *Clotha Virumque cano*,⁶ para o mundo inteiro, em versos Macarrônicos, os quais aquele que corre pode ler. *Não*, se você permitir, o que parece admissível, que o *Dandy* tem um Princípio de Pensamento nele próprio, e alguma noção de Tempo e Espaço, não teria nesta devoção de vida para com a Roupa, neste sacrifício do Imortal para o Apodrecido, alguma coisa (apesar de, na ordem reversa) dessa mistura e identificação da Eternidade com o Tempo, a qual, como vimos, constitui a Profecia da Subjetividade?

E agora, para todo este Martírio perene e Poético e até Profético, o que pede o *Dandy* em retorno? Apenas, digamos assim, que você reconheça sua existência; que admita que ele seja um objeto vivo; ou se não conseguir, um objeto visual ou algo que reflete raios de luz. A sua prata ou o seu ouro (além do que, a mesquinha Lei já lhe garantiu) ele não pede; simplesmente o olhar dos seus olhos. Entenda seu significado místico, ou então, perca a chance e interprete errado; mas olhe para ele, e ele se contenta. Não podemos deixar de chorar da vergonha deste mundo ingrato, que recusa ao pobre coitado; que gastará sua faculdade ótica com Crocodilos secos, e Gêmeos Siameses; e com a mais maravilhosa das maravilhas domésticas, um *Dandy* ao vivo, olhe com uma indiferença apressada, e com um

⁵O autor se refere a *Huddersfield* como uma marca de tintas, mas também é o nome de um antigo centro têxtil na Escócia. (N. da T.)

⁶Uma ode ao Homem e à Roupa. (N. da T.)

desprezo mal disfarçado! Ele não faz parte de uma aula sobre Zoologia e Mamíferos, nenhum Anatomista o dissecaria com cuidado: quando foi que vimos uma Preparação injetada [múmia⁷] dele em nossos Museus, um espécime qualquer preservado em soluções de álcool! *Lord Herringbone*⁸ pode se vestir com um costume marrom-rapé, com uma camisa e sapatos marrom-rapé; não acrescenta nada, o público indiferente, preocupado com suas necessidades mais grosseiras, passam sem considerar o que ocorre do lado.

A idade da Curiosidade, assim como a da Cavalaria⁹, é realmente, propriamente falando, coisa do passado. Porém, talvez esteja apenas desacordada: pois aqui surge a Filosofia das Roupas para ressuscitar, estranhamente, tanto uma quanto a outra! Se pontos de vista sólidos sobre esta Ciência venham a prevalecer, a natureza essencial do *Dandy* Inglês e o significado místico que reside nele não podem permanecer sempre escondidos debaixo de alucinações lamentáveis e risíveis. O Excerto, a seguir, do Professor *Teufelsdröckh* talvez resolva a questão, se não em relação à sua verdadeira luz, ao menos a caminho desta. É lamentável, no entanto, que aqui, assim como em outros lugares, a afiada perspicácia filosófica do Professor é de certa forma azedada por uma tal mistura de cegueira quase coruja, ou então alguma tendência perversa, ineficaz e irônica: nossos leitores deverão julgar por si próprios, quais são elas:

“Nesses tempos de distração,” ele escreve, “quando o Princípio Religioso, afastado da maioria das Igrejas, ou está ai, invisível nos corações das pessoas boas, olhando e cobiçando e silenciosamente trabalhando na direção de uma nova Revelação; ou então, a flanar à deriva pelo mundo, como uma alma descorporificada em busca de sua configuração terrestre, – em quantas formas estranhas, de Superstição e Fanatismo, não se lança hesitante e erroneamente? O elevado Entusiasmo da natureza humana é por enquanto sem Exponente; porém será que continua indestrutível, incansavelmente ativa, e trabalha cegamente no grande fundo caótico: portanto, Seita após Seita, e Igreja após Igreja, corpos eles próprios à frente, tudo derrete novamente em metamorfose.

⁷Parênteses nossos. (N. da T.)

⁸Aqui há um trocadilho com a malha de lã irlandesa, de padrão retangular, usada na alfaiataria fina. (N. da T.)

⁹Ou da galanteria. (N. da T.)

“Principalmente na Inglaterra isso é percebido, esta, como a mais rica e menos instruída das nações europeias, oferece precisamente os elementos (do Calor, a saber, e da Escuridão), para que cordeiros da luz e outras monstruosidades sejam melhor geradas. Entre as Seitas mais recentes neste país, uma das mais notáveis, e de perto mais conectada com o nosso assunto presente, é a dos *Dandies*; isto considerado, quão pouca informação tenho tido tempo de obter, que talvez caiba bem aqui.

“É verdade, uma certeza dos Jornalistas Ingleses, homens geralmente sem noção para o Princípio Religioso, ou capacidade de julgamento para suas manifestações, falam, em suas breves notas enigmáticas, como se isso fosse apenas uma Seita Secular e não Religiosa; no entanto, para o olho psicológico, seu caráter devoto e até sacrificial, se revela plenamente. Caso pertença à classe dos Fetichistas Fascinados, ou dos Idólatras de Heróis ou Politeístas, ou a qualquer outra classe, em nosso atual estado de inteligência permanece indecidido (*schweben*). Um certo tipo de Maniqueísmo, mais ou menos, da linha Gnóstica, é bastante discernível; assim como (pois o Erro humano avança em ciclos, e reaparece em intervalos) uma semelhança que não se pode deixar de comparar com a Superstição dos Monges do Monte Athos, que através do jejum de todo tipo de alimentação, e olhando por um longo tempo para seu próprio umbigo, acabaram discernindo lá, o verdadeiro Apocalipse da Natureza, o Céu Desvelado. Na minha opinião, parece que esta Seita Dandy seria apenas uma nova modificação, adaptada para um novo tempo, desta Superstição originária, a auto-adoração, a qual Zaratustra, Quang-foutchee,¹⁰ Maomé e outros, se esforçaram para mais restringir do que erradicar; e que apenas nas formas de Religiões mais puras foi completamente rejeitada. Portanto, se alguém escolhe nomeá-lo um renascimento do Arianismo,¹¹ ou um novo tipo de Culto ao Demônio, eu não tenho, enquanto ainda for visível, objeção alguma.

“Quanto ao restante dessas pessoas, animadas com o zelo de uma nova Seita, demonstram coragem e perseverança, e a força que há na natureza humana, nunca tão escravizada. Eles afetam grande pureza e separatismo; distinguindo a eles

¹⁰Mestre Shaolin. (N. da T.)

¹¹Doutrina que afirma ser Cristo a essência intermediária entre a divindade e a humanidade e lhe nega o caráter divino. (N. da T.)

mesmos com um vestuário específico (do qual algumas observações foram feitas mais cedo numa parte anterior deste Volume); da mesma forma, enquanto for possível, através de um certo discurso (aparentemente algum tipo de *Língua Franca* misturada de Inglês e Francês); e, no conjunto, se esforçam para manter um verdadeiro comportamento Nazareno, e se mantêm sem manchas do mundo.

“Eles têm seus Templos, como o Templo principal, o Templo Judeu está situado em sua Metrópole; e se chama *Almack*,¹² uma palavra com etimologia duvidosa. Eles fazem o culto principalmente à noite e têm seus Altos-Sacerdotes e Altas-Sacerdotisas, os quais, porém, não tem cargos vitalícios. Os ritos, para alguns, considerados do tipo Mênade, ou talvez, com algo de Eleusiano ou Cabrítico, são mantidos completamente secretos. Tampouco faltam Livros Sagrados para esta Seita, eles chamam de literatura da moda: porém, o Cânone não está completo, e alguns são canônicos e outros não.

“Destes tais Livros Secretos, eu, não sem despesa, proporcionei-me alguns exemplares, e na esperança de uma verdadeira revelação, e com o cuidado que cabe ao Inquisidor adentrar as Roupas, me dediquei a interpretá-las e estudá-las. Porém, totalmente sem propósito: a faculdade dura da leitura, para a qual o mundo não me recusará crédito, estava aqui pela primeira vez frustrada e recusada. À toa, juntei todas as minhas energias (*mich weidlich anstrengte*) e fiz o meu melhor. No final de um curto espaço, eu estava tomado por completo por um incômodo que posso chamar de orelhas com zumbido, do tipo entre o som de uma insuperável Harpa de Boca e de um fanhoso barulho de tubulação, ao qual o mais assustador de todas as espécies de Magnéticos do Sonho logo superaram. E, se eu me esforcei para me sacudir do lado de cá, e não me rendi de jeito nenhum, surgiu uma sensação até agora nunca sentida, como o *Delirium Tremens* e um derreter em total *deliquium*: até, finalmente, pela ordem do Doutor, temendo pela ruína de todas as minhas faculdades intelectuais e corporais, e um rompimento daquilo que me constitui, eu, relutante porém determinadamente, abstive-me. Será que havia algum milagre operante aqui; como aquelas Bolas-de-fogo e prodígios celestiais e infernais que, no caso dos Mistérios Judeus, têm também mais do que uma costa amedrontada para o Alienígena? Porém, assim sendo, tal fracasso da minha

¹² *Almacks* eram clubes sociais mistos frequentados pela alta burguesia, em Londres, do século XVIII até o XX. O primeiro foi fundado por um Irlandês que deu nome ao género.

parte, após os melhores esforços, deve ser perdoado à imperfeição deste rascunho; apesar de incompleto, é, porém, o mais completo que eu poderia dar a uma Seita tão singular para ser omitida.

“Amando a minha própria vida e os sentidos como eu amo, alguém irá me conduzir, como um indivíduo privado, a abrir mais uma Literatura de Moda. Mas com sorte, neste dilema, vem uma máozinha das nuvens; de onde, se não a vitória, a libertação me é entregue. Esses Pacotes de Páginas que a *Stillschweigen'sche Buchhandlung*¹³ tem o hábito de importar da Inglaterra, vem como sempre, em diversos resíduos de papéis impressos (*Maculatur-blatter*¹⁴), como embrulho interior para este Filósofo das Roupas, com uma certa reverência Maometana até para papel de embrulho, onde a curiosidade algumas vezes sobrevoa, mas ele desdenha a ponto de não lhe lançar os olhos. Os leitores podem julgar sua surpresa quando uma dessas folhas descartadas, provavelmente exilada de algum Periódico Inglês, o tal que chamam de *Revista*, parece algo como uma dissertação sobre o assunto da Literatura de Moda! Acaba sendo, de fato, principalmente de um ponto de vista Secular; direcionando-se, não sem aspereza, contra um indivíduo desconhecido para mim chamado de *Pelham*,¹⁵ que aparenta ser um Mistagogo, Professor líder e Pregador da Seita; do que mais poderia se esperar realmente de tão fugida e fragmentada folha, o verdadeiro segredo, a fisionomia Religiosa e a fisiologia do Corpo *Dandy* é de forma alguma deixada completamente aberta ali. Mesmo assim, luzes de fato piscam de vez em quando, onde eu devo ter vontade de lucrar. Não, em uma passagem selecionada das Profecias, ou Teogonia Mística, ou seja lá o que for (pois o estilo parece bem misturado) deste Mistagogo, eu encontro o que parece ser uma Confissão da fé, ou o Dever Sagrado do Homem, de acordo com os tributários da Seita. Quais Confissões ou Dever Sagrado, portanto, vindos de uma fonte tão autêntica, eu devo aqui organizar a partir de Sete Artigos distintos, e de forma bem resumida diante do mundo Germânico; e, com isso, afastar-me deste assunto. Observe também, que para impedir a possibilidade de erro, Eu, o quanto for possível, cito literalmente do Original:

¹³Livraria do Silêncio. Provável referência bem humorada aos *mass media* que surgiam na época do relato, tal como, a revista de moda, veículo de projeção de uma forma de vida idealizada. (N. da T.)

¹⁴Com folhas imaculadas

¹⁵Pele vermelha, pajé. (N. da T.)

Artigos da fé

- ‘1. Casacos não devem ter nada a ver com o triângulo que existe neles; ao mesmo tempo, amassados devem ser cuidadosamente evitados.
- ‘2. O colarinho é um detalhe muito importante: deve ser baixo atrás, e levemente virado.
- ‘3. Nenhuma licença de moda pode permitir alguém de gosto delicado adotar a luxuriante exibitoria de um *Hottentot*.¹⁶
- ‘4. Há segurança em uma cauda tipo cauda-de-andorinha.
- ‘5. O bom senso de um cavalheiro não é mais aparente do que nos seus anéis.
- ‘6. É permitido à humanidade, sob algumas restrições, vestir jaquetas brancas.
- ‘7. A calça deve ser bem apertada no quadril.’

“Contento-me por ora em modestamente, mas de maneira peremptória e irrevogável, negar tais Proposições.

“Em estranho contraste com este Corpo Dandy existe uma outra Seita Britânica, originalmente, do lugar que considero ser a Irlanda, onde sua cadeira de chefe ainda permanece; porém também é conhecida na Ilha Principal, e com efeito espalha-se por toda parte de forma rápida. Como esta Seita até agora não emitiu nenhum Livro Canônico, permanece para mim no mesmo estado de obscuridade que o Corpo Dandy sobre o qual pôncou-se Livros impossíveis de serem apreendidos pelas faculdades humanas. Os membros parecem ter sido designados por uma diversidade considerável de nomes, de acordo com os vários lugares onde se estabeleceram. Na Inglaterra, eles são geralmente chamados de A Seita dos Peões; que inclui de forma não filosófica o suficiente, os escravos brancos; e, principalmente os desprezados por membro de outras comunhões, A Seita dos Pedintes Maltrapilhos¹⁷. Na Escócia, novamente, eu os acho merecedores do

¹⁶Termo usado pelos imperialistas ocidentais para se referir aos *KhoeKhoe*, pastores nômades da África do Sul, portadores de uma indumentária distintiva. (N. da T.)

¹⁷Seria este *Le trappeur*, mais tarde identificado por Baudelaire? (N. da T.)

título de *Hallanshakers*¹⁸, ou Bando de Inúteis; qualquer indivíduo que se exibe é chamado de Monte de Inutilidade (pilha de trapos¹⁹), sem dúvida devido aos seus Trajes profissionais. Enquanto na Irlanda, como já mencionado, está situada sua grande colmeia parental, é desconcertante a multiplicidade de terminologias que eles recebem, tal como, *Blogtrotters*,²⁰ *Redshanks*,²¹ *Ribbonmen*,²² *Cottiers*,²³ *Peep-of-Day Boys*,²⁴ *Babes of the woods*,²⁵ *Rockites*,²⁶ *Poor-slaves*:²⁷ todos aparentemente nomes primários e genéricos, origem para outros que são apenas espécies subsidiárias ou pequenas variações; ou, no máximo, reproduções, propagadas do tronco parental, do qual saem as subdivisões diminutivas e tons de diferença, que seria uma perda de tempo aqui se envolver. É suficiente, para nós, compreender o que parece inquestionável, que a Seita Original é a dos Pobre Coitados, cuja doutrinas, práticas e características fundamentais permanecem e animam o Corpo todo, seja como for denominado ou diversificado por fora.

“Os precisos princípios especulativos desta Irmandade: como o Universo, e o Humano, e a Vida do Humano, se apresentam para a mente de um Irlandês Pobre Coitado dotado de seja qual sentimento e opinião que ele olhe para frente no Futuro, ao redor do Presente, ou de volta ao Passado, é extremamente difícil de especificar. Há algo aparentemente Monástico na Constituição deles: nós os encontramos acorrentados nas duas Promessas Monásticas, da Miséria e da Obediência; estas promessas, especialmente a última, dizem que eles consideram com grande rigor; *não*, como entendi, eles estão comprometidos, seja com alguma solene ordenação Nazarena ou não, estão irrevogavelmente consagrados a esta causa *antes mesmo* de nascer. Não há motivo para conjecturar se o terceiro Juramento Monástico, o da Castidade, é rigidamente aplicado entre eles.

¹⁸ Miseráveis que não querem trabalhar. (N. da T.)

¹⁹ Outra referência que remete ao *trappeur* de Baudelaire. (N. da T.)

²⁰ Andarilhos (N. da T.)

²¹ Pernas vermelhas, apelido dado aos mercenários escoceses das Terras Altas. (N. da T.)

²² Adepts de um movimento popular no século XIX dos católicos de baixa renda na Irlanda. (N. da T.)

²³ Trabalhador rural. (N. da T.)

²⁴ Refere-se ao proletário que tira hora do almoço. (N. da T.)

²⁵ Rapazes lenhadores. (N. da T.)

²⁶ Jargão para idiota, cabeça de pedra. (N. da T.)

²⁷ Algo como pobres coitados, mulas de carga. Tradução livre. (N. da T.)

“Além do mais, eles aparentam imitar a Seita *Dandy* no seu grande princípio de vestir-se de forma peculiar. Mesmo assim não haverá descrição que permita pensar sobre o Traje do Irlandês Pobre Coitado no presente Volume; porque, devido à imperfeição do órgão da Linguagem,²⁸ é impossível denominar. Suas roupas consistem em inúmeras saias, ínfulas²⁹ e asas irregulares, de todo tipo de tecido e cores, através de complexidades das quais seus corpos são introduzidos por um processo desconhecido. É preso por uma multiplicidade de combinações de botões, fios soltos, alfinetes; aos quais frequentemente é acrescentado um cinturão de couro, de cânhamo ou mesmo de corda de palha ao redor de seus lombos. Eles são parciais no que diz respeito à corda de palha, a ponto de ser frequentemente utilizada para fazer sandálias. Nos adereços para cabelo, permitem-se uma certa liberdade: chapéus com a aba curta, sem copa, ou, com apenas uma copa solta, desimpedida, ou uma coroa em forma de válvula; em último caso, algumas vezes invertem o chapéu, e o vestem com a aba mais alta, como um boné de universitário, sabe-se lá com que sentido.

“A denominação Pobre Coitados³⁰ parece indicar uma origem eslava, polonesa ou russa: porém, não é como a essência interior e espírito da Superstição, a qual demonstra um caráter Teutônico ou Druídico. Podemos imaginá-los como adoradores de *Hertha*³¹ ou da Terra: pois eles cavam e afetuosamente trabalham continuamente no seu seio, ou então se fecham em Oratórios, meditam e manipulam as substâncias derivadas dela; raramente olhando para cima em direção às Iluminuras Celestiais, e mesmo assim, comparativamente com indiferença. Como os Druídicos, por outro lado, eles habitam terrenos escuros, que às vezes chegam a quebrar as janelas, onde se encontram, e enchendo-as com retalhos de roupas, ou outra substância opaca, até que a medida de obscuridade é restaurada. Mais uma vez, assim como todos os seguidores da Crença na Natureza, eles são suscetíveis a ataques de entusiasmo e crises de fúria; e queimam homens, pelo menos ídolos feitos de vime, porém em choupanas imundas.

²⁸Aqui, Carlyle refere-se à linguagem das roupas. (N. da T.)

²⁹Tira de tecido bordado para prender a touca ou chapéu da mulher, popular até o início do século XX. (N. da T.)

³⁰O termo usado em inglês, *slave* tem origem na palavra eslavo (slav) que designa os habitantes do leste europeu. (N. da T.)

³¹No paganismo alemão é a deusa da fertilidade. (N. da T.)

“A respeito da alimentação, eles têm suas conformidades. Todos os Pobres Coitados são Rizófagos (ou comedores de raiz); alguns são icthyophagias³² e consomem Arenque salgado, porém se abstêm de outros tipos de alimentação animal; com exceção, talvez por algum estranho fragmento invertido de sentimentalismo Bramânico, de animais que morrem de causa natural. Sua sustância universal é uma raiz chamada Batata, apenas cozinhada no fogo; e geralmente sem *relish*,³³ ou tempero de espécie alguma, exceto um condimento desconhecido chamado *Point*,³⁴ cuja composição tentei em vão descobrir; a provisão [*victual*] *Batatas e Ponto* não se revelou, pelo menos não com uma descrição precisa, em algum Livro de Receitas europeu qualquer. Para beber, eles usam, com um quase epigramático³⁵ contra peso de gosto, o Leite, o mais leve dos licores e o *Potcheen*,³⁶ o mais forte. Esse último eu já o experimentei, assim como o *Blue-Ruin*³⁷ inglês e o *Whiskey Scotch*, fluidos análogos aos usados pela Seita nesses países, evidentemente contêm algum tipo de álcool no mais alto estado de concentração, apesar de disfarçado com odores acres; é, como um todo, a mais pungente das substâncias conhecidas por mim – realmente, um perfeito fogo líquido. Em todas suas Solemnidades Religiosas, *Potcheen* é dito ser um requisito indispensável, amplamente consumido.

“Um viajante Irlandês, provavelmente de credibilidade relativa, que se apresenta como alguém que não faz o menor sentido para mim *O defunto John Bernard*, oferece o seguinte traçado de um sistema doméstico, cujo residentes, apesar de não ser dito expressamente, parecem terem sido dessa Fé. Sendo assim, meus leitores alemães agora contemplam um Pobre Coitado como se fosse com seus próprios olhos; e podem até imaginá-lo comendo da carne.³⁸ Mais ou menos,

³² Ave rapina comedora de peixe. (N. da T.)

³³ Preparado de pepino. (N. da T.)

³⁴ Ponto: espécie de molho escuro e apimentado usado em tudo. (N. da T.)

³⁵ *Epigrama* se refere tanto a composição de um poema quanto ao negócio de tecidos. (N. da T.)

³⁶ Se refere tanto à forte bebida típica Irlandesa que contém 10% de álcool quanto à falta de origem, mais uma vez o autor recorre ao uso de um trocadilho. (N. da T.)

³⁷ Literalmente ruína azul. Provavelmente se refere a ruína ou falência do trabalhador de colarinho azul (N. da T.)

³⁸ Há uma conotação religiosa e moral na alimentação sem critérios. (N. da T.)

na preciosa folha de embrulho acima mencionada, eu encontrei uma imagem que corresponde a um Lar *Dandy*, pintada pelo mesmo mistagogo *Dandy*, ou *Teogenista*:³⁹ para este, em contrapartida e contraste, o mundo haverá de olhar.

“Primeiramente, portanto, o lar do Pobre Coitado, que também parece ter sido uma espécie de Guardião da Taberna. Eu cito o original:

A moradia do Pobre Coitado

“‘O mobiliário desta *Caravensara*⁴⁰ consiste em um grande Pote de ferro, duas Mesas de carvalho, dois Bancos, duas Cadeiras e uma caneca de *Potheen*. Havia um mezanino acima (acessado por uma escada), onde os moradores dormiam; e o espaço abaixo era dividido com um obstáculo, em dois Apartamentos; um para a vaca e o porco, o outro para eles mesmos e seus convidados. Ao visitar a casa encontramos a família, onze em número, jantando: o pai sentado em cima, a mãe em baixo, as crianças de cada lado da Tábua de carvalho, que era cavada no meio, como um cocho, para receber o conteúdo do Pote de Batatas da família. Pequenos buracos foram cortados a distâncias iguais para conter Sal; e uma tigela de Leite estava sobre a mesa: todo o luxo da carne e da cerveja, do pão, das facas e pratos havia sido dispensado.’ O próprio Pobre Coitado, conforme nosso Viajante, descobriu, como ele mesmo diz, tinha costas-largas, sobrancelhas esparsas, grande força muscular e boca que ia de orelha a orelha. Sua Mulher era queimada de sol, apesar de mulher de bons traços; e seus pequenos, despidos e fofinhos, tinham o apetite de corvos. Sobre os princípios filosóficos ou religiosos ou observâncias deles, nenhuma dica ou pista.

“Mas agora, a seguir, a Casa *Dandy*; onde de verdade, o aqui tão citado mistagogo e inspirado Homem-das-canetas ele próprio tem sua morada:

A moradia do Dandy

“‘Um quarto-de-vestir esplendidamente mobiliado; cortinas cor-de-violeta, cadeiras e pufe da mesma matiz. Dois Espelhos de corpo inteiro encontram-se, um de cada lado de uma mesa, que suporta os luxos da Toalete. Diversas Garrafas de Perfumes, organizadas de um jeito peculiar, estão em uma mesa

³⁹ Relativo a Eugenia ou conjunto de ideias que almeja a melhoria genética dos seres humanos. (N. da T.)

⁴⁰ Estalagens públicas no Oriente Médio que hospedam caravanas viajantes no deserto (N. da T.).

menor de madrepérola: do lado oposto, estão os acessórios de Higiene ricamente forjados em ferro. Um armário decorativo fica do lado esquerdo; as portas dele, parcialmente abertas, revelam uma profusão de Roupas; Sapatos de um tamanho singularmente pequeno monopolizam as prateleiras mais baixas. De frente para o guarda-roupa uma porta entreaberta dá um leve vislumbre de uma Sala de Banho. Portas deslizantes no fundo – Entra o autor, nosso Teogenista em pessoa, obsessivamente precedido de um copeiro francês de Casaca branca de seda e Avental de cambraia.'

"Estas são as duas Seitas, as quais, neste momento, dividem a porção mais inquietante do Povo Britânico; e que estão constantemente agitando este país estressado. Aos olhos do Vidente político, a relação mútua entre eles, impregnada de elementos de discórdia e hostilidade, está longe de ser consoladora. Estes dois princípios da Auto-Adoração *Dandy* ou da Adoração ao Demônio e vitimização do Penoso Devoto da Terra, ou seja qual for o Druísmo⁴¹ fazem com que se manifestem como formas dilutas e vazias de saber, no entanto, em suas raízes e ramificações subterrâneas, eles se estendem através da estrutura inteira da Sociedade, e trabalham incansavelmente nas profundezas secretas da Existência nacional inglesa; esforçando-se para se separar e isolar em duas massas contraditórias e sem comunicação.

"Em números, e mesmo em termos de força individual, os Pobres Coitados dos *Drudges*,⁴² ao que parece, estão aumentando a cada hora. O Dandismo, por sua vez é por natureza uma Seita não proselitista; porém, vangloria-se de seus muitos recursos hereditários, além da força de sua união;⁴³ enquanto os *Drudges*, são separados em partidos, não tem ponto de encontro fixo; ou na melhor das hipóteses apenas cooperam por meio de segredos e afiliações parcialmente secretas. Caso, de fato, surgisse a Comuna dos *Drudges*, como já existe a Comunhão dos Santos, que efeito estranho haveria de ter! O Dandismo ainda olha o Druidismo afetadamente, de cima para baixo, porém talvez a hora do juízo quando será revelado quem irá olhar de cima para baixo, e de baixo para cima, não esteja distante.

⁴¹Seitas pagãs com origem nos povos celtas. (N. da T.)

⁴²Gíria escocesa para proletário. (N. da T.)

⁴³O narrador se refere a um certo corporativismo na seita do *Dandy*. (N. da T.)

“Para mim parece provável que as duas Seitas um dia repartirão a Inglaterra entre eles, cada um recrutando a si próprio com classificações intermediárias, até não ter mais nenhuma sobrando para recrutar de cada lado. Aqueles *Dandies* Maniqueus, hoste dos Cristãos *Dandies*, formarão um único corpo. Os *Drudges* se reunirão em torno de qualquer um que for *Drudge*, Cristão or Pagão infiel; varrerão da mesma forma todos os Utilitários, Radicais, refratários Puxa-sacos,⁴⁴ e assim em diante, em sua massa geral, formaram uma outra. Eu poderia comparar o *Dandismo* e o *Drudgismo* com dois Redemoinhos que se partiram em esquinas opostas da terra firme: ainda assim eles apenas parecem inquietos, tolos poço borbulhantes, os quais a arte do humano talvez cubra; ainda assim marcam eles, o seu diâmetro que está aumentando a cada dia: eles são Cones vazios a ferver em uma infinita Profundez, sobre as quais a terra firme é apenas uma crosta fina! Portanto diariamente a terra intermediária se esfarela, diariamente o império dos dois oponentes⁴⁵ se expande; até agora não tem nada mais do que um tábuia para os pés, um mero filme da Terra entre eles; isso também é lavado e jogado fora; e depois – nós temos o verdadeiro Inferno Das Águas, e o Dilúvio de Noé é auto-inundado!

“Ou melhor, eu posso chamar os dois de sem-limites, verdadeiras Máquinas Elétricas sem precedentes (ligadas pelo Maquinário da Sociedade), com bateria de qualidades opostas; *Drudge* o Negativo; *Dandy*, o Positivo; um atrai para si de hora em hora e apropria toda e Energia Positiva da nação (isto é, o Dinheiro); o outro está igualmente ocupado com o Negativo (isto é, a Falta), para o qual é igualmente potente. A partir de agora, você vê apenas os brilhos e explosões parciais e transitórias; mas espere um pouco, até a nação inteira ser um estado eletrônico: até sua eletricidade vital inteira, não mais saudavelmente Neutra, é cortada em duas porções isoladas do Positivo e Negativo (do Dinheiro e da Falta); e aí estará engarrafada em duas Baterias-Mundiais! Apenas a mexida do dedo de uma criança junta os dois; e depois – Depois o quê? A Terra é estremecida em fumaça impalpável pelo trovão da Perdição; o Sol perde um dos seus planetas no Espaço, e daqui em diante não há mais eclipses da Lua. – Ou, melhor ainda, talvez eu pegue gosto.”

⁴⁴Pot-wallopers: Parlamentares Limpa-fundo-de-panela. (N. da T.)

⁴⁵Chamados de Bunchen-Bullers. (N. da T.)

Chega de comparações e similaridades; o excesso, realmente, é difícil afirmar com certeza se *Teufelsdröckh* ou nós mesmos pecamos mais.

Temos culpado ele muitas vezes pelo hábito de perfilar⁴⁶ e de refinar; estamos velhos de familiarizados com sua tendência ao Misticismo e à Religiosidade, onde em tudo ele vê um odor de Culto: porém, nunca, talvez, esses *amaurosis-suffusions*⁴⁷ tão nublados que distorcem sua visão até então afiada, tal qual este Corpo *Dandy*! Há uma sátira intencional; será que o Professor e Vidente não é exatamente o atrapalhado que aparenta ser? A respeito de um ordinário mortal, nós poderíamos definitivamente responder na afirmativa; mas em se tratando de *Teufelsdröckh* há boatos e sombras de dúvida. Enquanto isso, se a sátira foi de fato intencional, é melhor ainda. Não há pessoas carentes que irão responder: Será que o Professor nos toma por simplórios? Sua ironia deu um tiro no próprio pé; nós conseguimos enxergar através dela, e talvez através dele.

Referências

CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus*. Edição de K. McSweeney e Peter Sabor. Oxford: Oxford University Press, 1987.

RESUMO: Este artigo propõe desvelar um enigmático tratado, pouco conhecido e raramente citado nos estudos de moda: trata-se do “Capítulo X” de *O alfaiate remodelado, ou O traje ressuscitado*, romance rocamboléscio do ensaísta, historiador e filósofo escocês Thomas Carlyle, publicado originalmente em 1831, como uma série de arti-

ABSTRACT: This article aims to reveal an enigmatic treatise on fashion and lifestyle, little known or commented on: Chapter X of *The Remodeled Tailor, or The Costume Revived*, the rambolesque novel by the Scottish essayist, historian and philosopher Thomas Carlyle, originally published in 1831, as an article for *Fraser's* journal and here translated

⁴⁶Mais um trocadilho com o perfilar o fio na máquina de tecer, rebobinar e/ou costurar. (N. da T.)

⁴⁷Sofredores de um tipo raro de doença que escurece o olho. (N. da T.)

gos para a revista literária *Fraser* e aqui traduzido do texto original, disponível on-line, no Projeto Gutenberg. *Herr Lehrer Teufelsdröckh*, o ilustre, porém atrapalhado, protagonista alemão de Thomas Carlyle, no cair da noite, do alto da janela do seu estúdio, na cidade fictícia de *Weissnichtwo*, olha para baixo e imagina a população de bípedes, sem pelo, em suas patéticas toucas de dormir, o que o leva a discorrer sobre uma singularidade central em sua época, o *Dandy*, que a tantos intrigou, de Baudelaire a Balzac e Benjamim, por representar uma perfeita paródia do burguês almoafadinha.

PALAVRAS-CHAVE: Vestuário; Arte; Moda; Formas de vida.

from the original text, made available online, by Project Gutenberg. *Herr Teufelsdröckh*, the well-intentioned but clumsy German character of Thomas Carlyle, at nightfall, from the top of the window of his studio, in the fictional city of *Weissnichtwo*, looks down and imagines the population of hairless, bipeds, in their pathetic sleeping caps, which leads him to wonder about about a central figure, both in the life and literature of his time, the *Dandy*, a singularity that intrigued everyone from Baudelaire to Balzac and Benjamim, among others, and which represents a perfect parody of the groomed bourgeois.

KEYWORDS: Clothing; Art; Fashion; Lifestyle.