

*rapsódia*  
*rapsódia*

*almanaque de filosofia e arte*

**5**

# *rapsódia*

**almanaque de filosofia e arte**

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

nº 5 — 2011 — ISSN 1519.6453 — publicação semestral

**Universidade de São Paulo**

**Reitor** João Grandino Rodas

**Vice-Reitor** Hélio Nogueira da Cruz

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Diretor** Sandra Margarida Nitrini

**Vice-Diretor** Modesto Florenzano

**Departamento de Filosofia**

**Chefe** Roberto Bolzani Filho

**Vice-Chefe** Márcio Suzuki

**Editor Responsável:** Marco Aurélio Werle

**Comissão Executiva:** Daniel Lago Monteiro, Eduardo Socha, Marco Aurélio Werle, Mário Videira, Pedro Galé, Ricardo Fabbrini.

**Conselho Editorial:** Ana Portich, José Carlos Estêvão, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll

***rapsódia — almanaque de filosofia e arte***

Departamento de Filosofia — FFLCH — Universidade de São Paulo

Av Prof Luciano Gualberto, 315, sala 2033

05508-010 São Paulo SP Brasil

Tel (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.fflch.usp.br/df/rapsodia

**e-mail** rapsodia@usp.br

**Tiragem** 200 exemplares

# rapsódia rapsódia

almanaque de filosofia e arte

5 junho 2011

- 5 **Retrato do artista quando só**  
Willy Corrêa de Oliveira
- 13 **Vicentão**  
Borboleta
- 19 **Shaftesbury e Leibniz**  
Luís Fernando dos Santos Nascimento
- 35 **Temor dos Poderes Sobrenaturais na Escuridão**  
Henry Home Lord Kames
- 43 **A musa prática**  
Vinicius de Figueiredo
- 45 **O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética**  
Leonardo Maia  
Pedro Duarte de Andrade
- 71 **Dois Poemas**  
Fabiano Calixto
- 75 **Para que poetas em tempo de indigência?**  
José Feres Sabino
- 87 **Forma estética e subjetividade em Adorno**  
Stefano Giacchetti Ludovisi
- 97 **Pierre Naville, Walter Benjamin e o debate sobre o Surrealismo**  
Marcelo Mari
- 109 **Os novos museus e a generalização da estética**  
Marcel Ronaldo Morelli de Meira
- 129 **Mercado de argumentos: Considerações sobre uma literatura do novo século**  
Julián Fuks

**Marcelo Glraud**

*S/título*

*Acrílico sobre papel*

2008



# ***Retrato do artista quando só***

## ***Willy Corrêa de Oliveira***

se diz compositor. Escreveu uns escritos que não têm interessado a ninguém. Trabalhou por muitos anos como professor de composição na ECA-USP.

Já há quase um ano que trabalho com The Lillie Library, Rare Book Room da UKL University, na coleção Paul Kretszki. A coleção Paul Kretszki compreende toda a obra do compositor, abarcando desde a última peça, a "ÓPERA ECOLÓGICA APOCALYPTICA", até uma "Valse" escrita aos sete anos, já com o célebre desenho da capa que representa um gato e um rato próximos a um sarçal. Incluem-se também cerca de 3.000 cartas, fotografias, canetas diversas, um pente, discos, cassetes, vídeos, um sabonete do Sheraton Bahamas, e escritos diversos. Os livros se encontram em estantes numeradas. Todo o conjunto, com cerca de 5.000 itens, está acondicionado em *containers* e 17 caixas de madeira.

Além do livro que estou concluindo sobre o compositor naturalizado norte-americano de origem tcheca, e o catálogo sistemático de suas obras, tenho os manuscritos de naturezas diversas dispostos para publicações avulsas. Foi o caso com os DIÁRIOS DE GUERRA publicados recentemente, e é o caso também da correspondência trocada entre Paul Kretszki e o crítico do New York Times, Gideon Goldstein que publicamos hoje.

Este trabalho que apresentamos aos leitores reveste-se de especial interesse por motivo da tão esperada edição da "Estórias das Histórias das Músicas" de Gideon Goldstein pela Harp & Brown de New York (U\$ 78.15 hard cover e U\$ 57.75 paper-back, que pode ser encomendado à Librium Importadora S.A., rua do Livramento, 113, centro). O autor do "Stories of the Musics Histories" que comemorou recentemente seus 85 anos foi entrevistado por nós com vistas à publicação desta correspondência que ora oferecemos aos leitores.

O trágico passamento do compositor, que bloqueou a cornucópia de obras-mestras às quais estávamos todos afeitos, tem tido uma mínima contrapartida com as revelações de trabalhos inéditos que temos projetado para publicações. É o mínimo consolo para o prolongamento de nosso vivo contato com a obra imorredoura do grande músico.

### As cartas<sup>1</sup>

A primeira carta de Gideon Goldstein para Kretszki, a que deu origem a esta correspondência, não foi encontrada até o momento. A resposta de Kretszki que reproduzimos foi feita a partir de cópia não datada, em papel Linho-Dartmond G.B., do arquivo que o compositor mantinha para as cartas de próprio punho que eram catalogadas por destinatários e por assuntos, em partes separadas.

Mr. Gideon Goldstein  
New York News, Inc.  
274, Madson Avenue  
New York 16, N.Y.

Prezado Sr.,

Recebi vossa carta de 5 p.p. com o regozijo de um estrangeiro que, em um país distante escutasse – como uma epifania – uma voz amiga a chamá-lo pelo nome. Ah!, prezado Goldstein, a quem, hoje, a gente se confiaria por inteiro, como a um igual? Neste sentido, como invejo não haver sido um próximo de Thomas Mann, de Adorno, de Arnold Schönberg... Homens prontos, talhados, que elaboraram todas as possibilidades para o diálogo. Mas eis que vossa carta me traz alento novo, embebido de aurora, umedecido pelos primeiros orvalhos da manhã. Sinto que ao escrever ao Sr., faço como se estendesse a mão a um amigo novo mas definitivo, e não simplesmente para responder às questões propostas pelo Sr. com respeito ao livro que tenciona escrever. Não procedo a respostas separadas, como são as perguntas, mas fundidas num todo, como um bloco único:

Estou convicto, Sr. Goldstein, de que o bem supremo do artista contemporâneo finca raízes em sua própria arte; é aí que ele dispõe de tempo e espaço suficientes, em uma palavra: de liberdade. Nunca, em tempo algum, o artista dispôs de tanta liberdade quanto o presente oferece a ele (em nosso velho mundo de Deus). A verdadeira capacidade de se dedicar àquilo que a cada momento resolve fazer. O quão medieval não nos soa

<sup>1</sup> Traduções diretas do inglês, pelo autor deste artigo.

hoje o pontapé no traseiro que Mozart levou de Colloredo? [sic]<sup>2</sup> Ou observar por uma janela entreaberta o alfaiate da corte de Esterházy a cortar os panos para uma libré que deveria vestir o lacaio Haydn? Ou ler com lágrimas a embaciar as letras escritas por Bach, aquelas cartas de humildes pedidos aos ministros luteranos? Ou as desculpas por falta de tempo para cumprir os tantos encargos que o autor da "Paixão segundo São Matheus" tinha que suportar?

Hoje, podemos invocar o testemunho de Stravinski, que houve por bem o debruçar-se durante nove meses sobre sua Sonata para Violino! Quando, em épocas anteriores, poderia um artista se fixar em tais prazos? O tempo de gestação necessário à obra e não a desconsideração que a pressa de um patrãozinho feudal exigia de seu músico. A liberdade desfrutada pelo artista contemporâneo me parece ser uma das mais altas conquistas do homem moderno. Hoje só atendemos aos caprichos ditados por nossa própria consciência. Nossos trabalhos têm origem direta em nossos conhecimentos, em nossa sinceridade. A sinceridade como inflexível árbitro e não o despótico patrão ou mesmo a ignorância das massas, ou o duvidoso gosto dos arrivistas. É a sinceridade, Dr. Goldstein, em uma palavra: é a nossa personalidade que jogamos por inteiro em nossas obras. E quantas angústias não custou ao artista a procura de si mesmo? Quanto caminho de pó e pedras não teve que trilhar para ir ao encontro de sua originalidade? Pode o público que frui o seu artista ter uma ideia (mesmo pávida?) do que significam as pedras no caminho dos poetas? E quantos calos temos que sofrer até que estejamos prontos para nos atirmos por inteiro em nossas fantasias?

[Escrevo agora entre colchetes este parêntese que peço não inclua no livro. O Sr., que penetrou tão inteiramente a minha MAQUINAÇÕES MATINAIS, pode avaliar o quanto me custou, mesmo materialmente — digo: em energia consumida — a estrutura pivotada dos níveis de variáveis decorrentes das cadeias marcovianas que estabeleci no plano-piloto para esta obra? E que o terceto para flautim e *ophicleides* alto e baixo (do compasso 323 até a anacruse do compasso 355) é o resultado da estrutura pivotada em grades sobre o acorde de TRISTÃO em sua transconversão no acorde-tipo WEBERNIANO? E o público,

<sup>2</sup> Na realidade, o pontapé no traseiro recebido por Mozart foi desferido pelo Conde Arco, Maître des cuisines arquiépiscopais de Colloredo, no dia 8 de junho de 1781. No dia 13 de junho, Mozart volta a falar do assunto em carta escrita ao pai: "Ele (o Conde) me empurra para a porta e me dá um pontapé no traseiro.

— E, então!, isto significa em alemão que Salzburg não existe mais para mim; até mesmo para oferecer ao Sr. Conde um pontapé no cu (literalmente no original) quando ele passasse o pé por uma rua". [In: Mozart Briffen. ZURKAMPFVERLAG — München, 1975, à página 774].

Dr. Goldstein, apalermado, aplaude ou vaia, mas não se dá conta de nada. Hoje já nem bem apupa, nem bem aplaude, mas continua não se dando conta de nada! Uma catástrofe. Só a noção de futuro é que nos salva em nossas horas no horto. Como um dos poucos eleitos viventes neste vale de lágrimas, Dr. Goldstein, o Sr. decerto me compreende!

Termino esta, pedindo desculpas pelo derramamento neste colchete, mas seguro de que o Sr. não permitirá que estas lamentações toldem as páginas do vosso livro. Por favor! E é ainda antes de fechar o colchete que o abraço mui respeitosamente e me desculpo pelas lamúrias finais].

Com admiração,

Paul Kretszki

\* \* \*

Mr. Paul Kretszki  
8624 Hollywood Drive,  
Hollywood, 46, Califórnia

Hollywood, 5 de agos<sup>3</sup>

Caro Sr. Kretszki,

Só hoje, finalmente, escrevo para agradecer a sua inestimável contribuição para o meu livro que me chegou às mãos tão prontamente. E, no entanto, os meus agradecimentos tardaram a alcançá-lo, não é? É que eu não pretendia simplesmente escrever umas cordiais palavras de agradecimento, mas sim uma carta que fizesse eco à sua e que prolongasse nossa amizade epistolar, mesmo a despeito do pouco tempo que disponho para assuntos privados. O tom emocional de sua carta, assim como o modo caloroso como se dirigiu a mim me moveram a colocar algumas questões que merecem consideração. Mas espero, sinceramente, que o conteúdo desta carta fique entre nós e as dobras do envelope.

Em nossa profissão, caro Kretszki, cada um em sua especialidade (o Sr. como compositor, eu como crítico) bem sabemos que clamamos n'um deserto, ou na melhor das hipóteses, armamos solilóquios uns poucos com os raros outros, ou nos esforçamos para justificarmos nossos salários a qualquer custo. Da minha parte estou seguro de que a minha coluna no jornal não tem nenhuma importância, embora a empresa conte com altos gastos em sua contabilidade porque, em um capitalismo moderno e ativo, questões culturais diversas são parte da imagem dos negócios. A velha estória de que nem só de

<sup>3</sup> Há um rasgão na borda do papel que interrompe a leitura da data.

pão, etc, etc. O Sr. há de convir que nossas atividades se inscrevem no quadro periférico de um dos subsistemas de um SISTEMA maior. É apenas uma questão de estatística, caro Sr. Kretszki, e um pouco de estatística mostra com clareza que o nosso produto não tem o mesmo vigor no mercado que apresentam os cosméticos, a indústria de tecidos, a canção de sucesso, a novela de TV.

Não lhe parece ao Sr., que a liberdade do artista contemporâneo resulta diretamente do divórcio entre o artista e o público? De que é daí que o artista pode ser "ele mesmo" em toda sua inteireza simplesmente porque ele não tem para quem ser de outro modo? Um divorciado que tenta se satisfazer sozinho? E continuando com a metáfora, é evidente que um divorciado goza de mais liberdade... Mas há também o fato de que o produto que ele lança no mercado não tem a aceitação que ele acredita merecer. Ele pode se dar ao luxo de produzir o produto que quiser, no tempo que bem entender como necessário.

Me permita outra metáfora, caro Sr. Kretszki, porque hoje me sinto eufórico e metafórico por me dirigir com tal franqueza a um colega de *métier*<sup>4</sup> e não a um pobre *amateur*<sup>5</sup> qualquer. Compositores contemporâneos sempre me dão a impressão de alguém que escreve cartas íntimas para desconhecidos e que, sem colocar endereço nos envelopes, estão sempre queixosos de que as cartas não chegam aos destinatários. Não querem compromissos com ninguém: querem liberdade, mas querem que tenham compromissos para com eles. Falo de tudo isso de modo geral, de artistas em geral, e não de compositores em particular. Estamos todos na mesmíssima barca: "navegar é preciso..." (este verso é de um poeta português que nos entendia muito bem).

O Sr. menciona em sua carta o Stravinski da Sonata para violino, e aí temos o exemplo fascinante de um compositor do século XX tão acariciado pela mídia (do mundo inteiro), e cuja Sonata para violino que demandou "9 meses de gestação" é desconhecida até mesmo de nós, profissionais... É isso, caro Kretszki: ele operou no âmbito restritíssimo de um dos sub-sistemas do SISTEMA maior, como já escrevi algumas linhas atrás. Não lhe parece bem definido que a música erudita não tem função social imediata no campo do SISTEMA? Por outro ângulo, veja o caso de compositores como Bach, Haydn, Beethoven, para mencionar alguns citados pelo Sr., veja quantas sonatas para violino produziram no mesmo espaço de tempo da Sonata de Stravinski? Nem por isso seriam sonatas para violino menos boas! Este estado de coisas relaciona-se também com o fato de que os compositores contemporâneos não vivem dos proventos de suas composições contemporâneas. Geralmente, como outros elementos da classe média, eles são

4 Em francês, no original.

5 Em francês, no original.

executivos, professores, engenheiros, médicos... que compõem. Cada um pode inventar sua própria língua, língua desconhecida, porque no fundo ele não fala com ninguém. É o estado das coisas, Kretszki. Não chega ao público. O sub-sistema é que se desincumbe da viabilização destas atividades desertadas nas quais os artistas é que são ativos e não suas artes. É impressionante o estado das coisas. Um público irá se interessar por uma arte que não se interessa por ele?

Upa!, como já vai longa esta carta!

Antes de concluí-la ainda quero abordar a questão da sinceridade do artista. Questão que está sempre a reclamar uma reflexão. A propósito, traduzo para o Sr. algumas linhas de um escritor do Brasil cujos livros aprecio muito. Não sei se o Sr. sabe que eu tive uns parentes que emigraram para o Brasil em 38 ou 39, e lá passei algumas férias e cheguei a aprender um pouco da língua. "A tal da sinceridade que você invoca é o seu maior perigo. E que sinceridade se você não é você! A sua sinceridade é a sua espontaneidade. E a sua espontaneidade são dez milhões de anos de crimes humanos, dois mil anos de traição ao Cristo, duzentos anos de burguesia capitalista, vinte e alguns anos de filhinho de papai, quinze anos de aluno de escolas e professores que ensinam de acordo com tudo isso".<sup>6</sup> Com que precisão ele relaciona SINCERIDADE e ESPONTANEIDADE! E com que clareza transparece o significado de espontaneidade...

Bem, caro Sr. Kretszki, se bem que os entretencimentos dos temas desta carta têm origem em seu escrito para o meu livro, tenho certeza de que o amigo não pensará que se trata de uma crítica dirigida a si. É muito mais um "exercício" de um homem que completou 50 anos de profissão... Esteja certo de que tudo que está dito aqui é dito de mim mesmo para mim mesmo. Afinal de contas, o Sr. conhece alguns de meus escritos (tanto de História quanto as coletâneas do "News"), não é verdade? E seria menos verdade com relação a meus colegas cujos nomes também estão escritos nas lombadas dos volumes das prateleiras das bibliotecas? E vem um dia em que a gente diz coisas íntimas que a gente não escreve para os leitores. É isto. Ou talvez mesmo mais. Portanto aceite esta carta como correspondência aos seus protestos de amizade que, ressoando em mim, deixaram-me aberto para esta intimidade.

A propósito, pode me chamar de Giddy, que é como sou conhecido desde criança entre os familiares e por alguns amigos mais chegados.

Seu, verdadeiramente,

G.

<sup>6</sup> Parece-nos tratar-se de Mário de Andrade, mas não localizamos a citação, precisamente.

P.S. Quanto à sua contribuição, quero deixar claro que aparecerá sem comentários no livro, como todos os outros testemunhos. No livro não haverá nem a mais remota menção aos problemas aludidos nesta carta. Será um livro como qualquer outro, ou pelo menos, como os outros que já escrevi. E haveria de ser de outro modo? Mesmo se um dia eu viesse a tornar pública as discussões desta nossa correspondência, Kretszki, ninguém haveria de dar crédito. Ou fingiriam não dar. No máximo, simplesmente me rotulariam de louco ou gagá e se afastariam, silenciosos. Estou, como se diz, no mercado, e ganho a vida escrevendo outras coisas...

\* \* \*

Três meses após, Gideon Goldstein recebe notícias de Paul Kretszki:

Mr. Gideon Goldstein  
New York News, Inc.  
274, Madson Avenue  
New York 16, N.Y.

S.D.

Prezado Sr.,

Acuso o recebimento de vossa carta e espero, dentro de breve tempo, o aparecimento de um momento oportuno para respondê-la. No presente, pressionado por compromissos inadiáveis, não me sinto em condições de me dirigir, como convém, a V. Sa.

Atenciosamente,  
Prof. Dr. Paul Kretszki

\* \* \*

Quatro anos após, Gideon Goldstein é informado sobre a morte trágica de Paul Kretszki, ocorrida em 2 de novembro de 1990.

**Marcelo Girard**

*S/título*

*Nankin sobre papel*

2007



# Vicentão

## **Borboleta**

Pseudônimo literário de Fábio Amorim de Matos Jr

*[...] Porquanto este [Anaximandro] assevera não que peixes e homens vieram ao mundo em ambientes idênticos, mas que, de início, surgiu o homem dentro do peixe e que ali foi alimentado – como os tubarões –, somente emergindo e ganhando a terra quando já apto a cuidar de si mesmo. Assim, da mesma forma como o fogo consome a matéria a partir da qual foi gerado [...], assim Anaximandro, tendo declarado serem os peixes a um só tempo pais e mães dos homens, clama para que não nos alimentemos deles.*

*Plutarco*

Dói admitir, mas é preciso concordar que meu irmão, Vicentão, foi mesmo o culpado pelo estrago da lagoa. Talvez, por isso, não tenha sido justo eu ter avançado em cima do Geraldão quando ele me alertou pro fato; mas também é de admitir que não me era dada muita saída, afinal, nesse caso, a verdade cheirava a insulto, e na impossibilidade de meu irmão apresentar defesa, foi necessário que eu acudisse sua memória perante os fregueses do Puteiro do Conrado. Pra bem dizer da verdade, não arrependo uma palha de ter avoadado pra cima dele, aliás, nem me desgosta tanto ter ficado com o nariz torto por conta do acontecido, acredito ter valido a pena e, caso fosse preciso, estaria disposto a apanhar de novo.

Verdade mesmo é que meu irmão, desde menino, sempre foi dado a esquisitices. Pra se ter idéia da gravidade da situação, basta lembrar que ainda catatau o moleque não me comia carne, alegando ser amigo dos animaizinhos. Só de pensar no episódio sinto o corpo empelotar de vergões, tantas foram as coças, com vara de marmelo, que tomamos de pai – pois, conforme regra do velho, na precisão de castigar um filho, o melhor mesmo é bater em todos, pra aproveitar a viagem e evitar que os outros caçoem do sovado. E como as surras e as proibições de pai de nada valiam pra Vicentão, o resultado era que

sempre apanhávamos por conta dele. De primeiro, resolvemos por cobrar vingança, dando-lhe mais outra tunda, por nossa própria conta, toda vez que sentíamos o peso da mão de pai; confesso que, de início, até achamos graça em descontar nele a dor de nossas chagas, mas, com o tempo, começamos a suspeitar que o prazer não valia a nova tarefa que tomaríamos por sua próxima desobediência. Por conta desse cálculo, resolvemos mudar de estratégia e, ao invés de espancar Vicentão, tratávamos de desviar a atenção de pai toda vez que havia perigo dele dar com nosso irmão rodeado por vacas, dentro do galinheiro ou deitado no chiqueiro em plena conversa com as criações. Assim, não apenas evitávamos as surras, como sentíamos a cor do carinho de mãe, que, por não querer ver nenhum de nós apanhar, sempre foi decisiva na distração de pai.

Anos depois, ao invés de tomar a lida da roça, agarrado no cabo da enxada, como era costume de todos, Vicentão foi pra cidade grande, fazer companhia pra uma nossa tia, recém enviuvada. Tia Bete também era bem diferente do comum da gente, pra começar nunca quis parir nenhum guri, dizia que criar e dar leite são coisas de vaca e não de pessoas. Pra falar com verdade, embora nunca tenha dito nada, pra não parecer que faltava com o respeito, eu sempre fiquei encucado com essa dela; pois se ela achava mesmo que só vaca é que pare e dá leite, então, como ficava ela própria e os demais das criações, era tudo irmão de bezerro?

Mas, o engastaio maior era que, apesar dos doces de fruta que só ela sabia fazer, aturar Tia Bete era coisa de outro mundo, que ninguém, por mais ruim que fosse, merecia; por isso toda aquela agitação quando a notícia da morte de tio Diógenes apareceu, era um tal de menino adoecer, de pular muro pra quebrar perna, de agarrar na labuta pra fazer diferença no sustento da casa, tudo pra não ser castigado, pra não ter que brigar com a saudade na cidade grande e, sobretudo, pra não ter que dividir a hora das novelas com Tia Bete. Dito isso, fica fácil entender porque penso, embora nossa mãe nunca tenha dado confirmação, que a escolha de Vicentão foi mesmo como uma espécie de castigo, uma tentativa de ver se na cidade – onde encontrar animal não é coisa lá tão fácil – ele esquecia um pouco das amizades com as criações.

Não houve quem não se apiedasse da pele do mano Vicentão, afinal, sem exagero de minha parte, era preferência de qualquer um de nós enfrentar mil surras de nosso pai do que estar um único dia na companhia de nossa tia. Por isso nosso espanto, quando vencida a época do luto, Vicentão manifestou o desejo de ficar por lá, pra dar cabo dos estudos – aliás, tá aí outra coisa que nunca pude entender, de que valia tanto esforço gastado em estudo, se a cada visita nosso irmão aparentava mais esquisitices? Vá lá tentar entender cabeça de gente doida e periga a gente ficar maluco também! De qualquer

modo, o fato é que, além das poucas visitas em final de ano, Vicentão nunca mais voltou pra roça.

Mas esquisito, esquisito mesmo, foi a vez em que ele trouxe a namorada. Mamãe logo embirrou com a moça, alegando faltar modos à rapariga, que não fazia cerimônia em atrelar e beijar Vicentão pelos cantos, levantando a vergonha aos olhos de todos e obrigando nossa curiosidade a agir disfarçadamente, espiando só pela quina dos olhos. Tenho que concordar com mãe quanto à esquisitice de minha cunhada, afinal, por essas bandas, não era costume nosso topar com uma moça de corpo desenhado e com uma penca de brincos espalhados pelo nariz, pelo umbigo, pela sobrelanceira e sabe-se lá por mais onde; mas daí a dizer que a moça era ruim de coração, como era pensamento de mãe, é ter palavra fugidia da verdade. O mais interessante era observar como os dois se davam, por falar nisso, assim como Vicentão ela também não comia carne. Estranho foi que quando perguntei se era pelo mesmo motivo de mano, pela amizade com os animaizinhos, Vicentão corou, cortou minha fala e tratou de explicar que eles eram vegetarianos por conta de acreditarem que a alma nunca morria e sempre voltava nos outros corpos. Até aí a coisa não era de descambar, afinal, todos acreditávamos em almas de outro mundo, aparições e coisas do gênero, assim como ninguém duvidava que Deus mandava uma alma pra cada menino que nascia. Mas quando Vicentão e a namorada afirmaram que pra eles as almas poderiam voltar também no corpo de animais, sendo que o boi ou o porco que comíamos podiam ser, na verdade, algum conhecido ou mesmo nosso avô há muito falecido, achei o pensamento uma injúria e cheguei à conclusão de que eles estavam totalmente pirados; por isso tratei de esconder o caso de pai e mãe, com medo do efeito que a idéia provocaria em ambos. Vendo meu espanto e adivinhando minha desconfiança, os dois trataram por me confortar, explicando que a idéia não era deles, mas de um sujeito que eles não conheceram, porque havia vivido muitos e muitos anos antes de Jesus e se chamava Metempsicose – confesso não saber se esse era o nome do maluco ou da sua idéia, por um lado é nome nada comum pra uma pessoa (imagine alguém se chamar Metempsicose, ficava até difícil de botar apelido num sujeito desse), por outro lado nunca vi ninguém dar nome a uma idéia. De qualquer modo, a verdade é que, embora tenha Vicentão escrito o nome em papel, a gentileza não foi de muita valia, visto que até hoje nunca encontramos, por esses lados, ninguém que fosse capaz sequer de pronunciar com retidão o maldito nome. Somente hoje, anos depois da morte de Vicentão, percebo que naquela ocasião eles deveriam de estar me engabelando; afinal, se Jesus é Deus, e Deus criou o mundo, como poderia esse doutor Metempsicose ter vivido, como eles diziam, antes de Jesus, antes de Deus, antes do próprio mundo?

A morte de Vicentão nos pegou de surpresa, a mim na tirada do leite, à mãe na peleja do fogão de lenha e a pai no arremate de um pito de paia. Como de costume nessas

ocasiões, apuramos o terno preto e rumamos pra cidade grande, pra expressar nossa paixão e dar consolo pra viúva. Sabíamos que não íamos a tempo pro velório, mas nunca suspeitaríamos que não havia tido nenhum enterro. A descoberta se deu pouco após nossa chegada, em virtude do insistente desejo de mãe em rezar perante a cova do filho. De primeiro, minha cunhada até tentou dar de desentendida, mas bastou que mãe lhe ralhasse pra ela aparecer com a tal caixinha. Como era um objeto bem bonito, em forma de baú, a primeira coisa que me veio em mente é que comeríamos deliciosos biscoitos de nata. Mas quando ela pôs a caixa sobre a mesa e disse à mãe: — *Tá aí, pode rezar!* Ficamos todos por entender qual o rumo da graça.

Realmente, descobrir que nosso mano não bastasse ter morrido, ainda por cima tinha sido queimado e guardado em uma caixinha de biscoito não foi nada fácil — por vezes desconfio que esse tenha sido o golpe fatal no destino de mãe. De qualquer maneira, conforme nos juraram de pés juntos os amigos dele, lá estava assinado o seu desejo; sendo assim, se era mesmo do gosto dele, mais uma vez tenho que dar razão à minha cunhada, afinal, vontade de morto é coisa que não se deve deixar por fazer. Agora, o que me encabulou mesmo foi pensar como Vicentão, um homão daquele porte, teve tamanho pra caber em uma caixinha menor do que um ninho de galinha. Tá certo que fogo é coisa que consome, mas naquele caso a desmedida era grande; por isso ainda guardo comigo a desconfiança de que ou a tal caixinha não guardava toda a cinza de Vicentão, mas apenas de uma parte dele — a dos pés talvez —, ou então, depois de queimado, foi preciso que socassem os restos de meu irmão em algum pilão gigante, pra que ele pudesse diminuir daquele modo.

Mas as esquisitices de Vicentão não pararam por aí. Não contente em já quase ter matado todo mundo com aquela história, o endiabrado do homem ainda nos deixa a incumbência de esparramar suas cinzas na lagoa perto do sítio. E como o caso não estava sujeito a contestação, visto que ele tivera o trabalho de deixar por escrito o maldito desejo, a briga era por decidir quem ia executar a tarefa. Como sempre acontece em casos que envolvem gente desregulada, a pendenga caiu sobre mim. Não tendo outro recurso, lá fui eu, contrariado em ter que oferecer meu irmão de ração pra peixe. E se é verdade que era justamente isso o que ele desejava, ao menos quanto aos motivos tratei de guardar segredo, pois se virasse notícia era bem capaz de todo mundo suspeitar que a loucura tinha tomado conta dele. Afinal, não é coisa normal de uma pessoa acreditar que o primeiro homem do mundo nasceu de um peixe; que os mais antigos se fiassem nisso, conforme escreveu Vicentão, sou até capaz de não duvidar, mas com os recursos de hoje ninguém mais põe em dúvida que foi Deus quem criou o homem à sua imagem e semelhança. Fosse meu irmão vivo e lhe contaria que o primeiro dos homens veio mesmo

foi do barro e se chamava Adão, mas estando ele morto e convicto daquela sandice, nada restava a fazer a não ser jogar suas cinzas na lagoa, pra que o desejo de voltar às origens se realizasse.

Assim o fiz, inocente, sem imaginar o engastaio maior que a coisa puxaria. Acontece que, depois do episódio, ninguém mais quis pescar na lagoa. Teve gente que chegou até a passar fome, alegando que se os peixes não se importavam de comer o Vicentão, eles ao menos não o comeriam de tabela. Demorou mais de ano pra que os mais corajosos voltassem a lançar anzol naquelas águas, e mesmo assim de maneira desconfiada; sempre que alguém pegava um peixe grande ou que lembrava em alguma coisa o Vicentão, logo soltava o bicho. De modo que por uns bons tempos ainda só se comiam os peixes bem miúdos, mais espinho e menos carne, que por conta da idade não teriam tido tempo de se alimentar de meu irmão.

Agora, lá em casa mesmo, nunca mais se comeu peixe nenhum, nem da lagoa nem de outro lugar. Peixe lá só morre de morte morrida e com direito a velório, lamento e enterro. Tudo por conta da insanidade que tomou conta de mãe depois da morte de Vicentão. Dá pena de ver, uma mulher tão nova, ainda sadia, vivendo pra lá e pra cá em roda dos poços de alvenaria que pai foi obrigado a fazer por insistência dela, pegando os peixes grandes, fazendo carinho, cantando cantiga de dormir, costurando roupinha pra eles e até celebrando aniversário com biscoito de polvilho e tudo...

Mas coisa estranha mesmo aconteceu foi ontem, depois do batizado duns peixinhos que nasceram no final da quaresma. Eu estava mesmo pensando em Vicentão quando desconfiei que o maior peixe de casa tava como que me espiando, com a boca aberta, querendo dizer alguma coisa. Daí foi só chegar mais perto pra ter certeza que ele tinha mesmo um parentesco com meu irmão: um olhar manso que ninguém mais no mundo pode ter. Ainda tentei perguntar alguma coisa, mas, se ele respondeu, não me foi dado escutar. Agora, se meu irmão tava mesmo com a razão, e a alma dele voltou pra algum desses peixes, é coisa que ainda não pude verificar; por via das dúvidas, penso que o melhor seria deixar de comer carne por uns tempos, afinal, os animaizinhos também tem lá seus interesses. De qualquer modo, com ou sem alma, nesse ou naquele corpo, se depender de mãe, Vicentão viverá pra sempre no nado desses poços.

À minha mãe.

**Marcelo Girard**

*S/título*

*Nankin sobre papel*

2007



# Shaftesbury e Leibniz

**Luís Fernandes dos Santos Nascimento**

Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos

No dia 14 de abril de 1712, Pierre Coste escreve uma carta a Leibniz na qual se lê: "Acabo de saber que recebestes um exemplar de um livro inglês intitulado *Characteristicks*. Fui eu, Senhor, que tomei a liberdade de vos fazer esse presente. Não foi diretamente em nome do autor (de quem talvez já ouvistes falar), mas tendo ele me dado os exemplares, acreditei que não poderia render maior honra à sua obra do que mostrá-la a um leitor de vosso gosto. Se desejardes ajudar esse ilustre autor, critique-o sem piedade e tende a bondade de compartilhar comigo vossas críticas. A obra vende muito bem e deseja-se reimprimi-la. Vossas correções serão muito vantajosas para a reimpressão"<sup>1</sup>

O livro ao qual Coste se refere havia sido lançado no ano anterior em três volumes sob o título de *Características dos homens, maneiras, opiniões e tempos*. A obra reunia seis tratados dispostos do seguinte modo: Primeiro Volume (1. *Carta sobre o entusiasmo*; 2. *Sensus Communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor*; 3. *Solilóquio ou conselho a um autor*); Segundo Volume (4. *Uma investigação sobre a virtude e o mérito*; 5. *Os moralistas, uma rapsódia filosófica*); Terceiro Volume (6. *Miscelâneas*). Com exceção do sexto e último tratado (*Miscelâneas*), todos os outros haviam sido publicados anterior e separadamente por seu autor: Shaftesbury. Em 1712, ao receber a obra do filósofo britânico, Leibniz se dá conta de que ela não lhe era totalmente estranha. Por volta de um ano antes, o próprio Coste havia enviado ao alemão uma versão em francês<sup>2</sup> daquele que nas *Características* seria apresentado como o seu primeiro tratado: a *Carta sobre o entusiasmo*. Nessa ocasião, Coste se limita a dizer que se trata de um texto cujo original

<sup>1</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.420, v. 3.

<sup>2</sup> Trata-se de uma tradução feita por Coste, em 1710, e que recebeu o título de *Essai sur l'usage de la raillerie*.

é inglês, mas nada diz de sua autoria. Mesmo desconhecendo o nome do autor da *Carta sobre o entusiasmo*<sup>3</sup>, Leibniz escreve uma observação a seu respeito. Agora, em 1712, ao receber as *Características* e estando ciente da identidade do autor das linhas que lê, o alemão não apenas repete o procedimento adotado anteriormente, como o estende e o aprofunda. Em 30 de maio desse mesmo ano, ele responde a Coste, o agradece pelo presente e anexa à sua missiva um detalhado comentário sobre os seis tratados que formam as *Características*. Seguindo o modo como Leibniz apresenta sua crítica a Shaftesbury, tentaremos aqui expor alguns elementos da leitura que o alemão faz do inglês para, em seguida, buscar uma correspondência com a própria letra das *Características*.

### **Zombaria**

A *Carta sobre o entusiasmo* e *Sensus Communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor* são textos nos quais Shaftesbury defende a idéia segundo a qual o uso do humor e da zombaria pode ser de grande vantagem para a promoção da sociabilidade entre os homens e para o aperfeiçoamento da vida pública, sobretudo quando aplicados contra os exageros de fanáticos religiosos ou entusiastas de todo tipo<sup>4</sup>. Para o pensador inglês, no lugar da perseguição política, que apenas fortalece aqueles que são perseguidos, o fanatismo e a superstição deveriam ser submetidos a um teste do ridículo que revelaria a falta de consistência de seus discursos e práticas. Fanáticos, assim como toda espécie de dogmatismo que impede o livre curso do pensamento, devem ser ironizados, analisados e criticados: jamais rechaçados. É o humor e não o exílio e a perseguição que devem agir

<sup>3</sup> Como o próprio Leibniz escreve a Remond (11 de fevereiro de 1715), ao ter o primeiro contato com a *Carta sobre o entusiasmo* ele não sabia que Shaftesbury era o seu autor: "Je ne savois pas que Mylord Shaftesbury etoit l'authheur d'un petit livre sur la raillerie, lorque je fis des remarques là dessus" ("Quando escrevi as observações a seu respeito, eu não sabia que Milorde Shaftesbury era o autor de um pequeno livro sobre a zombaria"). *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.381, v. 3.

<sup>4</sup> Embora a *Carta sobre o entusiasmo* critique toda forma de fanatismo, o momento no qual foi escrita atesta sua relação com um fato histórico bem determinado. No início do século XVIII um grupo de religiosos entusiastas perseguidos em seu país de origem (França) se exilou na Inglaterra: os *camisards*. Suas práticas (caracterizadas por êxtases, arroubos e previsões apocalípticas) chamam a atenção do público inglês e suscitam um debate que considera a influência e o papel que

nesses casos. Já em 1711, quando lê pela primeira vez a *Carta sobre o entusiasmo*, Leibniz põe em dúvida a eficácia das teses defendidas por Shaftesbury:

*"O discurso sobre o uso da zombaria é belo e engenhoso. Entretanto, creio que esse uso deve se ater a limites um pouco mais restritos (etroites) do que aqueles oferecidos por esse livro. Reconheço que quando [a zombaria] não ofende, ela é útil e agradável. (...) Mas é difícil não ofender ao zombar. A zombaria sempre gera algum pequeno traço de desprezo, como também observou o Sr. Hobbes"*<sup>5</sup>.

Fica claro que Leibniz pensa o humor e a zombaria segundo uma concepção muito parecida com aquela sustentada por Thomas Hobbes<sup>6</sup>, isto é: o humor sempre acarreta escárnio e desdém. Não haveria como zombar de alguém sem que, ao mesmo tempo, se demonstrasse alguma forma de desprezo frente ao objeto do humor. Em outros termos: o zombador teria de tomar uma posição superior face àquele que se apresenta como

alguns ritos e posturas religiosas adquirem no interior da sociedade (a esse respeito, ver: Crignon-de Oliveira, C. *Introduction*. In: SHAFTESBURY *Lettre sur l'enthousiasme*). Temas como o da proibição de certas práticas religiosas levam a discussão ao âmbito maior das perseguições políticas. Afinal, quem é mais dogmático e inflexível frente às suas crenças, o entusiasta ou aquele que o persegue e o prende? Para além dessa discussão localizada, é o embate entre o exercício do livre pensamento e o dogmatismo político-religioso que está em pauta na *Carta* de Shaftesbury. A própria situação de Pierre Coste é índice da relevância que tais questões assumem em meio aos pensadores da época: francês de origem protestante, ele teve de abandonar o seu país e no momento em que escreve a Leibniz estava refugiado na Holanda. A propósito da relação de Shaftesbury com pensadores franceses exilados, ver : SHAFTESBURY, *Shaftesbury and Le Refuge Français – Correspondence*.

<sup>5</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.419, v. 3.

<sup>6</sup> A concepção hobbesiana do riso e humor é tema de Quentin Skinner em seu *Hobbes e a teoria clássica do Riso*. Acerca do mesmo assunto, Márcio Suzuki nos lembra: "Assim também é para Hobbes, para quem o riso põe em relevo não apenas minha superioridade em relação a alguma 'fraqueza' a mim sucedida. O desdém pelos outros, ou por nós mesmos numa situação passada, não se separa do crescente orgulho e admiração que sentimos por nós mesmos" (SUZUKI, M. *O sublime às avessas*).

sendo a vítima de seus ataques. Em 1712, ao reler a *Carta sobre o entusiasmo*, Leibniz começa por manter a posição apresentada um ano antes: zombar dos entusiastas e fanáticos religiosos significa tomar uma posição de superioridade a partir da qual é possível desdenhar de suas opiniões e rechaçar suas práticas. Assim, rir é necessariamente diminuir e excluir. Não por acaso, Leibniz teme o que considera um efeito funesto do humor: ele apenas despertaria a ira dos fanáticos que, em resposta ao que interpretariam como sendo um ataque violento, dirigiriam todas as suas forças contra aquele que os zombou. A troça ou a brincadeira apenas reforçaria a posição intransigente daqueles aos quais ela se destina. Ainda pior, diz-nos o filósofo alemão, quando dirigido aos assuntos religiosos, o humor seria o modo mais eficaz de receber a pecha de ateu e ganhar a antipatia de todos os que praticam uma religião. No limite, não somente o fanático, mas também o homem comum e crente se sentirá atacado pelo espírito livre e zombeteiro, uma vez que com o humor sempre se corre o risco de ridicularizar ou "tornar ridículo" (*tournées en ridicule*) os assuntos mais sérios e sagrados. Nesse momento, a leitura do filósofo alemão chega ao que poderíamos chamar de um *impasse*. Se, por um lado, mantém a idéia de que "toda zombaria comporta (*enveloppe*) um pouco de desprezo"<sup>7</sup>, ele também admitirá que o elogio que Shaftesbury faz do emprego do humor "parece ter o fim de **humanizar** os homens de nosso tempo"<sup>8</sup> e sugere que o humor e a alegria (*joye*) são elementos importantes para o desenvolvimento das faculdades humanas. Portanto, haveria no humor a possibilidade de um uso que nada tem a ver com escárnio ou com a diminuição daquele com o qual se brinca ou troça, ao contrário: a pilhéria poderia ajudar no processo pelo qual homens se tornam mais homens ou "mais humanos". Aqui, o filósofo alemão afasta-se da concepção hobbesiana de humor e, como tentaremos mostrar adiante, aproxima-se da de Shaftesbury.

### **Sublime**

Depois de apresentar uma leitura do tema da zombaria (assunto que, segundo sua interpretação, compreenderia os dois primeiros tratados das *Características*), Leibniz

<sup>7</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p. 423, v. 3.

<sup>8</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p. 424, v. 3, grifo nosso.

chega ao *Solilóquio ou conselho a um autor* sobre o qual afirma estar impressionado e surpreso com "a quantidade de coisas belas que encontrei". "O que aí é dito do destino", continua o alemão, "do paralelo da liberdade e das ciências nos romanos (p.219 e seguintes) me parece bastante considerável"<sup>9</sup>. No *Solilóquio*, Shaftesbury apresenta uma elaborada reconstituição do movimento de formação das letras e da erudição gregas e romanas com o intuito de preparar uma análise crítica do modo como o mesmo processo ocorre na Modernidade. Ao examinar a erudição antiga e as formas nas quais ela se manifestava, o inglês distingue três estilos predominantes: o sublime, o cômico ou jocoso e o simples. Esses estilos corresponderiam aos três tipos de disposição ou humor presentes na natureza humana: o sério (que gera o sublime), o jovial (fonte do cômico) e o equilíbrio entre ambos (de onde provem o simples)<sup>10</sup>. Dentre eles, o sublime seria o que primeiro e mais facilmente se atinge. Ele é o que Shaftesbury chama de miraculoso, pomposo, que sempre salienta o mistério ou a grandiosidade de algo que se apresenta como inapreensível e obscuro. Autores que se dedicam a esse estilo despertam o que o filósofo inglês denomina *astonishment* – o assombro, admiração que é acompanhada de temor. Crianças se deleitam com histórias que causam espanto, as manifestações artísticas dos povos bárbaros são repletas desse tipo de "efeito que mescla horror e consternação"<sup>11</sup>. Trata-se de um sentimento primário ou originário, que se detecta principalmente em épocas da vida ou em povos ainda não cultivados. Não é então de admirar que o *Solilóquio* afirme que os primeiros poetas gregos foram sublimes. É só com Homero que se introduz o estilo simples, no qual se prioriza a "real beleza da composição" e a "unidade do desígnio". Depois de Homero, quando a poesia dramática se aperfeiçoa, é a mesma polaridade sublime/cômico que se apresenta. Ao nascer, o gênero dramático é sublime.. A primeira forma de drama é a tragédia, que retoma o modo (*way*) miraculoso ou a maneira pomposa que vigorava nas expressões poéticas anteriores ao autor da *Iliada*. Embora muito mais sofisticados do que os primeiros poetas, os escritores trágicos herdaram o mesmo pendor pelo sublime que reinava nos primórdios da erudição grega. Ou seja: para Shaftesbury, em épocas diversas o mesmo estilo (o sublime, por exemplo)

<sup>9</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.426, v. 3. A paginação citada por Leibniz diz respeito a edição de 1711 das *Characterísticas*.

<sup>10</sup> A esse respeito ver: SUZUKI, M. *Quem ri por último, ri melhor: humor, riso e sátira no "Século das Luzes"*.

<sup>11</sup> SUZUKI, M. *Quem ri por último, ri melhor: humor, riso e sátira no "Século das Luzes"*, p.15.

pode ser expresso em diferentes gêneros, como o drama ou a épica. Tal como ocorre na poesia, a filosofia também poderá ser pensada a partir dessa relação entre o sublime, o cômico e o estilo simples que os equilibra. Sócrates teria sido o responsável por levar à filosofia a simplicidade que na poesia era representada por Homero. Com sua condenação e morte, cada um de seus discípulos toma e desenvolve uma parte ou quinhão de seu caráter simples. Platão herda o que em Sócrates era sublime, Diógenes expressa sua veia zombeteira e Xenofonte (o melhor dos discípulos, diz-nos o *Solilóquio*) apreende a simplicidade do mestre.

Lendo as páginas que compõem o *Solilóquio*, Leibniz faz apenas uma ressalva: "Duvido que o sublime no estilo seja o mais fácil de atingir, como parece que é dito na p. 242"<sup>12</sup> e, em seguida, afirma que entre os gregos foram poucos os que chegaram a esse estilo e que em meio aos romanos apenas Virgílio e Tácito o fizeram. Como dissemos, essa é a única reserva ou advertência que o alemão dirige a essa obra que, no mais, ele elogia. Sua questão está localizada no modo como Shaftesbury compreende o sublime, pondo-o em uma relação de anterioridade frente aos estilos cômico e simples. Aos olhos de Leibniz, uma tal concepção rebaixaria um estilo que se caracteriza por ser elevado e grandioso. Curiosamente, é essa mesma grandiosidade sublime, em certa medida desqualificada pelo *Solilóquio*, que o alemão julga encontrar no quinto tratado das *Características: Os Moralistas*.

## Natureza

Ao comentar as impressões que a leitura de *Os Moralistas* lhe causara, Leibniz diz ter finalmente compreendido que até então estava na "anticâmara" e que somente agora, diante desse texto escrito na forma de diálogo, havia encontrado o "gabinete" do pensamento shaftesburiano, o "*Sacrarium* da filosofia **mais sublime**"<sup>13</sup>. Entusiasmado, Leibniz escreve:

"O tom (*tour*) do discurso, a letra, o diálogo, o novo platonismo, a maneira de argumentar, mas sobretudo a grandeza e a beleza das idéias, o entusiasmo luminoso, a divindade apostrofada me colocaram em estado de **êxtase**. Enfim, **voltei a mim mesmo** e tive o prazer de fazer algumas reflexões. Primeiramente, encontrei ali quase toda a minha *Teodicéia* antes que ela tivesse visto o dia. O universo todo de uma só vez (*L'Univers tout d'une piécie*), sua beleza, sua harmonia universal, o esvaziamento do mal real,

<sup>12</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p. 426, v. 3.

<sup>13</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p. 429, v. 3, grifo nosso.

principalmente em relação ao todo, a unidade das substâncias verdadeiras, a grande unidade da substância universal, da qual as outras são apenas emanações ou imitações, estão aí [em *Os Moralistas*] postas da melhor maneira"<sup>14</sup>.

Quando volta a "si mesmo" e põe fim ao "êxtase" que a leitura do quinto tratado das *Características* lhe provocara, Leibniz encontra nesse texto uma manifestação de sua "harmonia pré-estabelecida", reconhece nele o que chama de "minha redução da matéria ou do múltiplo às unidades ou substâncias simples"<sup>15</sup> e não deixa de repreender Shaftesbury por ter conferido a essa obra o subtítulo de "rapsódia filosófica", expressão que, de acordo com o alemão, depreciaria a grandeza e a qualidade de suas linhas. Leibniz confessa que pensava que iria encontrar em Shaftesbury algo que se assemelhasse à forma e ao conteúdo da filosofia de Locke, mas, ao contrário do que poderia esperar, foi levado "para além de Platão e de Descartes"<sup>16</sup>. E acrescenta: "Se eu tivesse visto essa obra antes da publicação de minha *Teodicéia*, eu a teria aproveitado devidamente e emprestado grandes passagens"<sup>17</sup>. Como fica claro pelas passagens citadas, Leibniz se entusiasma com a concepção shaftesburiana de natureza, da qual falaremos mais tarde.

### **Crítica**

Por fim, o quarto e último ponto que destacaremos da leitura que o filósofo alemão fez da obra do inglês diz respeito às *Miscelâneas*. De início, Leibniz manifesta o seu desapontamento frente ao estilo e ao tom aqui adotados por Shaftesbury. Talvez ainda sob o efeito do que chamou de o *sublime* dos *Moralistas*, o autor da *Monadologia* mostra seu desencantamento diante do que agora lhe parece ser "uma leitura mais ordinária"<sup>18</sup>.

As *Miscelâneas*, como já dissemos, ocupam todo o terceiro e último volume das *Características* e é o único dos seis tratados que ainda não havia sido publicado separadamente. Nesse texto, Shaftesbury assume o papel de crítico de si mesmo e analisa de modo detido cada um dos tratados anteriores. Mais do que isso: os cinco outros textos que compõem as *Características* são aqui considerados como sendo obras de autores distintos, cada qual com o seu estilo e temas próprios. É nas *Miscelâneas* que

<sup>14</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.429-430, v.3, grifo nosso.

<sup>15</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.430, v.3. A propósito da multiplicidade e da unidade, bem como sua relação com o tema dos limites do mecanicismo e a questão do organismo na filosofia leibniziana, ver: FICHANT, M. *Leibniz e as máquinas da natureza*.

<sup>16</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.430, v.3.

<sup>17</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.426, v. 3.

<sup>18</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.430, v. 3

Shaftesbury afirma que a *Carta sobre o entusiasmo* e o *Sensus communis* podem ser tomados como frutos de uma disposição cética, o *Solilóquio* seria obra de um *ar zombeteiro*, a *Investigação sobre a virtude e o mérito* seguiria um modo (*way*) dogmático de pensar e de se expressar, assemelhando-se à maneira ou estilo dos filósofos da época, e *Os Moralistas* seria obra de um poeta sublime, como Leibniz havia notado.

Não deixa de ser curioso notar que todas essas considerações tenham passado despercebidas aos olhos de Leibniz, sobretudo quando levamos em conta a importância que os comentadores atuais de Shaftesbury<sup>19</sup> atribuem às *Miscelâneas* e ao papel que desempenham no interior das *Características* e no pensamento do autor inglês. São as *Miscelâneas* que explicitam uma postura fundamental para compreensão da filosofia shaftesburiana: a crítica. Paradoxalmente, parece ser por conta da crítica, esse elemento do pensamento de Shaftesbury que Leibniz ignora ou simplesmente deixa de comentar, que o inglês gostou do que o alemão escreveu acerca de seu livro. Comumente Shaftesbury não se interessava por aquilo que os seus contemporâneos escreviam sobre suas obras. Nas mesmas *Miscelâneas* ele chega a dizer que a função da grande maioria de textos aos quais se dava o nome de crítica era a de servir de papel de embrulho para o padeiro um dia depois de sua publicação. Essa postura muda completamente em relação a Leibniz, uma vez que o alemão preenche os requisitos do que para Shaftesbury constitui o bom ou verdadeiro crítico. Leibniz lê com cuidado, cita passagens, busca compreender o movimento do texto que segue e, a partir daí, propõe questões pertinentes e que dizem respeito ao desenvolvimento dos temas tratados na obra que estuda.

Em 3 de setembro de 1712, Pierre Coste envia uma carta a Leibniz na qual diz que fora encarregado de lhe dizer que Lord Shaftesbury, então muito doente, o agradecia imensamente e que se sentia honrado com as críticas e "censuras do Sr. Leibniz"<sup>20</sup>. Nessa mesma carta, Shaftesbury chega a dizer, por intermédio de Coste, que concorda com algumas das observações feitas pelo alemão em seu "Eloge Critique"<sup>21</sup> acerca da zombaria e o lembra que a questão havia sido trabalhada sob esses termos nas *Miscelâneas*. A relação de cordialidade entre os dois pensadores se encerra quando, meses depois, Shaftesbury morre. Em 23 de agosto de 1713, ao saber da morte do inglês, Leibniz lamenta

<sup>19</sup> Ver, por exemplo: JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d'écrire*.

<sup>20</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.433, v. 3.

<sup>21</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.433, v. 3.

e diz que "a perda de um espírito tão belo e sublime não é pequena"<sup>22</sup>, chama a atenção para uma estreita relação entre a sua filosofia e a shaftesburiana e parece lastimar a interrupção abrupta de uma amizade que mal começara. Evidentemente nunca saberemos com exatidão os resultados ou frutos que a continuidade dessa correspondência poderia gerar na obra de cada um deles. Só a imaginação criativa de um Thomas De Quincey ou de um Jorge Luis Borges seria capaz de reconstituir os detalhes de um encontro que nunca ocorreu ou que quase existiu. Cabe-nos unicamente especular a partir do que temos (o texto de Leibniz e a obra de Shaftesbury) e, sob tal condição e limite, nos perguntar: como o inglês poderia responder ao alemão?

### Correspondência

Tendo em vista a postura que comumente assumia nas cartas que trocava com seus amigos e o modo como apresenta em suas obras o tema da amizade, podemos pensar que Shaftesbury responderia a Leibniz de modo a compensar o que havia sido dito pelo alemão, isto é: tal como ocorre entre os personagens do diálogo *Os Moralistas*, é provável que a interlocução se fizesse não pelo embate ou enfrentamento, mas em busca da complementaridade e da correspondência. Agindo desse modo, Shaftesbury já estaria exercitando, ou pondo em prática, o que entende por *humor*, um dos pontos levantados por Leibniz em seu comentário. Como o próprio alemão reconhece, para Shaftesbury o humor é uma virtude social. Todo tipo de convivência depende desse elemento indispensável, que se faz necessário tanto em relação ao contato com os amigos quanto com os livros, temas ou questões que cultivamos. Em seu sentido mais amplo, a disposição bem-humorada aproxima-se da própria postura crítica que torna possível a análise e a reflexão. Como então estar seguro de que o humor não irá ultrapassar os limites da convivência e se tornar um meio de rebaixar ou escarnecer as pessoas ou os temas com os quais trata? Essa era a principal ressalva feita por Leibniz, como vimos. De acordo com Shaftesbury, a liberdade de humor é o único modo eficaz de regrá-lo e de garantir o seu aperfeiçoamento, daí o título do segundo tratado das *Características – Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor*. No convívio social, por

<sup>22</sup> *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, p.381, v. 3.

exemplo, é natural que os amigos encontrem para si a medida do humor que lhes convém. Amigos, diz-nos o *Ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor*, tendem a polir-se mutuamente e a própria amizade é vista como esse exercício de polidez. Aquele que foge ao padrão de um determinado grupo ou *club* é advertido e tomado como alguém que passou da medida<sup>23</sup>. É com naturalidade que o humor permite estabelecer os limites da convivência, sem recorrer a nenhum outro meio senão àqueles que já constituem a vida social. Nesse sentido, ele é muito mais do que a mera piada ou pilhéria, é antes a capacidade de entender as peculiaridades de uma certa situação e encontrar a melhor disposição a ser adotada em tal momento. Existem circunstâncias que demandam seriedade, outras pedem desprendimento e jovialidade. O humor torna possível a compreensão do que é mais adequado ou justo para um determinado momento. Ao magistrado, afirma Shaftesbury, basta tentar assegurar as condições para que o humor das pessoas se desenvolva mútua e livremente. Toda imposição de regras exteriores a esse movimento significaria uma afronta à sociabilidade e o fim da convivência amigável. Do ponto de vista da organização civil, a falta de humor levaria à postura tirânica e a prevalência de um único discurso sobre os demais. Para a vida social, sua perda significaria o fim de todo verdadeiro diálogo ou interlocução. O que fazer quando a liberdade ou o livre curso das idéias está em perigo? Vimos que a resposta de Shaftesbury preocupou Leibniz: emprega-se o teste do ridículo. Mas para o inglês não há razão para qualquer desassossego, o teste que propõe é incapaz de ridicularizar o que quer que seja. Seu único fim é detectar ou assinalar o aspecto ridículo ou inadequado de um certo objeto (uma prática religiosa, um discurso, uma postura política, etc.) que ameaça a ordem social. Ressaltar o que há de ridículo nas coisas não é torná-las ridículas, diz-nos Shaftesbury em *Sensus Communis*: apenas o que nelas é inadequado e dissonante (somente o que nelas é grotesco) será destacado e posto em análise. Para o inglês, a integridade de assuntos sérios e sagrados (tal como a religião para Leibniz) em nada seria afetada quando se critica aqueles que fazem um mau uso deles. Ao contrário: a crítica aperfeiçoa os temas ou objetos aos quais se dirige. Ademais, lembra-nos o filósofo inglês, humor e crítica são armas muito mais eficazes no combate daquilo que ameaça a ordem social do que a sua proibição. Por trás da defesa do teste do ridículo encontra-se a idéia segundo a qual é a própria liberdade de humor que deve regular e manter a convivência e a relação entre as variadas e distintas concepções ou posições que compõem

<sup>23</sup> A esse respeito ver: SUZUKI, M. *O sublime às avessas*.

a vida pública, e que aquilo que soa estranho ou que vai de encontro à opinião comum tem antes de ser analisado e não perseguido.

As questões que envolvem o emprego do humor, da crítica e uma certa flexibilidade com a qual Shaftesbury trabalha os temas filosóficos (postura muitas vezes confundida com carência de sistematicidade e rigor<sup>24</sup>) são apresentadas pelo *Solilóquio* a partir do ataque que nesse texto o autor inglês dirige ao paradigma matemático, isto é: à adoção da matemática e da geometria como modelos de exatidão a serem seguidos pela investigação filosófica. Por que os mesmos filósofos que vivem em desacordo uns com os outros no que diz respeito ao conteúdo de suas respectivas doutrinas acreditam ou querem acreditar que seus pensamentos seguem uma ordem similar àquela expressa pela relação entre números e figuras geométricas? O estudo das propriedades dos triângulos, diz-nos o *Solilóquio*, não têm nada a ver com a filosofia. O verdadeiro e maior assunto do filósofo é outro e até mesmo a matemática e a geometria, quando elevadas à categoria de objetos filosóficos, revelariam esse tema fundamental. De acordo com Shaftesbury, uma investigação conseqüente acerca dos propósitos e da natureza de um saber como a matemática chegaria necessariamente à conclusão de que ela é feita por um ou mais homens e só é inteligível para os seus semelhantes. Eis aí o tema filosófico por excelência, do qual todos os outros derivam: o homem e todas as particularidades que constituem a vida ou as atividades do ser moral. Daí a importância que o pensador inglês atribui à sociabilidade, ao humor, às mudanças de opinião, às alternâncias nos modos de expressar diferentes idéias, ao momento ou à maneira correta de dizer ou lançar mão de um determinado tema ou objeto. Todas as vicissitudes da vida humana devem ser consideradas pela filosofia, assim como as práticas ou exercícios que possam aprimorar e desenvolver as faculdades que nos tornam cada vez mais *homens*. Antes de tudo, o próprio filósofo jamais pode se esquecer que ele é *um* homem. Por mais elaborados e universais que sejam seus argumentos e raciocínios, eles ainda serão a expressão de alguém. Ao refletir sobre o universo que o cerca, o pensador não poderia deixar de exprimir (de uma maneira mais ou menos explícita) a consciência do local que ocupa nesse mesmo universo e, desse modo, oferecer uma visão que sempre traz algo de parcial e, ao mesmo tempo, um entendimento do seu lugar no mundo.

O modo como Shaftesbury apresenta a relação entre a figura do homem e a filosofia que ele expressa, frisando que a segunda está intimamente ligada à primeira, lembra um

<sup>24</sup> O tema é trabalhado por Pedro Paulo Pimenta. PIMENTA, P.P. G. *A linguagem das formas: natureza e arte em Shaftesbury*.

argumento exposto por Schelling nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Na *Quinta Carta* do referido livro, o autor alemão ataca uma tese bastante difundida acerca da filosofia espinosana. De acordo com essa leitura, o universo apresentado pelo pensamento de Espinosa seria completamente objetivado ou "objetivante", local no qual todas as particularidades seriam aniquiladas ou dissolvidas pela atividade ou força do todo. Frente a essa totalidade não restaria nenhum elemento singular ou particular. E, no entanto, mesmo aí seria possível encontrar a presença ou a ação do homem: "Por que Espinosa expôs sua filosofia em um sistema *da Ética*?"<sup>25</sup>, pergunta Schelling. "Certamente ele não o fez em vão. Dele se pode dizer com propriedade: 'Ele viveu **seu sistema**'"<sup>26</sup>, responde o autor das *Cartas*. É no título do livro de Espinosa que Schelling encontra a presença de uma autoria sem a qual o que ali fora exposto não seria possível: esse sistema no qual em tese se aniquilaria toda particularidade, todo o "tomar partido ou posição" que caracteriza a liberdade da ação humana, é uma *ética*. Poderia também ser pensado como a afirmação de um ponto de vista, na medida em que o sistema de Espinosa ainda é ou sempre foi o "seu sistema" ou o "sistema que ele viveu". Na *Oitava Carta*, Schelling retoma o tema e afirma: "Mesmo enquanto [Espinosa] intuía a si mesmo como *dissolvido* no objeto absoluto, ele ainda intuía a si mesmo, não podia pensar-se *anulado* sem pensar-se, ao mesmo tempo, como existente"<sup>27</sup>. De maneira similar a Schelling, que encontra Espinosa no interior do universo no qual estaria *dissolvido*, Shaftesbury ressalta a presença da ação humana em todos os seus modos de compreender e se relacionar com o mundo. Para ele, mesmo a matemática exige daquele que a pratica uma decisão ou tomada de partido que corresponderia, em última análise, à consciência do ponto que se assume frente ao que se conhece: do local de onde se vê o objeto e do modo que se escolhe para expressar o conhecimento que se tem dele. Não há como dissociar por completo o particular do universo do qual ele é parte e, para Shaftesbury, todos os sistemas "particulares" ou distintos da filosofia manifestarão de modo mais ou menos evidente essa relação entre o homem e o mundo que o cerca. Tais questões nos parecem importantes para a compreensão desse pensamento no qual se destacam as noções de caráter (*character*) e de identidade pessoal (*self*). Dizer que o exercício da filosofia para Shaftesbury exige a idéia maior de formação do caráter, que ele pretende promover a

<sup>25</sup> SCHELLING, F. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, p.16.

<sup>26</sup> SCHELLING, F. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, p.16.

<sup>27</sup> SCHELLING, F. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, p.25.

liberdade das escolhas que tornam esse processo moral possível, é também afirmar que se pressupõe o aprimoramento da consciência do espaço que cada um ocupa na economia do todo: entendo o que me caracteriza à medida que me relaciono e compreendo melhor as relações que tenho com o que está à minha volta. É a partir desses temas que tentaremos agora analisar aquele ponto que tanto chamou a atenção de Leibniz, a saber, a concepção shaftesburiana de natureza.

De acordo com Teócles (personagem principal do diálogo *Os Moralistas*), a natureza é um sistema formado por outros pequenos sistemas. Para explicar sua tese a Filócles, ele pede ao seu amigo e interlocutor que considere o caso de um carvalho: podemos tomar um carvalho como um sistema e, nesse caso, copa, tronco e raízes seriam partes do sistema. Mas também seria possível se ater unicamente à copa e vê-la como um todo constituído de vários galhos. Se, no entanto, levarmos em conta toda a floresta de carvalhos aquela árvore que havíamos tomado como um sistema completo apresenta-se agora como parte de uma totalidade maior. É o olhar daquele que contempla que determina o que é parte e o que é todo no universo natural. Daí a importância da posição que esse observador assume para determinação do que vê. Não haveria nenhuma idéia de cosmos ou organização na natureza sem que também não houvesse esse "lugar" que reconhece as relações entre partes e todo. Segundo Shaftesbury, o homem é o único ser natural capaz de compreender os múltiplos sistemas presentes no universo. É uma exclusividade humana ascender a um ponto no qual a natureza se apresenta como uma grande comunidade, no qual tudo se comunica ou co-depende (*hang together*), na expressão de Teócles. A contemplação da ordem cósmica, o próprio fato do mundo não nos aparecer como sendo um caos, dá origem a todas as nossas noções de proporção, de ajuste, de justiça, de relação, de números ou de cifras (*numbers*, escreve Shaftesbury). Essa é a fonte do que se vê entre os elementos que formam a matemática ou a geométrica, mas não só deles: daí deriva a finura da poesia, a regularidade da arquitetura, a composição da pintura, a organicidade das leis e das cidades, etc. Vale frisar que toda essa "cosmologia" que tanto agradou a Leibniz está intimamente vinculada à afirmação da particularidade de um ser que se sabe membro dessa comunidade cósmica por ele vislumbrada. Essa contemplação não é então passiva: ela é ativa, livre — em outros termos: moral. Em princípio e por princípio a moral em Shaftesbury não é um código de valores estabelecido com rigidez, mas a própria contemplação da ordem natural feita pelo homem. Como vimos, todas as normas e leis das sociedades humanas derivam ou manifestam a idéia de regularidade que essa contemplação proporciona. Não por acaso, o texto que chama a atenção de Leibniz para a concepção shaftesburiana de natureza tem como título *Os Moralistas*: há uma relação direta entre moral e contemplação da natureza. Ao homem é possível atingir a noção de que o mundo a sua volta é uma comunidade cósmica

na qual reina uma tendência ou *costume* que faz com que seus elementos interajam, comuniquem-se, convivam entre si. Podemos mesmo pensar que há no mundo natural algo similar ao que é o humor na vida social, na medida em que as partes da natureza necessitam se ajustar, se diferenciar, se complementar e se corresponder em uma espécie de diálogo que forma o cosmos. Se a leitura de Leibniz acaba por privilegiar o lado da totalidade ou a faceta universal dessa concepção de natureza, é possível imaginar que Shaftesbury, em uma provável correspondência, destacasse o aspecto particular, a presença e a importância que aí assumem a ação e a liberdade humanas e o conseqüente vínculo entre cosmos e moral.

Um outro elemento das *Características* que o filósofo alemão parece ter ignorado diz respeito a uma nuance no modo como Shaftesbury escreve *Os Moralistas*. Vimos que para Leibniz esse texto é de estilo sublime, nas suas palavras, teríamos nele a expressão de um "novo platonismo". De fato, a fala dos personagens e o tom elevado e por vezes pomposo que dão aos temas sobre os quais discutem parece autorizar o veredito leibniziano. A isso se acrescenta o efeito que essas linhas causaram no alemão: o êxtase. Tudo parece corroborar a sublimidade da obra. No entanto, passagens do próprio texto e, sobretudo, o que dele é dito nas *Miscelâneas* mostram o contrário. O próprio subtítulo, que tanto desagradou ao alemão, é um índice disso: uma *rapsódia filosófica*. Como explicam as *Miscelâneas*, rapsódia é o gênero literário que se caracteriza pela mescla de estilos ou por uma indefinição acerca do gênero que se adota em uma determinada obra e, ao contrário do que diz Leibniz, é exatamente isso que segundo o seu autor ocorre em *Os Moralistas*. O tema fica evidente nas linhas que compõem o diálogo quando os interlocutores discutem a dificuldade e a própria impossibilidade de se fazer nos tempos modernos um diálogo tal como se fazia na Antiguidade. As *Miscelâneas* confirmam esse argumento e definem *Os Moralistas* como sendo uma "imitação de um diálogo antigo". Ora, o termo *imitação* e a consciência de que se imita pressupõem aqui um distanciamento frente ao que se imita: Shaftesbury não escreve um texto sublime, mas a imitação de um. O tom do discurso de seu Teócles pode remeter ao de Sócrates de Platão, mas se trata de um personagem que é inglês e que tem consciência de ser um homem do século XVIII. Em um primeiro momento, essa constatação pode parecer não ter grandes implicações, mas ela revela algo de extrema importância para compreensão do modo como Shaftesbury compôs não apenas *Os Moralistas*, mas também as *Características* como um todo. O distanciamento pressuposto por sua imitação é crítico, na medida em que lhe permite escrever ou imitar um diálogo similar aos de Platão, ao mesmo tempo em que analisa e critica as características desse gênero e examina as dificuldades de produzi-lo na Modernidade. Nesse sentido, é possível ler *Os Moralistas* como um estudo acerca da filosofia antiga tendo em vista suas relações com o pensamento que, na Modernidade,

busca se formar e encontrar uma maneira adequada de se expressar: o diálogo moderno não poderá ser exatamente igual ao antigo, como se fosse possível ignorar o lugar ou o momento histórico de onde se fala. Ainda sob esse ponto de vista, o texto nos leva a pensar que o sublime, estilo que o *Solilóquio* definira como sendo o mais originário ou primário de todos (posição posta em dúvida por Leibniz, como vimos), encontra dificuldades na Modernidade: ao tentarem falar ou pensar de modo sublime, os modernos no máximo alcançariam uma imitação dele.

Assim, diferentemente do que pensou Leibniz, o estilo de *Os Moralistas* está mais próximo do das *Miscelâneas* do que daquele consagrado por Platão, uma vez que o sublime que ali encontramos já é imitado, refletido e criticado. Isso em nada compromete o conteúdo por ele expresso. Ao expor sua concepção de natureza e moral em um estilo rapsódico que estimula e promove a análise crítica do que se apresenta, Shaftesbury só atesta o importante papel que essa postura crítica deve assumir para a compreensão do universo em que vivemos ou com o qual convivemos. Se o homem fosse incapaz de criticar e analisar, ele jamais chegaria a contemplar as complexas relações que se estabelecem no mundo natural e não o compreenderia como sendo um cosmos.

### Referências Bibliográficas:

- CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. "Introduction" e "Dossier". In: SHAFTESBURY, *Lettre sur l'enthousiasme*. Tradução, apresentação e notas de Claire Crignon-de Oliveira. Paris: Le Livre de Poche, 2002.
- FICHANT, M. "Leibniz e as máquinas da natureza". In: *Dois Pontos*, v.2, Número 1 (Leibniz). São Carlos/Curitiba, 2005, pp.27-52.
- JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d'écrire: Shaftesbury et les Lumières anglaises*. Paris: PUF, 1998.
- LEIBNIZ, G.W. *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz - Briefwechsel*. Hildesheim: Georg Olms, 1960, v.3.

- PIMENTA, P.P. G. *A linguagem das formas: natureza e arte em Shaftesbury*. São Paulo: Alameda, 2007.
- SHELLING, F. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural (Col. *Pensadores*), 1989.
- SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Tradução de Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- SHAFTESBURY *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Edição de Philip Ayres. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1712) and Le Refuge Français – Correspondence*. Editado por Rex A. Barrel. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1989.
- SUZUKI, M. "O sublime às avessas. Nota sobre humor e riso na filosofia". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 15. São Paulo, 2003, pp. 149-167.
- \_\_\_\_\_. "Quem ri por último, ri melhor: humor, riso e sátira no 'Século das Luzes'". In: *Terceira Margem, 10 – Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro, 2004, pp.7-27.

# ***Temor dos Poderes Sobrenaturais na Escuridão***

***Henry Home Lord Kames***

***Apresentação, tradução e notas de Daniel Lago Monteiro***

Mestre em Filosofia pela USP

## **Apresentação**

Talvez nenhum outro autor do chamado 'Iluminismo Escocês' represente de forma tão emblemática esse fecundo movimento de idéias quanto Henry Home, Lord Kames. Nascido em 1696 em Eccles, próximo à fronteira com a Inglaterra, e falecido na capital Edimburgo em 1782, em seus quase noventa anos de vida o magistrado da Suprema Corte de Justiça da Escócia, Henry Home, esteve muitas vezes no epicentro das transformações socioculturais que marcaram a Escócia de seu século: seja na promulgação de leis que beneficiavam o comércio e a indústria, em projetos de urbanização e paisagismo, ou, principalmente, em sua atividade de escritor. Semelhante às trajetórias de Adam Smith (cuja carreira intelectual fora inicialmente patrocinada por Kames) e de seu amigo e primo distante David Hume (segundo alguns historiadores o sobrenome Hume é uma variação de Home)<sup>1</sup>, os escritos de Kames percorrem os temas mais variados: da jurisprudência à antropologia histórica, passando pela teologia natural e a crítica literária. Porém, ao contrário de Hume e Smith, o ingresso de Henry Home no mundo das letras é tardio. De fato, Kames só veio a se notabilizar como escritor após receber o título de Lord, quando completara cinquenta e seis anos de idade.

Foi na forma livre do ensaio que Kames encontrou sua inserção nos debates filosóficos de seu tempo. A obra *Ensaio sobre os Princípios da Moral e da Religião Natural*, de 1751, da qual extraímos o texto que ora apresentamos ao leitor de língua portuguesa, figura-se entre os primeiros escritos do autor, além de ser tida como sua mais importante contribuição à especulação filosófica. O objetivo dessa empreitada era bastante claro:

<sup>1</sup> Ver, Henry Home, Lord Kames. *Elements of Criticism*, p. x .

estudar o homem sem um "esquema" prévio, que "exalte ou deprecie sua natureza"<sup>2</sup>. Pode-se observar nessas palavras sua forte inspiração na "ciência do Homem" que David Hume apresentara como motivo filosófico nas páginas iniciais do *Tratado da Natureza Humana*, e a própria escolha da forma ensaio denota seu débito àquele que, na época, desfrutava de amplo reconhecimento pelos seus dotes literários<sup>3</sup>. Porém, para Kames, como para muitos autores escoceses que floresceram sob a sombra do 'ceticismo humeano', a grande dificuldade dizia respeito à elaboração de um pensamento distinto tanto dos modelos racionalistas das filosofias de língua inglesa precedentes, de Locke ou Clarke, por exemplo, quanto dos 'surtos de ateísmo' de Hume<sup>4</sup>. Assim, quando se compara os *Ensaio*s de Kames com os de Hume, por mais que se evidenciem aproximações, o que primeiro chama a atenção são as divergências quanto à escolha dos temas tratados. Enquanto Hume tem em seu público leitor, "*the elegant part of mankind*"<sup>5</sup>, o principal objeto de sua antropologia, Kames não hesita de ir buscar no 'vulgo' experiências não menos reveladoras para a ciência do homem. É neste contexto que foi escrito um dos ensaios com um dos títulos mais inusitados da 'filosofia das luzes': *Temor dos Poderes Sobrenaturais na Ecuridão*.

<sup>2</sup> Henry Home, Lord Kames. *Essays on the Principle of Morality and Natural Religion*, pp. 229-230.

<sup>3</sup> A primeira versão dos *Ensaio*s *Morais, Políticos e Literários* de Hume é de 1741. Durante todo o século XVIII a obra sofreu importantes reformulações, tendo sido reimpressa diversas vezes dada sua "calorosa recepção na Grã-Bretanha; no continente, com a publicação de inúmeras traduções para o francês, alemão e italiano; e na América". (David Hume. *Essays Moral, Political and Literary*, p. xv).

<sup>4</sup> O importante crítico e escritor inglês Samuel Johnson, por conta de suas desavenças com Hume, passou a detestar todos que fossem provenientes das terras britânicas ao norte, talvez com a única exceção de seu amigo e biógrafo James Boswell. Certa ocasião, em que Johnson e Boswell se debatiam sobre a importância dos escoceses no cenário literário moderno, Boswell respondeu as críticas de Johnson a Hume dizendo: "BOSWELL. 'Mas, senhor, temos Lord Kames'. JOHNSON. 'Tendes Lord Kames. Então ficai com ele; há, há, há! Não vos invejamos por isso.'" (James Boswell. *The Life of Samuel Johnson*, p. 138).

<sup>5</sup> A expressão é freqüente nos ensaios de Hume. Ver, sobretudo, o ensaio *Of Essay-Writing*.

Ensaio de número VII da Parte II, sua própria posição na obra já é bastante significativa e até mesmo surpreendente<sup>6</sup>. Situado entre os textos *Conhecimento dos Eventos Futuros* e *Conhecimento da Deidade*, é curioso notar que o principal tema de *Temor dos Poderes Sobrenaturais na Escuridão* é justamente aquilo que não se pode conhecer. Marcado por uma discussão de forte cunho estoíco sobre os designios da natureza e a posição do homem no cosmo, o texto de Kames conduz sutil e habilmente o leitor a caminhos outrora não explorados. Ao que parece, este é o caso do termo *imaginação*. Se na acepção clássica imaginar é ver e pensar, tal como expressa o próprio vínculo etimológico entre 'imaginação' e 'visão', Kames aproxima esta atividade da mente ao reino do invisível e desconhecido. O espetáculo do mundo visual deixa de ser a principal matéria-prima da imaginação; são as paixões fortes, sobretudo o medo, que a incitam. Seu produto final também não precisa mais estar ancorado na experiência sensível, pois ela é capaz de *apresentar* "algo ainda mais terrível do que jamais foi visto ou descrito". Esta atividade produtiva da imaginação, unida ao medo e à obscuridade, é capaz de conferir um novo estatuto à realidade das coisas. "Com as cores mais assustadoras" a imaginação cria seus próprios mundos, "como se (...) fossem reais".

Foram observações como essas que deram ao pensamento de Kames uma amplitude para além de sua nação e de seu século. Tão logo suas obras eram publicadas, seu impacto se fazia sentir tanto na Grã-Bretanha quanto no continente. Na Alemanha, a obra *Elements of Criticism*, de 1762, foi publicada um ano após sua primeira edição em inglês e antes mesmo da tradução francesa<sup>7</sup>. Dentre os primeiros e mais notáveis leitores de Kames está Immanuel Kant. Na *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*, Kant expressa sua admiração pelo filósofo escocês com a citação de inúmeros exemplos e argumentos extraídos de seus textos<sup>8</sup>, ainda que em nenhum momento o nome de Henry Home seja mencionado. Também é silenciosa sua influência na formação de um gosto pelo sinistro e pelo maravilhoso na literatura. Em *Temor dos Poderes Sobrenaturais na Escuridão*, o

<sup>6</sup> No prefácio à primeira edição dos *Ensaio*s, Kames faz a seguinte observação: "os ensaios que se seguem não foram reunidos sem alguma conexão" (p. 3).

<sup>7</sup> Ver *Elements of Criticism*, pp. xvii-xviii, v. 1.

<sup>8</sup> Por exemplo, a seguinte passagem do 33: "A imaginação poética (ou produtiva) funda uma espécie de convivência com nós mesmos (...). A noite a vivifica e eleva acima de seu conteúdo real...". (KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Iluminuras: São Paulo, 2006, p. 79).

leitor encontra o maquinário do romance gótico das gerações subseqüentes e, de súbito, se vê imerso na Escócia das narrativas de Ann Radcliffe ou Sir Walter Scott. Mas, para tanto, é preciso entregar-se aos momentos solitários da leitura, e não permitir que o brilho da "presença de outros" dissipe os fantasmas de suas associações mais íntimas.

### **Tradução<sup>9</sup>**

Uma visão ainda que bastante superficial da natureza humana é o suficiente para nos convencer de que não fomos deixados aqui por acaso. Esta terra é adequada ao homem, e o homem é adequado para habitar esta terra. Pelos nossos sentidos temos um conhecimento intuitivo das coisas que nos cercam, ao menos daquelas pelas quais somos afetados. Descobrimos objetos distantes. Discernimo-los em suas conexões de causa e efeito; suas operações futuras são tão explícitas quanto as presentes. Mas, nesse grande aparato de sentidos, externos e internos, pelos quais os segredos da natureza nos são desvendados, um deles parece ter sido recusado; embora, aparentemente, o mais útil de todos: refiro-me ao sentido que discerne quais coisas são nocivas e quais são amigáveis. Algumas das frutas mais venenosas têm as mais belas cores, e os animais selvagens partilham da mesma beleza que os domesticáveis e inofensivos. Pela mais vasta indução, perceber-se-á que o homem não possui nenhum sentido original do que lhe é salutar e do que lhe é danoso.

É natural que se investigue por qual razão esse instinto nos foi recusado, visto que o designo da natureza é, ao que parece, prover-nos abundantemente com instintos para a descoberta de verdades úteis. É uma tarefa bastante audaz para o homem mergulhar nos segredos de seu criador. Devemos tranquilamente nos contentar com os numerosos exemplos que temos da boa ordem e do bom propósito, que nos fornecem uma convicção racional de que a boa ordem e o bom propósito ocorrem universalmente. Ao mesmo tempo é possível formar uma conjectura racional a esse respeito. Temos uma convicção de que nada é redundante ou supérfluo nas operações da natureza: diferentes meios

<sup>9</sup> Título original: *Dread of Supernatural Powers in the Dark*. Este ensaio foi primeiramente publicado em 1751, numa coletânea intitulada: *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*; "Ensaio sobre os Princípios da Moral e da Religião Natural". Estes ensaios sofreram importantes modificações em 1758 e 1779. Esta tradução tem por base a edição de 1779. [NT]

nunca nos são propiciados para realizar o mesmo fim. A experiência nos é dada, no limite do possível, para adquirir conhecimento, e o sentido apenas quando a experiência não pode nos ajudar. O sentido, nesse caso, foi recusado, pois o conhecimento do que é danoso e do que é benéfico, poderia ser obtido pela experiência. Por sua natureza, o homem foi criado para uma vida ativa, da qual depende, em grande medida, a sua felicidade. Para estimular a atividade devemos acumular conhecimento pela experiência, e somente quando esta não nos pode instruir se dispõe para nós um sentido.

O homem se encontra neste mundo em meio a uma grande variedade de objetos cuja natureza e tendência ele só conhece pela experiência. Numa situação como essa, ele estaria em perigo constante, se não fosse por um fiel conselheiro<sup>10</sup>, para mantê-lo em constante vigia contra a injúria. Tal conselheiro é a propensão de recear objetos novos; especialmente aqueles que não têm nenhuma beleza peculiar que desperte seu desejo. Uma criança, para quem toda a natureza é estranha, teme a aproximação de todo objeto; e mesmo a face de um homem lhe é assustador. A mesma timidez e desconfiança observam-se nos viajantes, que entram em contato com estranhos e se deparam com coisas desconhecidas. Na primeira vez que vemos uma erva ou uma fruta, receamos o pior e suspeitamos serem elas nocivas. Um animal desconhecido é imediatamente concebido como perigoso. Os mais raros fenômenos da natureza, cujas causas são desconhecidas pelo vulgo, nunca deixam de tocá-los com temor. Dessa indução fica claro que tememos objetos desconhecidos; sempre os inspecionamos com uma emoção de medo, antes que a experiência tenha mostrado serem inofensivos.

Acredita-se que esse temor de objetos desconhecidos é inerente a todos os seres sensíveis; principalmente aos fracos e indefesos. Quanto mais frágil e delicada é a criatura, observa-se que mais acanhada e tímida ela é. Nenhuma criatura é, por natureza, mais frágil e delicada que o homem. Esse princípio lhe é de grande utilidade, ao balancear o princípio da curiosidade, que prepondera no homem acima de todas outras criaturas e que, se fomentado sem restrição, pode conduzir a acidentes fatais.

O temor de objetos desconhecidos incendeia a imaginação, a ponto de magnificar suas supostas qualidades malignas. É uma verdade bastante conhecida que a paixão tem grande influência na imaginação. Quanto menos soubermos acerca de um objeto novo, mais liberdade tomamos em vesti-lo com as cores mais assustadoras. O objeto é concebido

<sup>10</sup> Em inglês *monitor*. Como podemos observar no primeiro sentido apresentado pelo *The Oxford English Dictionary*: "Aquele que admoesta ou aconselha ou adverte uma outra pessoa sobre sua conduta". *The Oxford English Dictionary*. Volume VI L-M. Oxford At the Clarendon Press. 1933. [NT]

como tendo todas aquelas qualidades temíveis que a imaginação possa inventar; e o mesmo temor é suscitado como se essas qualidades fossem reais, e não imaginárias.

Caso o objeto novo e desconhecido tiver algo assustador em sua aparência, esta circunstância, unida à nossa propensão natural a temer objetos desconhecidos, despertará terror até mesmo nos mais corajosos. Se o grau e a qualidade dos males que tememos em tais objetos forem desconhecidos, a imaginação, não estando sob nenhuma restrição, afigura os piores males em espécie e magnitude que possa conceber. Caso não decorra nenhuma injúria imediata, a mente, pelo impulso que recebera, transporta-se ao futuro e imagina as estranhas formas como presságios de horrendas calamidades. Por essa razão, os fenômenos incomuns da natureza, tal como cometas, eclipses, terremotos, são tidos, pelo vulgo, como prognóstico de eventos inusitados<sup>11</sup>.

O exemplo mais comum de nosso temor de objetos desconhecidos é o medo que por vezes se apodera de muitos jovens no escuro; um fenômeno que não fora devidamente esclarecido. A luz predispõe a mente ao contentamento e, conseqüentemente, à coragem. Escuridão, ao deprimir a mente, predispõe-na ao medo. Qualquer objeto pode assustar a mente quando esta já fora devidamente preparada pela escuridão para receber impressões assustadoras. Um objeto, que é visto no escuro apenas obscuramente, concede a aquecida imaginação pleno escopo para atribuir aos objetos as mais temerárias aparições. Esse fantasma da imaginação, concebido enquanto realidade, perturba a mente e a lança num surto de delírio. A imaginação, agora aquecida em seu mais alto grau, multiplica as temíveis aparições ao extremo limite de sua concepção. O objeto torna-se num espectro, num diabo, num duende, ou mesmo em algo ainda mais terrível do que jamais foi visto ou descrito.

Uns poucos incidentes como esses, que têm um efeito tão poderoso, são suficientes para introduzir uma associação entre escuridão e poderes malignos. Uma vez constituída esta associação, não há nenhuma ocasião em que a aparição do objeto não produza esse medo. Idéias assustadoras povoam na mente e aumentam o medo ocasionado pela

<sup>11</sup> "Objetos grandiosos provocam na mente uma profunda impressão e dão força à paixão da qual ela se ocupa naquele momento. Aparições como essas, sendo inusitadas ou mesmo completamente novas, predispõem a mente para o terror; auxiliada pela emoção resultante da grandiosidade dos objetos, produzem grande agitação e uma violenta apreensão do perigo". Esta passagem encontra-se no fim deste parágrafo na edição de 1751 e foi suprimida nas edições posteriores. [NT]

escuridão. A imaginação torna-se ingovernável, e converte essas idéias em aparições reais.

Que o terror provocado pela escuridão se deve inteiramente das operações da imaginação é algo que se torna evidente pela seguinte reflexão, que na presença de outros tal efeito não é produzido. A companhia de alguém não pode oferecer nenhuma proteção contra poderes sobrenaturais. Mas ela tem o mesmo efeito que os raios de sol, para animar a mente e protegê-la contra a lugubridade e o desânimo. A imaginação se mantém dentro de certos limites, devidamente submetida ao sentido e à razão<sup>12</sup>.

### Referências Bibliográficas

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson*. Penguin Books, 1986.

HUME, David. *Essays Moral, Political and Literary*. Liberty Fund, Indianapolis, 1987.

\_\_\_\_\_. *Treatise of Human Nature*. Claredon Press, Oxford, 1978.

KAMES, Henry Home. *Elements of Criticism*. Liberty Fund, Indianapolis, 2005.

\_\_\_\_\_. *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*. Liberty Fund, Indianapolis, 2005.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Iluminuras, São Paulo, 2006.

PIMENTA, Pedro Paulo. *O Animal Político: uma seleção de textos do iluminismo escocês*. Alameda Editorial, São Paulo, 2009.

<sup>12</sup> Buffon, no tomo sexto de sua *História Natural* (octavo), tenta explicar o temor de espectros na escuridão pela aparência indistinta dos objetos. Imaginamos no escuro que uma imensa árvore distante seria um pequeno arbusto ao nosso alcance, e que uma mosca que passa diante de nossos olhos seria um monstruoso pássaro que voa ao longe. Mas esse autor não considera que o temor de espectros é maior na completa escuridão, quando nenhum objeto pode ser visto, seja de forma distinta ou confusa. (Buffon sugere que enquanto relatos de espectros na escuridão são comumente atribuídos à imaginação, eles podem ser referências diretas a objetos reais, cuja percepção é distorcida pela nossa incapacidade de julgar a distância e a proporção no escuro. Desse modo, "a idéia de espectros está fundada na natureza e, ao contrário do que os filósofos acreditam, sua aparição não depende inteiramente da imaginação". Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), "Du sense de la Vue" ("Do sentido da Visão") em *Du L'Homme*, vols. 2 e 3 da *Histoire naturelle, générale et particulière*, 15 vols. (Paris 1749), v. 3, pp. 319-320). [NA]

# A musa prática<sup>1</sup>

Vinicius de Figueiredo

Professor do departamento de filosofia da Universidade Federal do Paraná

"A princesa possuía em sua vasta biblioteca as obras completas originais de Kant, mas o exemplar da *Kritik der praktischen Vernunft* foi justamente o único da biblioteca que sobreviveu até nós através de sua presente reprodução bilíngüe. Parecer-me-ia por isso justo considerar a princesa a musa desta edição brasileira da *Crítica da razão prática*".

(ROHDEN, V. "Introdução à edição brasileira", in: KANT, I. *Crítica da razão prática*. Trad. V. Rohden. Edição Bilíngüe. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. xxxi-xxxii).

\* \* \*

Uma princesa prussiana com a *Crítica da razão prática* a tiracolo: não é a própria personificação do progresso moral da espécie na fase de sua transição do absolutismo para a modernidade? E vejam que a personagem faz jus ao epíteto. Segundo uma carta da época, a que recorre o tradutor brasileiro da razão prática, nossa heroína era figura mais complexa do que se poderia pensar à primeira vista. Lê-se, no documento em pauta, que ela se entregava a práticas que escandalizariam, se não Alexandre VI, certamente nosso Papa atual. Banho de rio com um séquito de lacaios, conhecimento do latim e do grego (Homero ela lia no original), forte inclinação por poemas metafísicos. Como registra o mesmo depoimento: "*elle doit avoir beaucoup de lumières, d'esprit et de connoissances*". Seu sobrenome é uma rara malícia intravascular: A. F. von Gallitzin (1748-1806). Pouco sabemos de sua *toilette*, afora que costumava portar "*une espèce de draperie grecque*,

<sup>1</sup> Este texto faz parte de um livro em preparação, *História do mundo por um fio*, um projeto que, como anuncia o título, é interminável.

*les cheveux coupés, de souliers plats*". Em resumo: uma esclarecida *avant la lettre*, que, como a prevenir-nos que a luz está fora do texto, deixou atrás de si o perfume silvestre de uma leitura da moralidade kantiana avessa às interpretações edificantes de hoje.

Quem reparou nisso e o transpôs em carta à uma amiga — eis nossa fonte — foi outra personalidade germânica, Carolina Michaelis, que mais tarde se tornou Caroline Schlegel-Schelling. Esta não apenas se casou duas vezes, como trocou ato contínuo o primeiro marido pelo segundo. Daí o nome duplo com que entrou na História (com o H alemão): não são duas, mas uma só mulher, divina e devassa, vértice do idealismo absoluto! Ela se casou com Schelling e o largou por Schlegel ou viceversa, pouco importa, pois em terra de declinação — *ling* ou *lege* — no que o começo interessa? No contexto em que tudo se passou — estamos na virada do século 18 para o 19, quando a inteligência alemã, puxada por Herder, Schiller e Goethe, se rebelava contra o jugo da cultura francesa — o mais significativo não é a fidelidade ao *Herr*, mas ao idioma. Só que aí a história, agora com minúscula, se complica. Carolina, talvez temendo perder sua autonomia em meio a tantos gênios, de vez em vez traía a todos, escrevendo maravilhas em francês. Foi por causa de um tenente de Napoleão por quem se apaixonou em plena invasão francesa, aliás, que Carolina terminou se envolvendo com os idealistas alemães. É que o tenente retornou à França, e Herr *Ling* ou *Lege* casou-se com ela para salvá-la da desonra de ter se apaixonado pela doce língua inimiga.

# ***O Wilhelm Meister de Goethe: o romance de formação e a formação como poética***

**Leonardo Maia**

Professor de Filosofia da Educação na UFRJ

**Pedro Duarte de Andrade**

Professor-Adjunto no Depto. de Filosofia e Ciências Sociais da UNIRIO

Buscamos desenvolver, nesse artigo, algumas teses referentes à constituição do *Bildungsroman* (romance de formação) alemão. Na Alemanha, a definição e consolidação da forma e da orientação do romance de formação (*Bildungsroman*), assim como seu expressivo sucesso enquanto forma literária, estão fundamentalmente ligados à obra goethiana. A principal questão a ser respondida em relação ao *Bildungsroman* goethiano é a de quais redefinições poéticas permitem a Goethe dar origem a essa nova forma romanesca. A maioria dos comentadores que abordam o problema da *Bildung* desconsidera, contudo, a questão dessa necessária reorientação poética. Nesse sentido, nosso trabalho se desenrola em torno de duas teses. Em primeiro lugar, contra uma linha de comentários que marcou em especial as primeiras décadas do século XX – formulado, dentre outros, por Erich Auerbach –, procuramos mostrar que Goethe não é um aristocrata tardio que voluntariamente se aliena de seu tempo, mas, ao contrário, que ele procura encará-lo diretamente, através, justamente, da construção do romance de formação. É essa nova “vontade de formação” a operação artística (estética e poética) que responde às questões colocadas pelo tempo; em seguida, como consequência disso que poderíamos chamar de uma nova tarefa que se impõe à obra literária, a redefinição do romance em romance de formação enseja importantes redefinições formais. Estas seriam, por um lado, a relação inusual entre poesia e prosa definida pela obra goethiana, e por outro, ligado evidentemente a tal relação, o particular realismo goethiano.

## I. Goethe: acontecimento extemporâneo ou alienação descomprometida?

Ao longo do século XIX, o decisivo espaço ocupado por Goethe é atestado, de forma bastante evidente, pelo amplo arco de seus diversos admiradores, que se estende de contemporâneos como Schiller e Hegel até Nietzsche. Essa disseminação da figura de Goethe esteve ancorada, é claro, em sua obra literária. Mas não só. Goethe reflete sobre a arte enquanto a faz e, embora jamais tenha sistematizado definitivamente alguma estética, seus abundantes comentários sobre o assunto descobriram campos de enorme fertilidade para o debate moderno. Teoria e prática da arte, com Goethe, andavam juntas. E este andar constituiu a trilha que forneceu ao século XIX a chance de corresponder, com força proporcional, à situação em que ficara a estética após a contribuição sem precedentes dada por Kant ao fim do século XVIII. Nesse caso, Goethe é, sem dúvida, o gênio a recolher e a responder ao legado kantiano; mas é também aquele que para mais longe aponta no sentido da sua superação. Foi o senso histórico aguçado de Nietzsche que pôde tornar evidente o lugar de Goethe em tal situação, conforme ele explicitou em aforismo de *Crepúsculo dos Ídolos*.

*Goethe – Nenhum acontecimento alemão, mas um acontecimento europeu: uma tentativa grandiosa de superar o século dezoito através de um retorno à natureza, através de uma ascensão até a naturalidade da Renascença, uma espécie de auto-superação por parte deste século... – Ele carregou em si o instinto maximamente intenso deste século: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o anti-histórico, o idealista, o irreal e revolucionário (o último é apenas uma forma do irreal). (...) Ele não se descolou da vida, ele se inseriu nela; ele não se desanimou e tomou tanto quanto possível para si, sobre si, em si. O que ele queria era a totalidade; ele combateu a cisão entre razão, sensibilidade, sensação, vontade (– pregada através de Kant em uma escolástica maximamente aterradora; Kant, o antípoda de Goethe), ele disciplinou-se para a completude, ele criou a si mesmo... Goethe foi, em meio a uma era disposta irrealmente, um realista convicto: ele disse sim a tudo o que lhe era neste ponto aparentado...<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 107-108.

Historicamente, Goethe seria o antípoda de Kant. Este, através de sua filosofia crítica, trabalhara no sentido de delimitar, dividir, cindir. Estariam separados entendimento e intuição, razão e sensibilidade, coisa em si e fenômeno, entre tantos outros pares demarcados pela filosofia kantiana. Eles evidenciam a dualidade a partir da qual a compreensão do real procede constantemente. Goethe, por sua vez, aparece para Nietzsche já como aquele que queria a totalidade e a completude, em outras palavras, o operador por excelência de uma nova síntese para além do kantismo, aquele que jamais se contentou com o esquema dualista que Kant e o século XVIII teriam deixado. Surgia, assim, a figura de Goethe com a qual Nietzsche sentia-se em profunda afinidade, a despeito de seu costumaz distanciamento da extração alemã do pensamento, à qual em geral preferia dirigir-se com seu famoso martelo em mãos. Só que Goethe, para Nietzsche, mais que um homem, é um verdadeiro "acontecimento", e, justamente, não apenas com alcance alemão. Ele diz respeito à sensibilidade espiritual européia, quer dizer, ocidental. Em especial, está em jogo, para Nietzsche, o destaque de Goethe como possibilidade de, ao contrário de Kant, englobar, sob a totalidade, a própria completude da vida, sem os expurgos que a tradição metafísica costumava aí fazer – do sensível, do corpo, da natureza, da alegria.

Nietzsche deixa clara essa surpreendente afinidade que sente em relação a Goethe. Seu predecessor europeu teria já adiantado o caráter afirmativo da vida. Livre, o homem acharia o centro de sua força em sua existência, em uma vida que, em si, define para ele o seu sentido e o seu valor. Goethe, subitamente, surge das palavras de Nietzsche como aquele que primeiro disse "sim" e afirmou tal potência vital, abrindo caminho para pensar o vetor de formação do homem sob prisma diferente do tradicional. Ele concentrou o espírito em certo "fatalismo alegre" que, empregando a terminologia de Goethe, seria o eixo da formação do homem, do novo homem. Essa nova imagem do homem que Nietzsche acredita brotar da obra goethiana está ligada à renovada condição que ela define para as novas sínteses perseguidas pelo próprio Nietzsche – 'cultura-natureza', 'liberdade-fatalismo', 'afirmação-alegria'.

*Goethe concebeu um homem forte, elevadamente culto, hábil em toda corporeidade, que controlava a si mesmo e venerava a si mesmo; um homem que tinha o direito de ousar não invejar toda a envergadura e a riqueza da naturalidade, que era forte o bastante para esta liberdade; o homem da tolerância, não por fraqueza, mas por força, porque sabia usar ainda em seu proveito o que produziria o perecimento da natureza mediana; o homem, para o qual não existia*

*nada mais proibido, a não ser a fraqueza, seja esta um vício ou uma virtude... Um tal espírito, que se tornou livre, encontra-se com um fatalismo alegre e confiante em meio ao todo, na crença em que apenas o singular é reprovável, em que no todo tudo se dissolve e afirma – ele não nega mais...<sup>2</sup>*

Leitores acostumados com a filosofia de Nietzsche podem já estar estranhando o que aqui se diz. Se Goethe teve presença tão forte durante o século XIX e Nietzsche o elogia com tal intensidade, como explicar que se façam, em sua obra, tão duras críticas justamente a este mesmo século XIX? Por que o elogio ao grande escritor não se estende também ao seu tempo? A resposta é dada pelo próprio Nietzsche, na continuidade dessa mesma série de aforismos. Nietzsche esclarece que o século XIX, a despeito da avassaladora presença de Goethe, jamais deixou que seu espírito ali predominasse. Incerto quanto ao alcance de Goethe sobre a sua própria contemporaneidade, Nietzsche chega a desconfiar se esse "acontecimento" teria sido vão, se Goethe, contrariamente a todo esse presumível espaço que ocupou, poderia ter passado pela vida alemã e européia antes como simples acidente.

*Poder-se-ia dizer, que, em certo sentido, o século dezenove também aspirou a tudo, ao que Goethe aspirava enquanto pessoa: uma universalidade no entendimento, na aprovação, um ficar na expectativa de qualquer coisa, um realismo arrojado, uma veneração frente a todo fatal. Como é possível que o resultado conjunto não seja nenhum Goethe, mas um caos, um suspiro nihilista, um instinto de fadiga, que in praxi leva incessantemente a retroceder ao século dezoito? (...) O século dezenove não é, sobretudo em seu desfecho, meramente um século dezoito reforçado e corrompido, ou seja, um século decadente? De modo que Goethe teria sido não apenas para a Alemanha, mas para toda a Europa simplesmente um incidente, um belo acontecimento vão?<sup>3</sup>*

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 108.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000), p. 108-109.

Promessa com cumprimento adiado, expectativa frustrada, o acontecimento Goethe é acontecimento de exceção. Nesse sentido, a herança de Goethe tem algo de ambígua. Pois, a despeito do vigor de sua presença, esta permanece na verdade como algo por vir, já que não foi. Haveria, assim, algo de extemporâneo em Goethe. Inventando e fundando seu tempo próprio, Goethe, ao fim e ao cabo, jamais desenhou os contornos definitivos de seu tempo histórico. Ele projetou, no século XIX, um tempo próprio, e com ele uma possibilidade nova de tempo que o seu tempo poderia jamais ter conseguido apreender.

Esse caráter de exceção do acontecimento Goethe com relação à sua época, que na leitura de Nietzsche é considerado positivamente, ganha outro sentido para diversos comentadores. Inversamente ao que Nietzsche teria dito, a distância deixa de ser vista do prisma da recepção que o século XIX fez de Goethe e passa a ser vista como a própria posição de Goethe diante do século XIX. É assim que foi então estabelecida certa visão crítica sobre a sua obra. De acordo com tais análises, seria possível enxergar a alienação de Goethe face ao seu tempo. Ignorando os principais eventos políticos, sociais e econômicos, ele teria deixado sua época de fora de sua obra.

Tome-se o caso exemplar do grande teórico Erich Auerbach e da análise que faz da obra de Goethe em sua clássica obra *Mimesis*. Para Auerbach, a prosa de Goethe permaneceria distante da existência concreta ao seu redor, aspecto grave tendo em vista que então se processavam transformações históricas decisivas para a modernidade. Era o mundo que mudava e pedia que se desse atenção a tais mudanças. Literariamente, portanto, até a originalidade de Goethe teria padecido dessa espécie de alienação, tão evidente, segundo Auerbach, nos comentários variados que Goethe costumava fazer. Diversas atitudes e declarações evidenciariam

*a ideologia conservadora, aristocrática e anti-revolucionária de Goethe [...] e esclarecem de que forma foi impedido por sua ideologia de apreender os processos revolucionários com o seu método genético-realista-sensorial, que lhe era habitual em outros casos. Não os apreciava, procurava antes livrar-se deles do que compreendê-los, e encontrava a libertação num moralismo em parte rejeitador, em parte serenamente filosófico; representam para ele o ordinário que nos sujeita a todos, 'o vil [que] está no poder, o que quer que se diga'. Com isto concorda o fato de os restantes escritos de caráter sério, que descrevem situações sociais do presente, apresentarem os destinos das pessoas sobre uma sólida base de consciência de classe burguesa, sem que os movimentos político-econômicos da época se façam sentir*

*muito. O espaço e o tempo estão frequentemente determinados somente de forma muito geral, de tal maneira que, apesar da grande evidência dos aspectos individuais, parece que nos movimentamos, no que diz respeito ao conjunto político-econômico, num campo incerto, não identificável com segurança.*<sup>4</sup>

No caso específico do *Wilhelm Meister*, Auerbach torna seu crivo crítico ainda mais aguçado. E a razão é simples. Para ele, dentre as obras do autor, esta seria "de longe a mais realista"; nem assim, porém, aquela orientação altera-se. Em outras palavras, nem quando Goethe pretendia ser realista ao extremo ele encararia a realidade histórica concreta de seu tempo, o que atestaria então sua distância em relação a ela. Se o realismo presente nesta obra "encantou outros contemporâneos e pósteros", mesmo assim "não se deve encobrir, com isto, quão estreitamente está limitado o âmbito do real".

*Não se fala em situações concretas de ordem política ou política-econômica; as reviravoltas contemporâneas na divisão social mal aparecem. (...) O mundo da classe média repousa diante dos olhos do leitor numa calma quase atemporal. (...) temos a impressão de estar numa sociedade totalmente calma, que se modifica muito gradualmente, só pela sucessão das gerações.*<sup>5</sup>

Novamente, a sagacidade histórica de Nietzsche permitiu que ele, ao que parece, previsse distorções de visões críticas como esta, que tentam forjar a figura de Goethe como se este estivesse quase fora de seu tempo, preferindo guardar distância em relação a ele em defesa de algum aristocratismo tardio, quem sabe até por apenas não conseguir compreender o que então se passava. Naquela série de aforismos aqui já citados, Nietzsche conclui afirmando que "se compreende mal grandes homens, quando se os considera a

<sup>4</sup> AUERBACH, E. *Mimesis*, vários tradutores, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 399 (grifo nosso). Vale conferir todo o trecho dedicado à interpretação da obra goethiana, que vai das páginas 394 a 404.

<sup>5</sup> AUERBACH, E. *Mimesis*, vários tradutores, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 399-400.

partir da pobre perspectiva de uma utilidade pública", completando ainda que "o fato de não se saber tirar dele nenhuma utilidade *talvez pertença mesmo à grandeza*"<sup>6</sup>. Eis o que seria o caso de Goethe. Repudiá-la por sua distância diante de seu tempo como se tal distância traduzisse a ausência de seu envolvimento com ele é passar por cima do que estava em jogo artisticamente ali. Não servindo para a sua época, Goethe soa como se estivesse distante dela, como se até se escondesse e fugisse dela, até quando queria ser realista. Será de fato assim? Talvez ocorra justamente o contrário, pois o grau de transformação que Goethe visava jamais poderia ser plenamente entendido quando julgado a partir de termos diretamente pragmáticos. Instrumentalmente, a obra de Goethe soa distante de sua época por exigir que ela viesse a ser outra. Seu alcance, embora imediatamente reconhecido, não foi plenamente entendido.

Goethe parece compartilhar com vários de seus contemporâneos, como Schiller e Hegel, senão com todos ou quase todos os grandes filósofos e escritores do período, uma mesma necessidade de definir e determinar as condições de uma profunda renovação cultural e espiritual, enfim, o que ficou conhecido como uma nova *vontade de formação*. Processo esse que em alemão parece poder se enfeixar sob o termo *Bildung*. Nesse sentido, aliás, a construção da obra goethiana em grande medida confunde-se com a definição do sentido e com o alcance do próprio conceito de *Bildung* em sua obra. Sua poética será a poética da formação, do que será conhecido como o romance de formação. E parece que não se pode entender a decisiva e impositiva presença dessa tarefa de formação senão à luz desses mesmos eventos que supostamente Goethe teria tentado elidir, ou que voluntariamente obliterara. Tanto a Revolução Francesa quanto o capitalismo que se impõe e a ascensão da burguesia são, para ele e para seus contemporâneos, acontecimentos que forçam a uma resposta. Mas de que ordem e em que direção? Dentre outras, precisamente, na direção de uma nova formação.

## II. Goethe e a questão da formação

No fim do século XVIII, Friedrich Schlegel, líder do primeiro grupo romântico, afirmou: "a Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Tradução de Marco Antonio Casa Nova, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 109.

maiores tendências da época”<sup>7</sup>. Nessa passagem, a palavra “tendência” é decisiva, pois ela dá o sentido de trânsito e nascimento, ou seja, de que a época não está pronta, mas, antes, em devir — em formação. Revolução Francesa na política, Fichte na filosofia e Goethe nas artes seriam as grandes tendências da época. Diante da aparente disparidade de gravidade do âmbito político perante o filosófico e o artístico, Friedrich Schlegel adverte: “alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade”<sup>8</sup>. Mas ele não pára por aí, e destaca que “alguns livrinhos, nos quais na época a plebe não prestou muita atenção, desempenham um papel maior do que tudo o que esta produziu”<sup>9</sup>.

O *Wilhelm Meister* aparece como tendência, tal qual a Revolução Francesa, por representar a fundação do romance de formação, com Goethe. Se pode parecer estranho que a literatura deva nesse momento se redefinir sob a forma, portanto, do romance de formação e que ela deva então dar-se esta tarefa de “formar”, isso é algo que só se pode explicar condignamente tendo em vista, justamente, os acontecimentos desse tempo. Formar será, então, a “operação” artística em resposta à exigência desses signos da hora. E a obra de Goethe, assim como outras que a acompanham cronologicamente (e, antes dela, ainda mais a de Rousseau), dá a si a própria a obrigação de formar para um novo tempo que apenas se anuncia. Novo tempo que, por sua vez, será afinal fruto dessa nova atividade de formação pelo menos tanto quanto o será das revoluções e da burguesia ascendente. Estamos aqui, então, para empregar ainda os termos de Nietzsche, diante de forças que atuam em seu tempo, contra o tempo, em favor de algum tempo por vir. Intempestivo Goethe. Intempestiva condição da obra de arte e da formação pela arte. Intempestiva arte. Se ela permanece, não é porque habita a eternidade fora do tempo, e sim porque entrou tão profundamente no tempo que dele não sai.

É nesse sentido que também Gadamer ressalta o espaço central, decisivo e até duradouro desse conceito de *Bildung* enquanto “formação”, em seu *Verdade e método*.

7 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

8 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

9 *Ibidem*, p. 83 (*Athenäum*, Fr. 216).

O conceito de *Bildung* que [à época do classicismo alemão] alcançou um valor predominante, foi, sem dúvida alguma, o mais alto pensamento do século XVIII, e é esse conceito que caracteriza o elemento em que vivem as ciências do espírito do século XIX, mesmo que não saibam justificar isso epistemologicamente. [...] No conceito de *Bildung* percebe-se claramente quão profunda é a mudança espiritual que nos permite parecer contemporâneos do século de Goethe, e em contrapartida, considerar a época barroca como um passado pré-histórico. Nessa época, os conceitos e termos decisivos com os quais ainda hoje operamos adquirem seu significado. [...] Conceitos tão familiares como 'arte', 'história', 'criatividade', 'cosmovisão', 'vivência', 'gênio', 'mundo exterior', 'interioridade', 'expressão', 'estilo', 'símbolo' [...].<sup>10</sup>

É a partir do *Emile*, de Rousseau, mas sobretudo do *Wilhelm Meister*, de Goethe, que a literatura romanesca conhece uma nova forma ou um novo atributo poético, em vista do qual o romance assumirá um caráter voluntariamente formativo. Essa condição não deixa de ser inusitada. Pois, segundo essa nova categorização, o romance deve encontrar uma função e uma experiência em princípio não mais apenas estéticas. *Bildungsroman*, *roman d'apprentissage* – o que essa nova orientação revela? Por que a literatura deve redefinir-se como uma experiência de formação? E por que o romance é o veículo privilegiado dessa idéia? Tal orientação abafaria, em nome de um ideal mais fundamental, a própria idéia estética ou, ao contrário, a estética deverá se tornar o veículo por excelência de um novo ideal pedagógico?

Nesse sentido, podemos distinguir duas orientações para a educação. De acordo com uma primeira acepção, diremos que a educação é acima de tudo transmissão, aquilo que permite a reprodução do passado no presente e no futuro, colocando a capacidade de aprender com o passado como condição necessária para a própria sobrevivência da espécie. Entretanto, para além desse objetivo de transmissão dos valores de um tempo, há um outro objetivo ligado à força de interrupção dos signos e da ordem sócio-cultural de um determinado momento histórico; interrupção esta que visa à preparação para um tempo novo no qual se impõe viver. Esta dimensão da educação é a da renovação.

<sup>10</sup> *Verdade e Método*, tradução de Flávio Paulo Meurer, Petrópolis: Editora Vozes, p. 44, tradução modificada.

Pelo sentido primeiro que destacamos aqui, a educação forma para a vida presente e para um certo horizonte de possibilidades que não se descolam por inteiro da orientação mais geral que se apresenta com esse tempo presente. Nesse caso, é como se sentíssemos a mudança em sua lentidão, as horas do tempo tardam a passar e, na verdade, o tempo parece fixar-se e não haver diferença significativa entre o ontem, o hoje e o amanhã. Já no segundo caso, a dinâmica é totalmente outra: a educação forma ainda mais efetivamente, num sentido filosófico, quando ela se descola do presente e antes transforma do que "forma", para uma vida em um tempo que não existe ainda, que está ele mesmo em formação, para um momento histórico que está apenas se fazendo.

Essa segunda via da tarefa de formação define, no momento cronológico que temos aqui em vista, todo um gênero literário — e o principal de todos os romances desse novo gênero é, sem dúvida, o *Wilhelm Meister*, de Goethe. Nesse caso, como muito rapidamente se perceberá, mais do que simplesmente uma obra literária, o *Meister* se constitui num verdadeiro *acontecimento literário*, e talvez até mais que literário, como sugeriu Friedrich Schlegel. Ele diz respeito à tendência de formação da época. Comentado por muitos dos grandes autores da época, como o próprio Schlegel, Schiller, Novalis, Jacobi e outros, o *Wilhelm Meister* configura-se como catalisador da produção literária e da orientação estética daqueles anos. De algum modo, para todos esses românticos e pré-românticos alemães, escrever é entender e estender esta obra de Goethe, particularmente, posicionar-se acerca dela, assentir ou ultrapassar o seu sentido e alcance. Mas que sentido é esse? Que nova prosa, ou mesmo que nova poética se desvela sob o *Meister*? Que estética se desprende dele, e como ela se articula à idéia de formação?

Primeiro e decisivo dado: a construção do personagem, em sua experiência de formação, coincide, nesse caso, com a formação do próprio romance. Essa concepção de formação como aprendizado diz respeito à transformação cultivada pelo herói ao longo da obra, sendo que a leitura do romance deverá suscitar o claro entendimento do processo de seu aprendizado, dos efeitos da sua transformação e do desfecho, afinal, de seus passos formadores. Nesse caso, como observa Schiller a Goethe, acerca do *Meister*, "à medida que [o herói] completa o seu próprio caráter, completa ao mesmo tempo, da maneira mais perfeita, o objetivo do todo"<sup>11</sup>. Pela observação de Schiller, é possível entender a personagem do herói como um ser aberto ou que se abre para o mundo e aprende nele.

<sup>11</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 83.

*É-lhe então inteiramente novo um certo mundo, a personagem é tocada por isso com mais vivacidade, e enquanto está ocupada em assimilar o mesmo, conduz-nos ao interior desse mundo e mostra-nos o que há lá para o Homem. Nele reside uma imagem pura e moral da humanidade, e nessa imagem ele examina toda a aparição externa da mesma, e à medida que de um lado a experiência ajuda a determinar melhor suas idéias vacilantes, essa idéia, essa sensação interior volta justamente a retificar reciprocamente a experiência. [...] Seu temperamento é realmente um espelho fiel – mas não passivo – do mundo, e, embora sua fantasia tenha influência sobre o seu olhar, este é tão somente idealista, não fantástico, poético, mas não exaltado; isto não serve de base a nenhuma arbitrariedade da faculdade imaginativa em jogo, mas a uma bonita liberdade moral.<sup>12</sup>*

Essas palavras de Schiller sintetizam à perfeição o objetivo maior da *Bildung* do herói. Formar-se é formar uma certa imagem do mundo e do homem. Mas essa concepção de formação diz respeito à evolução de um personagem, e o que se visa é antes uma outra coisa, um ser real: o leitor. A formação do herói não visa senão à formação do leitor. O romance, nesse sentido, é ele também um dispositivo de transmissão. E para que o aprendizado do leitor se dê por completo, não basta acompanhar a trajetória do herói. Deve o leitor, a seu modo, dar sentido à obra, formando-se a partir de uma construção própria. Logo, a formação do romance precisa ser entendida segundo os efeitos que desvela para a formação também daquele que lê. Essa perspectiva, por assim dizer, esvazia a objetividade poética da obra para lançá-la no terreno da subjetividade de um leitor possível, em um processo no qual exterioridade e interioridade – do autor, do herói, do leitor – confundem-se.

Isso implica que a técnica poética deve organizar-se de forma a forçar o leitor a aprender ele também com esse aprendizado que se lhe apresenta. Nesse caso, devemos considerar o sentido de formação também como o processo de definição de uma nova técnica poética que, ao desvelar a forma do próprio romance, apresenta aí mesmo sua

<sup>12</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 84.

nova poética. E reside aí, com efeito, toda a dificuldade de leitura do romance goethiano e de sua poética, conforme já seu amigo Schiller havia percebido.

*Há pouco reli o Meister; e ainda não me havia sido tão claro o que de fato significa a forma exterior. A forma do Meister, como em geral toda forma de romance, simplesmente não é poética, ela reside totalmente no campo do entendimento, está à mercê de todas as exigências deste e participa também de todos os seus limites. Como, porém, foi um espírito verdadeiramente poético que se serviu dessa forma e nessa forma expressou as situações poéticas, surge então uma singular oscilação entre uma disposição prosaica e uma poética, para a qual eu não saberia dar o nome certo.<sup>13</sup>*

Essa aparente falta de definição da poética da obra de Goethe explica-se, como dizíamos, pela própria natureza do romance de formação. Como apontará ainda Schiller, é preciso entender a trajetória do herói, e a conseqüente construção do romance, como algo distante de uma meta e, portanto, desprovido de um objetivo prévio, porque, do contrário, não haveria propriamente aprendizado, mas sim mera conformação do herói a um modelo previamente dado. Surge justamente daí a condição artística de experimentação que é fundamental para que esta formação tenha seu devido caráter. Schiller afirma que "Os anos de aprendizado de *Meister* não são mero efeito da natureza, são uma espécie de experimento"<sup>14</sup>. É este experimento que precisamos, nós leitores, fazer se queremos saber o que é a formação ali proposta. Nesse caso, não há uma idéia, qualquer que seja ela, mesmo sequer a de mestria, que possa ser tomada como condutora dos destinos do herói.

*Anos de aprendizado são um conceito de relação, eles pedem o seu correlato, a mestria e a idéia desta última devem então explicá-los e*

<sup>13</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, tradução de Cláudia Cavalcanti, São Paulo: Editora Hedra, 2010, p. 158.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 89.

*fundamentá-los. Agora, porém, a própria idéia da mestria, que é apenas a obra da experiência amadurecida e completa, não pode conduzir o herói do romance; não pode nem deve, como seu objetivo e meta, estar diante dele, pois tão logo ele imaginasse a meta tê-la-ia alcançado eo ipso [através de si mesmo]; como condutora, ela precisa então estar atrás dele".<sup>15</sup>*

É a própria definição do que seria a obra *Wilhelm Meister*, portanto, que constitui a primeira dificuldade. Sua poética opera, nessa busca pela formação do romance e pelo romance de formação, uma mistura entre realismo e imaginação, entre entendimento e coração. Concretamente, isso aparece na linguagem do romance pelo contato entre prosa e poesia. "Essa maravilhosa prosa é prosa, e, no entanto, é poesia", afirma Friedrich Schlegel, completando que "sua riqueza é graciosa, sua simplicidade, significativa e profunda, e seu nobre e delicado desenvolvimento sem rigor desnecessário"<sup>16</sup>. Portanto, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, "mesmo que as linhas mestras deste estilo sejam, no todo, tiradas do discurso social culto da vida, ele também toma parte em metáforas raras e estranhas que possuem como objetivo estabelecer uma relação entre o mais alto e puro, de um lado", continua Schlegel em sua resenha contemporânea à obra de Goethe, "e alguns aspectos peculiares a este ou aquele jeito de falar cotidiano, ou aquelas esferas que, de acordo com o senso-comum, são muito distantes da poesia".<sup>17</sup>

### III. Poesia da vida e prosa das relações

Na linguagem do *Wilhem Meister*, estaria em jogo já algo mais do que a simples relação entre prosa e poesia poderia de início sugerir: a relação entre ambas envolve na verdade concepções de mundo, da forma de estar no mundo, diferentes concepções de formação e, enfim, a própria apresentação da transformação histórica da modernidade. Assim é que, para Lukács, "a nova poesia da vida, impetuosamente almejada por Goethe, a poesia

<sup>15</sup> *Correspondência Goethe-Schiller*, p. 90, grifo nosso.

<sup>16</sup> Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister", in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), ps. 459.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 459.

do ser humano harmonioso, que domina ativamente a vida, já está ameaçada pela prosa do capitalismo<sup>18</sup>. Essa distinção envolve, sem dúvida, já o conflito moderno que Hegel irá expressar ao falar da "prosa das relações" e da "poesia do coração". Portanto, tomar o discurso social culto da vida ou do senso comum cotidiano e transformá-lo em alta poesia é o caminho, no romance, para se mediar ou avançar em relação a tal conflito.

No fio da narrativa, a "prosa das relações" destina Wilhelm para o trabalho burguês, para ganhar dinheiro e logo assumir sua profissão. Mas a "poesia do coração" não o deixa abandonar a pretensão de aprimoramento espiritual e moral. Essa resistência poética do coração às relações prosaicas fica evidente na carta que Wilhelm escreve ao tio, após a morte do pai. Nesta carta, estão resumidos os conflitos do personagem com o mundo no qual se situa, assim como sua motivação diante dele.

*De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? De que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância.<sup>19</sup>*

Há algo mais a fazer que não a simples adesão mecânica às engrenagens econômicas e técnicas, e é o cumprimento desse desejo de instrução do personagem durante o livro que fez com que ele fundasse o gênero do "romance de formação". Mas Wilhelm não é Werther, o protagonista do famoso romance da juventude de Goethe. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, a poesia do coração dirige o personagem para dentro de si, ou seja, para a exploração de sua subjetividade como fuga da objetividade social prosaica. Tanto que ele confessa: não tratará seu "coraçõzinho" senão "como uma criança doente, satisfazendo-lhe todas as vontades"<sup>20</sup>. Não é assim no *Meister*, onde a formação do personagem acontece justamente no diálogo com o mundo — diálogo da poesia com a

<sup>18</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 591.

<sup>19</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 284.

<sup>20</sup> J. W. Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, tradução de Marcelo Backes, Porto Alegre, L&PM, 2001, p. 17.

prosa. Não por acaso, ainda na carta ao tio, Wilhelm afirma: "tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas"<sup>21</sup>. É no meio das relações prosaicas que fica o coração poético.

Em romances de formação, como mostrou Mikhail Bakhtin, a formação do homem apresenta-se em indissolúvel relação com a formação histórica. Sua análise mostra que os romances tradicionais colocavam o personagem estático, como "grandeza constante", e deixavam como "grandeza variável" o seu entorno: "o movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo"<sup>22</sup>. É o oposto que ocorre no romance de formação, pois aqui o herói e seu caráter são "grandezas variáveis", afirma Bakhtin, portanto "a mudança do próprio herói ganha significado de enredo". Foi esta a novidade de Goethe no *Meister*, onde "o homem se forma concomitantemente com o mundo" e, assim, "é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito"<sup>23</sup>.

Nada poderia ser mais condizente com o nascimento da época moderna do que a procura da formação do novo homem, já que os próprios tempos eram novos e não davam a este homem seu lugar definido pela ordem do cosmos. Goethe fazia isso na literatura. Foi o que chamou a atenção de seus contemporâneos românticos alemães. Novalis chegou a declarar, sobre o *Meister*, que "a filosofia e a moral do romance são românticas"<sup>24</sup>. Não demorou, porém, para que sua primeira admiração fosse transformada em crítica severa, mas ainda amorosa. Schlegel, embora depois também fizesse algumas poucas reservas à obra, jamais voltou-se contra ela como Novalis. Foi essa rejeição que levou este a escrever seu próprio romance, *Heinrich von Ofterdingen*, que permaneceu sem finalização.

Para Novalis, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* "são, de certa maneira, completamente prosaicos e modernos"<sup>25</sup>. Ele, ao contrário de Schlegel, não observa no

<sup>21</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 284.

<sup>22</sup> Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, tradução de Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 219.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>24</sup> Novalis, "Das Allgemeine Brouillon", in *Werke, Tagebücher und Brief*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 561 (n. 445).

<sup>25</sup> Novalis, "Fragmente und Studien II, 1799-1800", in *Werke, Tagebücher und Brief*, v. II (München, Carl Hanser, 1978), p. 800-806 (n. 290-320).

romance de Goethe o casamento de poesia e prosa, mas sim a prevalência da segunda, ou seja, do comum e ordinário das relações sociais. Ficava para trás a poesia do coração e, assim, "o elemento romântico vai embora, e, junto, a poesia da natureza, o maravilhoso"<sup>26</sup>, argumenta Novalis. Ele afirma, ainda, que o *Meister* foca "apenas em coisas triviais, humanas, são inteiramente esquecidos o misticismo e a natureza", portanto, a história é burguesa. Por fim, Novalis afirma que "ateísmo artístico é o espírito do livro"<sup>27</sup>. Temos, aqui, a principal pista que explica a crítica de Novalis. Ele afirma que o livro é "sem poesia ao máximo grau, por mais que sua exposição seja poética"<sup>28</sup>. Se o problema não está na apresentação, que é poética, está no espírito, que é prosaico. Poderíamos dizer, nesse sentido, que a forma do romance de Goethe, para Novalis, é boa, mas o conteúdo não é. Embora a linguagem respire profunda poesia, a estória permanece presa à prosa das relações sociais, sem conseguir romantizar a realidade de que fala. Para compreender a questão, contudo, precisamos lembrar em que consiste o enredo nesse aspecto.

Desde o começo, o personagem Wilhelm resiste ao mundo burguês por conta de seu desejo pelo teatro. São as artes que o puxam para o coração e, até certa altura, a estória transcorre assim. Só que, depois, Wilhelm desiste do teatro. Não porque não conseguira sucesso, já que o fato ocorre após a ótima montagem de *Hamlet*, que ele almejava. É que, conforme observou Lukács, "Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco", e é por isso que a apresentação de *Hamlet* "converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação"<sup>29</sup>. Não é mais só a arte, portanto, a solução de sua formação. Na dialética do romance, essa direção do enredo significa a vitória da chamada Sociedade da Torre sobre personagens como Mignon e o harpista. Mignon, com toda sua singeleza infantil, abomina a crueldade da razão e prefere ficar só com o coração. Já a Sociedade da Torre, por sua vez, possui papel decisivo no deslocamento da formação

<sup>26</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>27</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>28</sup> Ibidem, p. 800-806 (n. 290-320).

<sup>29</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 583.

que o personagem compreendia como individual até ali para outra, em contato com o mundo.

Em suma, o enredo do *Meister* de Goethe, a despeito da forma poética, faz com que o personagem forme-se na prosa das relações sociais. E este parece ser o problema para Novalis. Por isso, o romance que ele mesmo pretende escrever, *Heinrich von Ofterdingen*, caminha na direção do conto de fadas, a fim de salvar-se completamente do prosaico. Todo seu projeto aparece concentrado já nas primeiras linhas do livro.

*“Não foram os tesouros que despertaram em mim tal ânsia inexprimível”, ele disse para si. “Não há cobiça no meu coração; mas eu desejo vislumbrar a flor azul. Ela está perpetuamente em meu pensamento, e eu não posso mais escrever ou pensar em outra coisa. Nunca me senti assim antes; é como se só então eu tivesse um sonho, ou como se o sono tivesse me carregado para outro mundo. Pois no mundo onde eu sempre vivi, quem alguma vez se preocupou com flores? Além disso, tal estranha paixão por flores é alguma coisa da qual nunca ouvi falar antes”.*<sup>30</sup>

Essa flor azul, cuja imagem provavelmente Novalis colheu em Jacob Böhme, concentra, para ele, toda poesia do mundo. Seu personagem, Heinrich, faz questão de logo avisar que a ânsia por ela não veio por conta de tesouros, ou seja, de riquezas como aquelas das atividades burguesas. Pelo contrário, é pela entrada em outro mundo, já onírico, que se dá a possibilidade de vislumbre da flor azul, mesmo porque, constata o personagem, no mundo concreto em que vive ninguém se preocupa com flores. Enquanto a jornada de Wilhelm Meister supunha o encontro com outras pessoas da sociedade, a viagem de Heinrich é, antes, pela natureza e pelo sonho.

Não é diferente a viagem empreendida por Jacinto em *Os discípulos em Sais*, outro romance não finalizado de Novalis. Jacinto abandona seus pais e seu amor, Rosinha, com as seguintes palavras: “queria dizer-lhes aonde irei, mas eu mesmo não sei, vou para onde mora a mãe de todas as coisas, a virgem encoberta de véus: é por ela que

<sup>30</sup> Novalis, “Henry von Ofterdingen”, in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 130.

anseia o meu espírito"<sup>31</sup>. Seu caminho passa por elementos da natureza, que se mostram com caráter mágico: camundongos riem, gansos narram contos, pedras dão cambalhotas, violetas e morangos conversam. Procurando pelo que chama de "deusa sagrada", Jacinto, ao fim, aproxima-se dela. "Imerso em aromas celestiais deliciosos, ele adormeceu, pois apenas seria permitido entrar no mais sagrado recinto caso fosse dirigido pelo sonho"<sup>32</sup>.

Tanto no *Heinrich von Ofterdingen* quanto em *Os discípulos em Sais*, os enredos de Novalis podem permanecer na poesia do coração apenas porque evitam a prosa da relações, ou seja, o mundo capitalista da burguesia nascente com sua sanha industrial. Não é aí que se encontram a flor azul ou então a deusa sagrada. Pelo contrário, só pelo distanciamento face à racionalidade da vigília é que se abraça, pelo sonho, a poesia. Está explicada a crítica de Novalis ao *Meister*, de Goethe, que não saberia preservar a poesia diante da prosa social burguesa, o que fica patente pelo abandono do personagem em relação à vida da arte no teatro como centro absoluto de sua formação.

Por outro lado, é justamente aí que aparece, ao mesmo tempo, a fragilidade do projeto ficcional de Novalis. Ele dependia da negação da realidade prosaica que se anunciava historicamente dominante. "Goethe condena, porém, não só essa prosa, mas também a revolta contra ela", afirma Lukács, já que esta revolta "é somente sedutora, contudo infrutífera; não é uma subjugação da prosa, mas um não reparar nela, um descuidado deixar de lado seus autênticos problemas – com o qual essa prosa pode continuar florescendo intacta"<sup>33</sup>. Por fim, Lukács, na *Teoria do romance*, afirma que:

*a fissura artística que Novalis detecta com argúcia em Goethe torna-se ainda maior e absolutamente intransponível em sua obra: a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador e redentor sobre todo o universo, não possui a força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico (...). Por isso,*

<sup>31</sup> Novalis, "Die Lehrlinge zu Sais", in *Novalis Werke* (München, Verlag C. H. Beck, 1969), p. 110-111.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>33</sup> Georg Lukács, "Posfácio", in J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 583.

a estilização de Novalis permanece puramente reflexiva; embora recubra na superfície o perigo, na essência apenas o agrava.<sup>34</sup>

#### IV. Relação entre arte e vida, uma busca moderna

Friedrich Schlegel não enxergava em Goethe, como Novalis, a derrota do espírito poético para o prosaico das relações sociais burguesas. Basta ler o romance *Lucinda*, de Schlegel, para perceber sua distância de Novalis. Não se trata de comparar os méritos literários de um e de outro, que provavelmente favorecem Novalis, mas de compreender, a partir da efetivação concreta de seus romances, o projeto de cada um. No belo *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis encaminha-se para o conto de fadas mágico, buscando dar conta da "fantasia geognóstica ou da paisagem"<sup>35</sup> que considerava faltar a Goethe. Schlegel, por sua vez, faz a suma da transição entre gêneros e estilos, indo da confissão à carta, do idílio ao sexo. Novalis preza a pura poesia do coração, voltando-se para a natureza, enquanto Schlegel está mais preocupado com a construção irônica e reflexiva de sua obra.

Se, no enredo do *Wilhelm Meister*, o personagem central desiste da vida no teatro, Schlegel concebe tal virada como ganho de amplitude de sua perspectiva. Goethe, originalmente, planejava a primeira versão do romance toda centrada no que chamava de "missão teatral" do personagem. Em grande parte por conta de sugestões de Schiller, ele acabou transformando aquele enredo e concebendo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa transformação pode esclarecer a diferença de opiniões de Novalis e Schlegel sobre a obra. Enquanto o primeiro encontra aí seu problema, por conta da perda de centralidade da arte para a conclusão da formação do personagem, o segundo acha aí seu encanto, pois fica explicitado que o valor da arte pode extravasar para a vida, sendo não apenas dramatizado no palco especificamente teatral. Schlegel enfatiza que a obra foi "feita duas vezes, em dois momentos criadores, a partir de duas idéias", já que "a primeira era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a

<sup>34</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 147.

<sup>35</sup> Novalis, "Fragmentos I e II", in *Pólen*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Iluminuras, 2001, p. 155.

obra tornou-se, surpreendida pela tendência de seu gênero, muito maior que seu propósito inicial", e aí "imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte de viver, que se tornou o gênio todo"<sup>36</sup>.

Para Schlegel, portanto, "a obra pretende abraçar não apenas o que chamamos de teatro ou poesia, mas o grande espetáculo da própria humanidade, e a arte de todas as artes, a arte de viver"<sup>37</sup>. Meister, ao desistir do teatro, não o faz porque desiste da arte, mas porque percebe que seu problema é a vida enquanto arte. No romance, o personagem chamado de "desconhecido" diz a Meister que "cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura"<sup>38</sup>. Traça, assim, o paralelo entre a felicidade buscada na vida e a obra buscada na arte, aproximadas pelo problema da formação, que o "desconhecido" explica ao dizer que "ocorre com essa arte como em todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente"<sup>39</sup>.

Esse desafio geral da formação, como nota Lukács, "objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo"<sup>40</sup>. É como se a forma do romance fosse o espelho da própria modernidade, à diferença da narrativa antiga. Por isso, "a primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos"<sup>41</sup>, como observou Benjamin. Tanto o Meister, de Goethe, quanto o Heinrich, de Novalis, são personagens que estão a sós em busca de sua formação, a despeito do caminho distinto que esta toma para um e para outro. Para nenhum deles está em jogo o destino da

<sup>36</sup> Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia*, tradução de Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 76.

<sup>37</sup> Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister", in *Kritische Schriften* (München, Carl Hanser Verlag, 1970), p. 469.

<sup>38</sup> J. W. Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, tradução de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 83.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>40</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 60.

<sup>41</sup> Walter Benjamin, "O narrador", in *Magia e técnica, arte e política*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 211.

comunidade, mas o destino individual, ao contrário do que ocorria com o herói da epopéia antiga, "pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade"<sup>42</sup>, o que já ocorre no romance, conforme mostrou Lukács.

Em suma, se a modernidade foi a época que, através de Goethe, criou o romance de formação, foi sobretudo porque esta era a época para a qual, antes de mais nada, colocava-se o problema da própria formação. Era a cultura moderna que, sem contar com a solidez do antigo apoio da tradição para encontrar a si mesma, partia em sua aventura romanesca que consistiu em buscar sua própria formação constantemente. Todas as discussões e polêmicas envolvidas nas várias interpretações do romance de formação e particularmente no *Meister* de Goethe, dentre as quais estiveram as de Schlegel e Novalis, envolviam, por conta disso tudo, não apenas a opinião sobre uma importante obra da história da literatura, mas, sobretudo, a discussão sobre os caminhos a serem tomados pelo projeto de formação da própria época moderna que então nascia e em que eles viviam.

<sup>42</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance*, tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 67.

### Referências Bibliográficas:

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. "O narrador", in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GADAMER, H. G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. *Correspondência Goethe-Schiller*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Editora Hedra, 2010.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Posfácio", in: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- NOVALIS. "Das Allgemeine Brouillon", in: *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II. München: Carl Hanser, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Die Lehrlinge zu Sais", in: *Novalis Werke*. München: Verlag C. H. Beck, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Fragmente und Studien II, 1799-1800", in: *Werke, Tagebücher und Briefe*, v. II. München: Carl Hanser, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Fragmentos I e II", in: *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Henry von Ofterdingen", in: *Novalis Werke*. München: Verlag C. H. Beck, 1969.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. "Über Goethes Meister", in: *Kritische Schriften*. München: Carl Hanser Verlag, 1970.

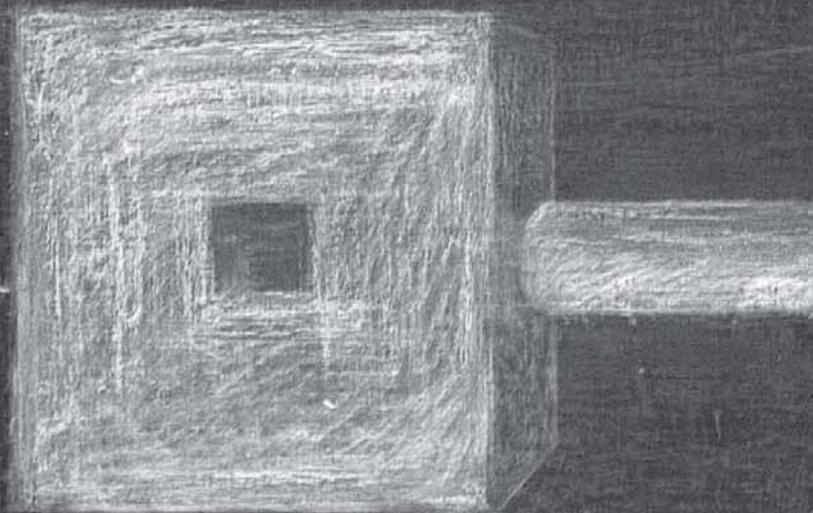
**Marcelo Girard**

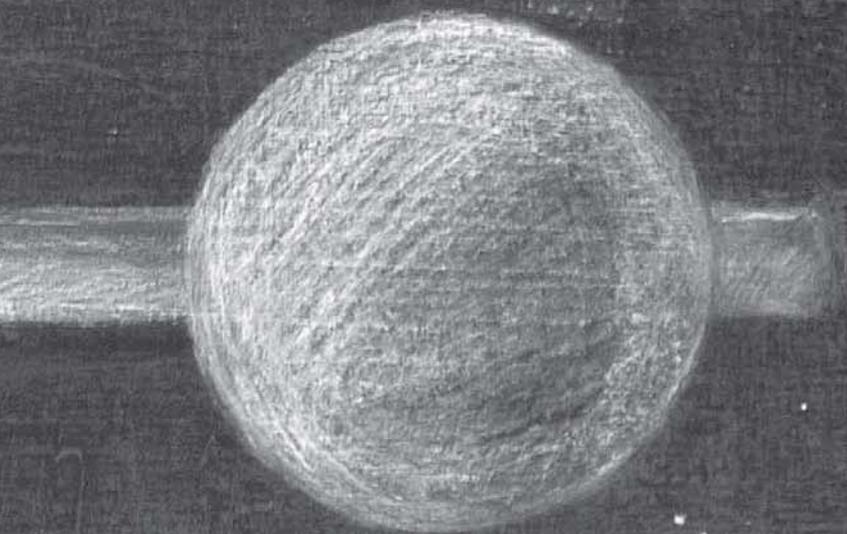
*Objeto*

*Técnica mista s/tela*

*60x50cm*

*2006*





# Dois Poemas

**Fabiano Calixto**

Poeta e mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Autor de *Música possível* e *Sangüínea*.

Ela, uma angústia hopperiana, encostada no balcão, tomava *dry martini* e soltava imensas baforadas de fumaça. Fitava sua própria sombra – que era ela mesma, em versão instrumental, tomando *dry martini* e soltando imensas baforadas de fumaça. Meu pigarro cínico deu início à conversa. Eu sabia que ela era mais uma bela garota que queria chegar num sebo e comprar um livro do Larry Brown, lê-lo em êxtase, guardando sob o grafite o que a memória provavelmente vacilaria, e na noite seguinte encontrar alguma amiga para dizer que a mãe havia telefonado, aos prantos, dizendo que o pai continuava com uma sede insana e que o irmão metera-se com traficantes, mas mesmo assim sempre haveria um espaço na vida, mesmo que mínimo (aquele que há entre a morte clínica e o paciente estendido sobre a mesa de cirurgia), para a vida. Da mesma maneira que ela sabia que eu era o sujeito mais solitário da cidade, e que meu cigarro estava acabando e que eu diria que em algum lugar entre o século XIX e a Etiópia, Rimbaud teria dado um tiro em um de seus criados por este tentar lhe roubar, enquanto dormia, duas ou três moedas de ouro. Nós, definitivamente, não acreditávamos em verdades. E isso acabou em tesão. Então, o *dancing* quase vazio, ela pegou em meu braço, sacou o batom e escreveu a palavra *syntaxe*. Do nada. E do nada, lembrei de uma canção interpretada por Johnny Cash e fiquei curioso em saber se houvera ele passado por algo parecido quando pensou em cantar "Hurt". *Johnny Cash não se lembrava dos sonhos das noites anteriores* – ela disse. Fiquei quieto e pedi a ela outro cigarro. *O que me enoja no amor é que ele é uma coisa fácil demais. É como comprar um Chicabon na padaria. É como chegar atrasada ao*

*trabalho e esfarrapar um verbo qualquer. Deveria haver uma lata para o amor entre a coleta seletiva de lixo. Mas não, não, as pessoas o guardam consigo e o levam para o jantar, com a esposa e com o amante, entre uma e outra senha. Levam-no para as reuniões sobre superfaturamento e para o jogo de futebol com o filho, no Playstation. No amor cabe tudo, o catarro, a lágrima, o esperma, o sangue, o carinho, a mentira, a verdade, a sujeira. É amplo demais. Democrático demais, carente demais. Fácil. Só o amor parece não caber no amor. Estranho, né? Fiquei quieto novamente. Estava bêbado demais e o amor – o que eu tinha para falar sobre o amor – com certeza havia deixado em alguma velha canção que fala de perdedores e bêbados incorrigíveis. Eu era apenas um cachorro molhado esperando a cidade se esvaziar para que eu pudesse vasculhar os sacos de lixo e, quem sabe, encontrar um amor qualquer e matar minha fome. E ela era aquela doce desordem dos sentidos. Porém, a *doce desordem dos sentidos* jamais havia ouvido nenhum dos seus discos. Tive que cantar uma a uma as suas canções – sem lembrar sequer de uma. Antes de adormecer, ela disse: *a culpa e os cadáveres escondidos são a essência das cidades*. Aqueles braços eram como um imenso beijo e neles me guardei durante toda a noite. Foi então que um caixão apareceu no meio da sala. Eu, confortavelmente anestesiado, beijei-lhe o rosto, e, antes do pássaro com odor de óleo diesel abrir seu voo, depus o amor, quieto e esquecido, atrás do seu sono – perigosamente próximo ao açúcar dos sonhos.*

### **Biografia de J. R. Andrade**

Sempre a mesma trajetória, como as promessas que as pessoas oferecem aos tantos santos, em busca de uma ilusão forte que dê um rosto definido à vida. A noite estava lá, como sempre, esperando o trem e devendo deuses a todo mundo. A camiseta preta, o tênis cano-alto, escuro e encardido pelo pouco de morte que vai crescendo ali nos tornozelos. Sempre alguns discos de velhas bandas de rock em sacolas plásticas. Como sempre faz, pega um deles e admira incansavelmente, enquanto as meninas de seus olhos parecem compor mínimos silêncios de ninar a uma alegria escondida, que não se consente sentir, por remorso ou sabe-se lá que tamanho cansaço. A solidão desse homem dobra violentamente como se dois mil sinos desesperados tentassem acordar algum deus de seu cochilo eterno. Ao vê-lo descer do velho, estúpido e provinciano ônibus azul, nenhuma embalagem de chiclete se move. Nada muda de lugar. Nem o vento, nem

o número da casa, nem os olhos da garotinha que cochila no sofá. Ele caminha curvo e as sombras, que lhe vestem como um sobretudo, parecem construir pequenas pontes sobre um rio cujas águas esquecidas o levam para uma janela de onde ele pode sentir a brisa do tempo em que queria mudar o mundo apenas mudando de assunto. *O mundo não precisa de nossa ajuda para mudar* – pensou, naquela tarde chuvosa, enquanto tentava tirar de ouvido "Going to California". Não era Naishapur e havia um esplendor de final de primavera que se esvaía, pétala a pétala. A ampulheta sobre o criado-mudo guardava os restos mortais de sua avó que ainda lhe contava histórias do tempo – *somos pobres carneiros a brincar sobre a relva, enquanto o açougueiro está a escolher um ou outro com os olhos, pois em nossos bons tempos não sabemos que infelicidade justamente agora o destino nos prepara; doença, perseguição, empobrecimento, mutilação, cegueira, loucura, morte etc.* Sempre quis criar uma fotonovela para entreter moscas. Acabou formando-se em jornalismo. Tentara o suicídio há dez anos. Repetira a dose há poucos meses. Sua velha guitarra silenciava sobre o guarda-roupa, num velho *case* feito de adesivos tolos e missões não cumpridas. Ouvia constantemente vozes e essas sempre entoavam "Questioningly". Quando criança queria ter um aquário redondo com um escafandrista vermelho cuidando de um tesouro perdido e um peixe chamado *Campeão*. Mas o pai sempre ameaçou pôr amoníaco na água e lhe surrar, caso se repetisse a "imbecil idéia". Viu, certa vez, no jornal da província, uma reprodução do rosto de Goya, e notou que este era a cara de um tio bebum que morrera atropelado numa madrugada chuvosa na Avenida Perimetral. Sentia sempre um gosto de sal na boca e os dentes sempre sangravam. Jamais faltara à escola por pouca ocasião. Quando tinha que enfrentar sua hipopotomonstrosesquipedaliofobia, imaginava, como alívio, idêntico inferno a ratos e reis, como se essa sua tortura, roendo aqui ou acolá, fosse também a desgraça de Satanás e de seus mirmídones. Aos dezenove anos trepou com a boliviana do apartamento ao lado (mãe de um conhecido seu). Nunca mais usou camisinha. Certa noite, após assistir a um velho faroeste, quebrou a vidraça do apartamento vizinho com um copo abarrotado de merda. Casou e viveu com R. por sete meses. Ela abortou o futuro descendente cujo cadáver risca silhueta longínqua a um nome de menina que, agora, dezessete anos depois, teria nome de flor ou de santa. No pouco tempo de redação só corrigira textos de economia. Nunca comprou uma máquina fotográfica. Se sentia sono durante o expediente ia ao banheiro e cochilava sentado na privada. Aos domingos pedia ao padre para embrulhar a hóstia e bebia o vinho que ele próprio levava – sentava na primeira fila, olhos sempre fixos no genuflexório. Foi à praia duas vezes e uma vez ao Rio de Janeiro.

Tentou envenenar o pai numa noite de natal. Não gostava de futebol, nem de bares lotados. Quando decidiu morar numa fotografia, trajava uma camisa de botão, amarela, com um *botton* de Leonard Cohen no lado esquerdo. A noite estava clara e crente, como nunca antes. Todo mundo estava feliz aqui na Terra. Um novo fantástico livro era lançado do outro lado da cidade, uma almofada vermelha em forma de coração era comprada numa loja de departamentos, uma bagana era perdida. Percebe-se ao fundo um velotrol, uma amoreira sangrando seu açúcar e um vira-lata balançando desesperadamente sua cauda. É com a imensa solidão desse homem que todos nós, cultivando a bizarra flor que nos perfuma a vida, apagamos nossos círios.

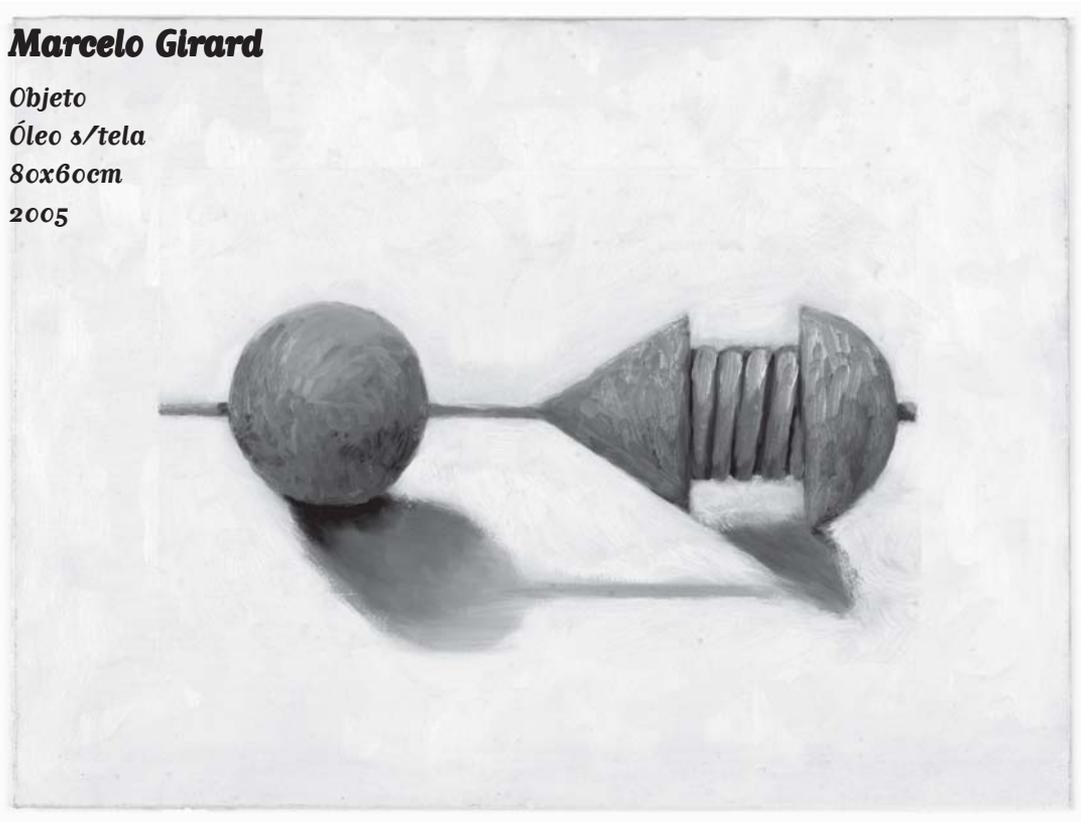
## **Marcelo Glrard**

**Objeto**

**Óleo s/tela**

**80x60cm**

**2005**



# ***Para que poetas em tempo de indigência?***

**José Feres Sabino**

Mestre em Filosofia pela USP

## **Preâmbulo**

Conta-se que, pouco antes de falecer, na década de 50, em Buenos Aires, o escritor argentino Macedonio Fernandez teve um encontro com o filósofo argentino Carlos Astrada no Bar Academia. A longa conversa teria girado em torno dos princípios de determinação e indeterminação.

O filósofo havia manifestado nesse encontro que suas investigações filosóficas centravam-se na compreensão do destino de uma imagem presente na *Crítica da razão pura* de Kant. Sabendo o trecho de cor, em alemão, cita para Macedonio:

*Percorremos até agora o país do entendimento puro, examinando cuidadosamente cada parte dele, mas também o medimos e determinamos o lugar de cada coisa nele. Este país, porém, é uma ilha fechada pela própria natureza dentro de limites imutáveis. É a terra da verdade (um nome sedutor), rodeada por um vasto e tempestuoso oceano, que é a verdadeira sede da ilusão, onde nevoeiro espesso e muito gelo a ponto de se liquefazerem dão a ilusão de novas terras e, enquanto enganam com vãs esperanças o navegador errante à procura de novas descobertas, envolvem-no em aventuras, das quais nunca consegue desistir nem jamais levar a cabo<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Kant, I. *Crítica da Razão Pura*, A 235-6/ B 294-5.

Para Astrada, que definia a atividade do filósofo como a de um geógrafo que estabelece o mapa onde a experiência humana acontece, a imagem kantiana inaugurava o desenho que, com certas alterações, definia o mapa do pensamento no século XX. "Nossa história ontológica recente, nossa modernidade, começa nessa imagem que define o campo da experiência, determinado pelos instrumentos categoriais do entendimento, como domínio próprio da ciência. Nesse trecho há a menção a um oceano que nos convoca sempre a sair da ilha, embora, para Kant, todo o esforço crítico é fazer com que a razão pura fixe o homem nessa ilha, permitindo que, quando a abandone, seja apenas para povoar outra ilha – não mais a da experiência científica, mas a da experiência moral –, que obedecerá aos mandamentos da razão prática e suas categorias. A faculdade de julgar, mesmo apontando os limites desse esforço de determinação das experiências, ainda continua sendo uma faculdade de julgar (*Urteilkraft*)".

A ideia da ilha da experiência possível desemboca, nos primórdios do século XX, no *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Nessa obra, a ilha passa a ser o espaço lógico, mantendo as mesmas propriedades da ilha kantiana: âmbito das proposições dotadas de sentido, do verdadeiro e do falso, da resolução de problemas, ou seja, espaço próprio da ciência. Tanto Wittgenstein quanto Heidegger enxergam a tarefa fundamental da filosofia seja na tentativa de estabelecer o espaço de operações das proposições (caso de Wittgenstein), seja na tentativa de desconstruir esse espaço (caso de Heidegger). O perigo entrevisto por ambos, segundo o filósofo argentino, era o de que a existência humana fosse regida apenas pela linguagem proposicional. De Kant a Wittgenstein, ou Heidegger, o que era ilha no pensamento kantiano passou a ser continente, transformando o indeterminável em algo determinável. "A racionalidade havia funcionado como uma imensa máquina de aterro do oceano", brincou Astrada.

Embora o *Tractatus* seja a tentativa de definir o espaço próprio da ciência, há uma proposição nele que sempre lhe havia chamado a atenção, porque revelaria o projeto filosófico de Wittgenstein:

*6.52 Sentimos que, mesmo que todas as questões científicas possíveis tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 279.

Ao delimitar o espaço lógico, Wittgenstein mantém o oceano sem as injunções colonizadoras dos ilhéus e estabelece ainda dois tipos de uso da linguagem: o dizer (*sagen*) e o mostrar (*zeigen*). A linguagem do dizer é apropriada para o domínio científico. Mas não se pode utilizar a mesma linguagem para cuidar da existência humana. A ciência opera com a linguagem do dizer, a existência humana exige a linguagem do mostrar. Kant, em sua obra crítica, já havia percebido os vários tipos de linguagem. Na *Crítica da razão pura*, visava definir o campo da natureza e sua legislação específica para abrir espaço para a moral. Wittgenstein também visava o mesmo. Só que onde Kant coloca outro tipo de legislação (outro tipo de judicção), diferente da legislação da natureza, nesse ponto Wittgenstein silencia. E esse silêncio inaugura a filosofia do século XX, pondo fim à filosofia como resolução de problemas.

A *Conferência sobre ética* de Wittgenstein pode ser lida como uma resposta a Kant. É impossível formular juízos éticos significativos. Não cabe ao filósofo erigir uma linguagem para a ética. Wittgenstein, no entanto, reconhece que o homem tem "o impulso de se jogar contra os limites da linguagem" ("*hat den Trieb, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen*", que Astrada traduziu como "impulso para sair do espaço lógico"), e esse impulso ou tendência aponta para algo mais fundamental.

Depois, ao retornar à filosofia – tempo das *Investigações filosóficas* –, Wittgenstein não abandona em essência esse projeto. Agora faz a terapia das doenças filosóficas, inclusive de suas próprias. Ao ser indagado sobre qual é o seu objetivo em filosofia, ele responde: Mostrar (*zeigen*) à mosca a saída da garrafa<sup>3</sup>. Essa metáfora mostra que sua busca era tirar o homem do âmbito enclausurado de debates e explicações filosóficas (a velha consciência presa em suas inumeráveis representações), o que, no fundo, é a mesma busca de outro espaço onde a existência humana possa respirar.

Astrada estava preocupado em libertar a filosofia da escravidão científica – a filosofia imitando a ciência estava se transformando numa atividade de resolução de problemas –, o que, a seu ver, era um equívoco completo, já que à filosofia caberia justamente dar conta do enigma do *Tractatus*: problemas científicos *versus* problemas existenciais. "O essencial de uma vida não pode ser dito pela linguagem proposicional", disse ele, "requer uma linguagem que não seja a da determinação".

"O homem é chamado a desvendar algo além do mundo", disse Macedonio logo que Astrada expôs suas ideias. "Mundo, para mim, deve ser entendido como o senhor entende o espaço lógico. Nosso problema, senhor Astrada, é que a arte, em especial a literatura,

<sup>3</sup> Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, I, 309.

está contaminada pelo espaço lógico, ou melhor, é feita com a linguagem própria desse espaço. Toda minha luta foi uma tentativa de tirar a vida humana dessa capa lógica, e sem importância, que aprisiona a vida anônima.

"Daí minha imensa obra negativa – suprimir o ego, o sujeito, a causalidade, a legalidade, a determinação, a judicção, – para não deixar que a literatura se torne também âmbito de judicção do humano, mas abertura para viver tudo o que a vida é, por ser ela uma oferta para amar ou possibilidade de amor".

Macedonio acreditava que a distinção apresentada por Astrada entre *dizer* e *mostrar* definia bem os problemas que nosso pensamento deveria enfrentar. Hoje, segundo o escritor, a vida é vítima desses operadores do dizível, e por mais que se tenha consciência do essencial, tudo o que é dito se transforma em mero assunto. "Tudo já está refém dessa linguagem determinante, e, se escrevi literatura, – mas, insisto, não-literária, desdobrada em diversos gêneros –, foi somente para preservar o assombro diante da falta de explicação de que alguma coisa seja".

### ***A tradição de nossa indigência***

Cerca de vinte anos separam a imagem kantiana ilha-oceano (a *Crítica* é de 1781) do verso-pergunta "... e para que poetas em tempo indigente?", da elegia "Pão e Vinho" (o poema é de 1801-2) do poeta alemão Hölderlin. Ao mesmo tempo em que o construtor Kant erige a linguagem da determinação, um poeta presente nesse movimento que a chegada do farol crítico limita não só as pretensões da razão de conhecer algo além do sensível, como também transforma o supra-sensível em ideias a serviço da razão para ampliação do conhecimento sensível.

Para Hölderlin, a indigência se inicia quando os homens são abandonados pelos deuses. A fuga dos deuses gregos, a morte de Cristo inauguram o tempo da indigência. Com a ausência dos deuses já não há um "Deus que reúna em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história"<sup>4</sup>. A partir de então, a arquitetura da estância humana na terra será dada única e exclusivamente pela razão. É um tempo tão indigente que

<sup>4</sup> Heidegger, M. *Caminhos de Floresta*, p. 309. Heidegger, em 1946, em seu ensaio "Para que poetas?", conferência em homenagem ao vigésimo ano da morte de outro poeta de língua alemã, Rainer Maria Rilke, repõe a pergunta de Hölderlin para configurar o mapa histórico de nossa indigência.

nem mesmo a falta dos deuses é sentida como falta. E o poeta não só sente essa falta como recolhe os vestígios dos deuses.

Aquilo que em Hölderlin era o anúncio de nossa indignação, em Rilke já se tornou realidade. O poeta canta do interior da indignação; o homem já se encontra enjaulado no espaço lógico. A pantera rilkiana olha o homem e:

*De tanto olhar as grades seu olhar  
esmoreceu e nada mais aterra.  
Como se houvesse só grades na terra:  
grades, apenas grades para olhar.  
(A Pantera)<sup>5</sup>*

Solitário, trancado no pátio de suas invenções e objetos, impossibilitado de pertencer ao aberto — onde animais, plantas e coisas encontram-se imersos —, esse homem, distante do amor, da morte e da dor (o essencial de uma vida), ainda é um mortal porque fala, porque a linguagem o possui. E essa linguagem no cantar do poeta é ainda capaz de zelar pelo homem na terra, porque indica outra espacialidade.

Aquilo que, em Rilke, era a cela de onde se avistava ainda o aberto é ocupado, em nosso tempo, pela República dos Sábios. A soberania da linguagem da determinação tomou conta de todos os recantos da vida humana e esta linguagem serve apenas para conhecer, julgar e informar, sendo incapaz de configurar a estância humana na terra. Um poeta, sempre alocado fora dessa República, olhando esse novo tempo, poderia dizer: "e a indignação é tanta que nem mesmo a falta de outro dizer é sentida como falta".

Sem os deuses e sem a linguagem do poeta perdemos dois preciosos configuradores da condição humana. E agora que estamos trancados num espaço sem janelas, em que a linguagem está quase auto-rreferida, quem estabelecerá o frescor da face da terra? Quem mostrará a utopia de outro dizer? Quem mostrará a saída do Leviatã linguístico?

A experiência das guerras globais, sobretudo da Segunda Guerra Mundial, segundo o poeta polonês Czeslaw Milosz<sup>6</sup>, deu aos homens a experiência da desintegração. Essa experiência, no entanto, não parece ter ficado restrita aos anos de guerra. Pode-se pensar a guerra como um evento da técnica e, desse modo, nossa estabilidade passa a ser só aparente, já que pertencemos ao espaço e ao tempo da técnica.

<sup>5</sup> Campos, Augusto de. *Coisas e Anjos de Rilke*, p. 57.

<sup>6</sup> Milosz, C. *To Begin Where I am*, p. 353.

Heidegger sabia que, em nosso tempo, a indigência não era apenas a ameaça nuclear nem mesmo, poderia ter dito, as novas ameaças surgidas desde então (problemas ecológicos, comércio de órgãos, corrida armamentista, terrorismos, prostituição infantil), mas o modo como nossa civilização planetária está organizada. A crença de que "a produção técnica põe o mundo em ordem", ou seja, de que a utilização da técnica para fins benéficos torna a condição humana suportável e feliz, é justamente o que ameaça o homem. Em outras palavras, é como se discutíssemos certos problemas de uma casa (vazamento no quarto, mofo nos banheiros, instalação de aquecimento solar, etc.) acreditando que a resolução deles melhorasse o ambiente, mas nos esquecendo de que é justamente a casa que asfixia o homem.

Essa casa asfixiante se refere tanto à natureza quanto à cultura. A distinção antropológica entre natureza e cultura acaba porque a técnica ocupa o lugar da natureza — não é mais esta que cria algo, mas é a técnica que põe o vivo e o não-vivo — e o da cultura, porque esta se torna uma secreção técnica. Ernst Jünger, numa de suas últimas entrevistas, comentando a questão da técnica em Heidegger, disse que "um dos males fundamentais do homem contemporâneo é sua perda de raízes, seu estranhamento, e a ausência de pátria, ou seja, a desorientação que se instala quando se perdem os laços com a própria natureza e a estabilidade que provém do apego ao solo"<sup>7</sup>. Sem esse apego, a cultura também fica comprometida. Sem experiências de vida, sem o cultivo da terra, sem um amplo domínio inominado, como é possível o nascimento da cultura? Onde a técnica põe sua assinatura nada volta a florescer.

A ameaça técnica, sobretudo em relação à cultura, não passou despercebida dos poetas contemporâneos. Tanto Ungaretti quanto Jünger, só para citar dois poetas contemporâneos, sentiram que a República dos Sábios expulsa a palavra poética de seus domínios. O primeiro, num discurso na Universidade de São Paulo, disse: "A nossa crise é estimulada pelo progresso tecnológico. A solução de uma crise de cultura e, portanto, da linguagem poética — a mais grave crise que a linguagem já conheceu — é a solução mais ambiciosa que já foi proposta à mira do homem." O segundo sustenta que a técnica ameaça a "transfiguração e a espiritualização da realidade mediante a arte"<sup>8</sup>.

Contudo, a sabedoria desse estado indigente não deve ser entendida como o poeta T. S. Eliot havia nos ensinado a compreendê-la: "A sabedoria de um ser humano reside tanto no silêncio quanto na palavra" e ela "é um dom que provém da intuição, que

<sup>7</sup> Jünger, E. *Los Titanes Venideros*, p. 71.

<sup>8</sup> Ungaretti, G. Discurso na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. In: *Razões de uma poesia*, p. 239. Jünger, E. *Los Titanes Venideros*, p. 75.

amadurece e é exercido pela experiência para compreender a natureza das coisas, certamente das coisas vivas, e mais certamente ainda do coração humano”<sup>9</sup>. A sabedoria dos tempos de indigência, ao contrário, deve ser entendida como o acúmulo dos resultados das pesquisas científicas.

Os cientistas, operadores competentes do dizível, vêm realizando a determinação completa da experiência humana de tal maneira que não há nada que não receba uma explicação significativa. Assim, da ciência do amor à ciência do cosmos – passando pelas disciplinas humanísticas e artísticas, ambas contaminadas pelo dizer proposicional –, contamos com um acervo fragmentado de experiências determinadas. Cada ciência, a seu modo, tranca o real num determinado âmbito e o resultado é um conglomerado de realidades confinadas.

O regime proposicional do dizer – tributário da lógica e da metafísica ocidental, diria Heidegger – deixou como herança um paradoxo: tudo já foi dito e, mesmo assim, esse regime é incapaz de dar um sentido para a condição humana. Com a linguagem regida por um só princípio, o princípio da determinação, sendo este o organizador dessa ordem aparente, a linguagem enrijece, porque a proliferação de dizeres impede que um dizer mais essencial – guardião da estada humana na terra – venha à tona.

Nesse sentido, podemos afirmar que a ameaça maior que cerca o homem não é a destruição do planeta, mas a possível destruição do homem. O poeta e pensador Octavio Paz, em seu livro *O labirinto da solidão*, lembra-nos que, diferentemente de outras épocas em que civilizações inteiras foram extintas – como as dos gregos, astecas e egípcios –, em nossa época não será uma ou outra civilização que será extinta, mas o próprio homem.

Neste instante de perigo extremo em que a vida é um resultado transgênico, em que o homem já quase diz adeus a si mesmo, repete-se a pergunta: para que poetas em tempo de indigência? Para que poetas num tempo em que a própria indigência extermina o homem? Se para Hölderlin caberia ao poeta recolher os vestígios do sagrado e mostrá-los aos homens, se para Rilke o cantar do poeta levaria o homem para fora da cela lógica, cabe agora ao poeta recolher vestígios das pegadas do humano na terra e mostrá-los aos seus últimos irmãos.

### **O poeta como coletor dos vestígios do humano**

Diferentemente de Hölderlin, outro poeta alemão, Karl Philipp Moritz, também nascido no século XVIII, mostrará que nossa indigência não reside no abandono dos deuses, mas

<sup>9</sup> Eliot, *De Poesia e Poetas*, p. 295.

no próprio abandono do homem. Sua obra toda pode ser lida hoje como um "museu" onde estão guardados os vestígios do humano.

Moritz, no ensaio "Die Bibliotheken"<sup>10</sup>, constata que o excesso de saberes, bibliotecas disso e daquilo, deixava de lado o fato primordial, o homem. Onde encontraríamos a biblioteca do homem? Certamente não no acúmulo de saberes enciclopédicos, mas no acervo poético do mundo. Aí sim encontraremos a biblioteca do homem, porque a poesia "é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema"<sup>11</sup>. É óbvio que encontraremos o rastro histórico no poema (o vocabulário, o estilo, as remissões a fatos históricos), mas o poema não pode ser reduzido ao seu tempo histórico, pois a linguagem, "e, presumivelmente, a literatura são coisas mais antigas e inevitáveis, mais duradouras que qualquer forma de organização social"<sup>12</sup>, lembra-nos outro poeta, Joseph Brodsky. O poema guarda, no combate entre o permanente e o temporário, o rastro ontológico da existência humana.

E no ensaio, "Einheit – Mehrheit – Menschliche Kraft"<sup>13</sup>, Moritz versa sobre a alienação, que consiste em considerar o homem singular como parte, que deve ser subordinada a um todo, e não como um todo em si. O homem dividido realiza uma ação na qual "o porquê" dela não está em sua cabeça, mas na cabeça de outro homem que ordena o ato e supostamente guarda o sentido da ação. O corpo (movimento) é separado da alma (pensamento).

Os saberes e a sociabilidade sem remissão ao homem singular levam ao desterro do homem.

Essa dupla crítica à indigência abre caminho para encontrar o lugar do homem na terra. Moritz, diferentemente de Kant, não pensou a experiência no quadro categorial quer da determinação quer da reflexão. Um fio condutor para se ler a obra de Moritz talvez seja dado pela palavra *Kraft* (força, capacidade). Digo palavra e não conceito porque não se trata de encerrar o real dentro de um invólucro, determinando-o, porque a palavra poética, ao realizar a harmonia entre a imagem e o som, entre o espaço e o tempo, é o real.

<sup>10</sup> Moritz. *Werke in ...*, p. 252-54.

<sup>11</sup> Paz, O. *O Arco e a Lira*, p. 183.

<sup>12</sup> Brodsky, J. *On Grief and Reason*, p. 47.

<sup>13</sup> Moritz. *Werke in....*, pp. 248-51.

*Kraft* é empregada para pensar a natureza, o homem, a criação artística, a linguagem. A natureza é a *Kraft* soberana. Ela é *Schöpfungskraft*, cria coisas, realiza feitos. Seu movimento é uma metamorfose incessante de formação e destruição. A arte, seguindo os passos da natureza, também é uma *Schöpfungskraft* em escala diminuta, que faz com que o homem seja um participante do modo de ser da natureza. E, por fim, a linguagem é uma *Bildungskraft* (capacidade de produzir formas, de produzir imagens).

A natureza tem um curso permanente: vida/morte, juventude/velhice, formação/destruição. Mas o fim da natureza não é a destruição, e sim formação. A destruição opera como meio para atingir esse fim. O homem participa desse movimento da natureza, esse girar sobre seu próprio eixo, mas para que este jogo não fique sem sentido — de que adiantaria a roda da bicicleta rodar sobre seu eixo sem que ela rodasse para frente? —, o homem encontra-se interposto entre as coisas e o criador. "A natureza não pode contemplar a si mesma", escreve Moritz, "mas nós podemos observá-la e podemos abraçá-la com um imenso olhar. O homem é o olho da natureza por meio do qual ela pode se observar a si mesma, sem ele ela estaria sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. — Pois a árvore não vê suas flores e a flor desconhece sua beleza. O animal está preocupado apenas com sua alimentação e não se importa de ver a bela natureza. Mas o homem vê a árvore e a flor e os animais, e o sol e o céu, e o verde prado com um olhar, e quando não vê nada disso, todas essas coisas sobrevivem em imagens ou descansam em sua alma"<sup>14</sup>.

O homem, dotado de várias capacidades (*Empfindungskraft*, *Denkkraft*, *Schöpfungskraft*), é o lugar por onde a linguagem passará para dar forma às coisas mudas do mundo. O criador e a linguagem exigem do homem a celebração ou o batismo das coisas mudas. A linguagem e o homem formam um círculo: o homem precisa da linguagem para fazer sua morada na terra; a linguagem solicita o homem para batizar o silêncio que a envolve.

Para Moritz, as palavras servem para "enrolar e desenrolar o infinito universo que está diante do homem — no fuso estão as vinte e quatro letras onde dormem a infinita harmonia desse imenso universo com todas as suas melodias".<sup>15</sup>

E assim fez num livro dedicado ao público infantil: o *Neus ABC Buch*. Devemos considerar aqui livro infantil não como uma categoria didática, mas sim como um gênero

<sup>14</sup> Moritz. *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, p. 182.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 199.

literário, um modo de relação com o mundo, tal como a poesia, o romance, o ensaio, o conto. Nele a língua e suas 26 letras são utilizadas para nos apresentar a condição humana.

Que homem nasce desse novo abecedário? O que se torna vivível com o batismo da linguagem?

É o homem capacidade de sentir e de pensar (os sentidos, abrigados num corpo, atam o homem ao mundo e estabelecem suas relações com as coisas e os outros seres; o pensamento é responsável pelo agir humano); é igual a outro homem, mas diferente das plantas e dos animais; sua residência não deve ser dentro da natureza, porque lhe falta a constituição necessária para tanto, mas próximo dela, porque dela depende; tende ao excesso e ao supérfluo, embora suas necessidades não precisem de pompa para serem satisfeitas; a doença revela a igualdade humana escondida por trás das diferenças sociais; pode inventar o relógio para marcar o tempo, pode criar aparelhos que se movimentam, pode dominar outros homens (atividades que o enchem de orgulho), mas não pode dominar o terremoto, o maremoto, o vulcanismo, nem o tempo, nem o pensamento, nem a doença; o sangue que corre em suas veias imanta e possibilita o funcionamento de todos os sentidos e do pensamento; é mortal; é regido pelo tempo (o velho alado da criação e da destruição); é dolente. "Quem quer apanhar a rosa, não pode temer o espinho", escreve Moritz no fecho de seu abecê. O que assinala a maravilha de ser homem é justamente o fato de ser uma rosa cujos espinhos estão voltados para dentro. Somos bichos dolentes<sup>16</sup>.

O novo abecedário de Moritz e sua obra mostram quão singela, quão intensa, quão preciosa é a vida humana na terra. Embora hoje nossa indigência marque a distância que nos separa desse homem moritziano, em verdade, nós somos esse homem esquecido. E hoje, mais do que nunca, já que somos presa de um único regime do dizer, o poeta é solicitado a destituir a linguagem de suas significações intelectuais a fim de que ela deixe de ser "um conjunto de signos e volte a ser um delicado organismo de imantação mágica. Não existe distância entre o nome e a coisa, e pronunciar uma palavra é pôr em movimento a realidade que ela designa"<sup>17</sup>.

O poeta condensa em si a fronteira que separa o exprimível e o inexprimível. O poema não é o portador de uma mensagem, não significa algo, o poema é. E por ser esse o lugar

<sup>16</sup> À mesma época, Hölderlin escrevia em seu *Hiperion*: "[...] resta-nos ainda uma alegria. A dor pura entusiasma. Quem sobe sobre a própria miséria, está mais alto. E é magnífico saber que só na dor sentimos bem a liberdade da alma."

<sup>17</sup> Paz, O. *El laberinto de la soledad*, p. 220

privilegiado onde o ser sopra, o poeta, a cada descanso no silêncio, retornando, reabrirá a linguagem, ofertando não só a configuração da morada humana na terra como também a porta de entrada de algo que está além da República dos Sábios.

São Paulo, Junho e Julho de 2007

**Referências Bibliográficas:**

ASTRADA, Carlos. *Martin Heidegger (de la analítica ontológica a la dimensión dialéctica)*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: volume 1*. 3. edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRODSKY, Joseph. *On Grief and Reason. Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERNANDEZ, Macedônio. *Relato. Obras completas, tomo VII*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

\_\_\_\_\_. *Museo de la novela de la eterna*. Edição crítica, coordenada por Ana María Camblong, Adolfo de Obieta. Várias cidades: AllcaX AllcaXX/Scipione Cultural, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Holzweg*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

\_\_\_\_\_. *The principle of reason*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

JÜNGER, E. *Los Titanes Venideros*. Ideário último recogido por A. Gnoli y F. Volpi. Barcelona: Península, 1998.

- KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1998.
- MAGRIS, C. *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagragama, 2004.
- MORITZ, K. P. *Neues ABC Buch*. Mit Illustrationen von Wolf Erlbruch. Munique: Kunstmann Verlag, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Schriften zur Ästhetik und Poetik (Kritische Ausgabe)*. Herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Werke in zwei Bänden. Erster Band*. Berlin e Weimar: Aufbau-Verlag, 1973.
- MIŁOŻ, Czesław. *To begin where I am*. Edited and with an introduction by B. Carpenter and M. G. Levine. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- TORRES FILHO, R. R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- VERNIK, Esteban. *El otro Weber. Filosofías de la vida*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- UNGARETTI, G. *Razões de uma Poesia*. São Paulo: Edusp, 1994.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Backwell, 1953.

# ***Forma estética e subjetividade em Adorno***

**Stefano Giacchetti Ludovisi**

Professor da Loyola University Chicago

**Tradução: Mario Videira**

Professor do Departamento de Música da ECA/USP

A *Teoria Estética* de Adorno está inteiramente baseada na determinação da capacidade da arte em proporcionar razão com uma visão crítica da realidade; a estética é o modelo para uma consciência crítica para além da magia do pensamento da identidade. Para ver o potencial crítico da arte, devemos considerar primeiramente quais são as características específicas da arte para Adorno. Para evitar a confusão tanto entre fetichismo e prazer, como entre juízos de gosto autônomos e a manipulação para o consumo de mercadorias, tal como é apresentado no capitalismo, Adorno afirma uma clara distinção entre o que é arte e o que é divulgado como arte pelo mercado. A arte "falsa" (não devemos nem mesmo chamá-la de arte) é ideológica e, em sua forma extrema, é apenas uma pura mercadoria produzida pela "indústria cultural". A finalidade desta "arte", assim como a de qualquer mercadoria, é tanto a de produzir lucros, quanto a de impor um certo "gosto", que é completamente funcional para a reprodução do sistema econômico. O círculo vicioso da produção e imposição do gosto padronizado mostra o caráter inteiramente ideológico dos produtos da indústria cultural. As novas tecnologias de comunicação tornam este círculo cada vez mais eficaz. Por outro lado, a arte é qualificada como tal por Adorno devido à sua capacidade crítica de desmascarar o valor ideológico da indústria cultural. Mas a função da estética não se limita à crítica da ideologia; ela tem a função geral de mostrar como ainda é possível para a razão manter uma consideração adequada do momento da não-identidade na natureza.

Para cumprir estas tarefas fundamentais, a arte precisa manter sua distância da realidade. A arte está separada da realidade, uma vez que ela segue um princípio que contraria aquele seguido pelo mundo empírico. A separação entre arte e realidade corresponde à separação [entre a arte] e o princípio dominante do valor de troca, que regula a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, porém, a arte não está separada do contexto social e histórico em que é concebida e/ou experienciada, mesmo que a arte

não apenas espelhe passivamente esse contexto. Nas obras de arte, a realidade e sua superação não podem ser separadas: uma obra de arte corporifica ambas as coisas simultaneamente.

A arte alcança sua autonomia, sua emancipação, através de sua condição de "irreal". Mas o aspecto irreal da arte é percebido apenas na medida em que ela se torna real, isto é, uma obra de arte específica. Assim, por um lado, a arte mostra a sua diferença com relação à realidade na medida em que ela é representada na obra de arte concreta. Por outro lado, ao apresentar-se como irreal, a arte mostra a viabilidade de um mundo diferente do presente. Desta maneira, desafia radicalmente o falso princípio da imutabilidade da realidade.

Adorno está aqui basicamente mantendo a afirmação de Nietzsche acerca da importância da arte. Obras de arte são criações artificiais de aparências, muito embora estejamos cientes de sua artificialidade. Através da verificação de sua artificialidade, podemos também perceber todas as identificações como arbitrárias. A diferença entre Nietzsche e Adorno está no fato de que, para este, uma obra de arte não é apenas uma expressão individual e irrestrita da imaginação, uma "alienação" dionisíaca da realidade. Para Adorno, uma obra de arte está sempre ligada ao seu contexto social e histórico. A imaginação reorganiza os elementos fornecidos por um determinado contexto social em uma nova configuração. Mas então, através desta nova configuração – que corresponde à forma artística – a imaginação constrói uma realidade diferente, que mostra a falsidade da ordem social existente. A função crítica da arte não é exibida através do "conteúdo" da arte, tal como uma "mensagem" mais ou menos direta que podemos extrair de uma obra de arte. E nem mesmo através de alguma "linguagem direta" das emoções, que mostraria os limites do entendimento racional. A função cognitiva da arte, para Adorno, deve estar sempre subordinada à forma da arte. Somente a forma de uma obra de arte pode incorporar as contradições da realidade; algo que a arte não pode expressar "realisticamente".

A forma expressa o "caráter enigmático" de toda obra de arte, ou seja, ela mostra como a arte não pode simplesmente reproduzir a realidade ou seus mecanismos; do contrário, sua distância com relação à realidade seria preenchida, e a arte cairia novamente na ideologia. No entanto, essa separação da realidade não é uma independência absoluta; na forma das obras de arte ainda estão presentes todas as tensões da realidade. A arte moderna assume criticamente a alienação do mundo em suas obras; e o faz não por meio da apresentação realista das causas da alienação, mas expondo a alienação na própria forma das composições. Como sabemos, o modelo artístico que melhor exemplifica essa função, segundo Adorno, é a música moderna e,

em particular, a dissonância da música atonal. Ao dissolver os padrões da composição musical, a atonalidade mostra em sua forma a falsidade de nossa ordem social.

*[A atonalidade é a] purificação completa da música com relação às convenções [...]. O acorde dissonante é o mais diferenciado e progressista não somente frente à dissonância, mas soa como se o princípio de ordem da civilização não o tivesse domado totalmente.<sup>1</sup>*

Assim, a música tem o potencial de mostrar a inadequação do entendimento conceitual, sua derivação a partir do pensamento da identidade. A música transforma conceitos em puro som, mas não de maneira imediata; o significado expresso por um conceito é expresso pela música no desdobramento de seus movimentos. Desta forma, a música é uma ferramenta crítica para a filosofia. Ele mostra para a filosofia como os conceitos devem ser considerados: comunicação de um objeto que não o reduz a uma identidade fixa.

*Tal como uma esfinge, a música engana o ouvinte ao prometer constantemente significados, e até mesmo proporcionando-os intermitentemente – significados que, no entanto, são para a música, no sentido mais verdadeiro, meios para a morte do significado<sup>2</sup>*

O que Adorno está mostrando aqui não é tão somente uma forma rigorosa de nominalismo – “o nome não é comunicação de um objeto”.<sup>3</sup> Ele está, antes, mostrando que devemos considerar o entendimento conceitual como um processo de interpretação que não conduza à afirmação de identidades permanentes. O significado que o conceito quer expressar nunca pode ser fixado, e deve ser interpretado tal como fazemos quando seguimos um movimento musical: como um “devir”. Adorno segue um modelo

<sup>1</sup> T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 40.

<sup>2</sup> T. W. Adorno, “On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music”, in *Essays on Music*, p. 140.

<sup>3</sup> Ibid.

interpretativo para a forma de composições artísticas que lembra explicitamente "estudos de caso psicanalíticos dos sonhos".<sup>4</sup> A arte deve ser interpretada tal como Freud propôs que se interpretassem os sonhos; não em termos de seu conteúdo (seja ele imediato ou latente), mas através de sua forma. Mas o sujeito dos estudos de caso representado por obras de arte não é o artista individual. A análise de uma obra não vai levar à revelação da sublimação de um artista específico. As obras de arte representam, ao invés, o estudo de caso da subjetividade tal como ela se impôs na história; elas traçam a "neurose" da subjetividade constitutiva. O "trauma de infância" da subjetividade, descrito por Adorno como a origem da Dialética do Esclarecimento — a "introversão do sacrifício", a dominação da natureza que se volta contra as paixões — mostra agora seus sintomas na obsessão com o pensamento da identidade. A forma de uma obra de arte mostra o conflito básico entre a não-identidade e a identidade, entre as paixões e a subjetividade constitutiva. A análise da forma das obras de arte não leva, então, a uma sublimação da não-identidade (paixões) no princípio de identidade, mas deve levar à dessublimação do prazer a partir do princípio de identidade, isto é, a partir da reificação. Este processo de dessublimação não deve ocorrer "positivamente", como uma afirmação dos impulsos, mas negativamente, como o reconhecimento de seu caráter fetichista. A arte não afirma um princípio do prazer (o que, neste meio tempo, tem sido distorcido em fetichismo); ela afirma, como sugere Andrew Cutrofello, o imperativo de "resistir ao fetichismo da mercadoria".<sup>5</sup> O caráter enigmático da música, seu enigma acerca do "significado" que nunca pode ser totalmente resolvido, torna-se a mais poderosa ferramenta para desmistificar o pensamento de identidade.

Além das qualidades atribuídas à música [em geral], para Adorno, a música atonal tem ainda a vantagem de rejeitar a estrutura pré-estabelecida dada à forma musical. A importância da música atonal para Adorno é essencialmente filosófica; ela mostra o modelo da dialética negativa aplicado à relação entre sujeito e objeto:

*Em Schoenberg, a contradição entre rigor e liberdade [...] torna-se uma força produtiva; a obra não faz com que a contradição se volte*

<sup>4</sup> T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 39.

<sup>5</sup> A. Cutrofello, *Continental Philosophy*, p. 229. Cutrofello indica nesta "máxima" o equivalente do "imperativo categórico" de Adorno.

em direção à harmonia, mas evoca a sua imagem, sempre e sempre, em traços cruelmente sulcados para durar. [...] A consciência modifica a si mesma com a realidade, da qual ela se sabe dependente e na qual, não obstante, intervém.<sup>6</sup>

A música atonal não apenas propõe uma crítica da alienação, mas estende essa crítica ao princípio geral de identificação que regula a racionalidade. No entanto, a dissonância da música atonal não corresponde à afirmação de uma forma de irracionalismo na filosofia. Se a música atonal "parece destruir as relações racionais, 'lógicas', no interior da tonalidade [...]; a dissonância, contudo, é ainda mais racional que a consonância".<sup>7</sup> A tarefa da dissonância é mostrar a falha básica da razão, seu princípio identificador, o qual em música corresponde à unidade de som "homogêneo". Ao rejeitar o estabelecimento de um sistema fechado, a música atonal encarna o espírito da dialética negativa; sua abertura para a não-identidade. A importância fundamental deste modelo de música atonal explica a desconfiança de Adorno com relação ao desenvolvimento da técnica dodecafônica por Schoenberg. A capacidade da arte (e em particular da música atonal) em manter a consideração do momento específico da não-identidade do objeto representa, para Adorno, a afirmação de um impulso original que os seres humanos têm em relação à natureza: a *mimesis*. Este conceito expressa o mesmo impulso apolíneo para a criação de aparências que foi afirmado por Nietzsche. Esse impulso apolíneo ainda estava ativo na fase de simbiose com a natureza, antes da afirmação da razão identificante, quando a magia era a principal forma de entendimento.<sup>8</sup> Com a afirmação da racionalidade "científica", a *mimesis* foi expulsa do entendimento racional,<sup>9</sup> mas ela ainda permaneceu ativa na arte. Na arte ainda está presente a consciência de que a duplicação da não-identidade da natureza é impossível, e a *mimesis* artística não visa a precisão absoluta das reproduções da natureza. Na arte, imitamos a natureza com a

<sup>6</sup> T. W. Adorno, "The Dialectical Composer", in *Essays on Music*, p. 205-7.

<sup>7</sup> T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 59.

<sup>8</sup> "Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto." (M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p.7) [Trad. Bras., p. 25]

<sup>9</sup> Para Adorno, a rejeição do princípio da *mimesis* está já evidente na condenação, por parte de Platão, da comédia e da tragédia como sendo "miméticas", como cópias de cópias da verdade.

contribuição necessária de nossa interpretação pessoal; a *mimesis* não cria uma identificação absoluta da natureza, uma vez que ela ainda considera as identificações como impossíveis. Desta forma, o impulso mimético nos mostra qual deve ser o papel do sujeito no entendimento racional:

*O espírito não identifica o não-idêntico: ele se identifica com este. Ao perseguir sua própria identidade consigo, a arte se iguala ao não-idêntico: este é o estágio atual de sua essência mimética.*<sup>10</sup>

O que Adorno está defendendo não é, de modo algum, uma regressão para a compreensão da natureza através da magia, mas o reconhecimento das identificações da razão através do impulso mimético que ainda está ativo na arte. A *mimesis* tem a vantagem de se relacionar com o objeto, sem reduzi-lo a um idêntico. De fato, através da *mimesis* o objeto é transformado pela imaginação do sujeito, mas, ao mesmo tempo, é a imanência material do objeto que fornece a direção, as "leis", que a imaginação deve seguir.

A caracterização social do sujeito feita por Adorno é proveniente da projeção estética das contradições sociais na "forma" da obra de arte. Se a forma de uma obra de arte é liberada de restrições heterônomas – tais como os gêneros artísticos classificatórios ou (pior) fins diretamente comerciais – e, em vez disso, é expressa através do "livre jogo" mimético da imaginação e do entendimento, então a forma torna-se crítica da realidade. Este tipo de crítica torna-se um apelo para que a sociedade se liberte do princípio de identidade. O conteúdo crítico da forma das obras de arte demanda uma mudança nas relações sociais.

A arte se separa da realidade enquanto aparência, e então atinge a autoconsciência da aparência em sua forma: na arte, "a *mimesis* é levada à consciência de si mesma."<sup>11</sup> Mas, uma vez que essa consciência (através da interpretação de forma) revela a essência social e histórica da arte, a arte não é mera *mimesis*, mera criação de uma "segunda natureza"; a arte se torna uma constelação legível da realidade. Desta forma, a arte revela o seu conteúdo de verdade: a totalidade das relações sociais é falsa. O sujeito

<sup>10</sup> T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 134.

<sup>11</sup> T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 259.

atingiu a consciência da alienação social e, finalmente, está apto a se relacionar com a natureza sem reificá-la.

O modelo da estética de Adorno aponta para a afirmação de uma consciência social crítica em um sujeito "estético", mas não para a afirmação de uma racionalidade estética correspondente, alternativa à razão "identificante". A tarefa do modelo estético é corrigir o princípio de identidade que estrutura a razão técnica/identificante, e que reduz a razão a mera dominação. Adorno afirma a equação de razão e da dominação apenas como o reconhecimento daquilo a que a razão é reduzida; não como uma equação necessária. As margens deixadas para o desenvolvimento de uma consciência crítica estão cada vez mais reduzidas devido à afirmação da indústria cultural, mas elas ainda estão presentes na arte. A teoria estética de Adorno mostra a viabilidade do desenvolvimento de uma consciência crítica da não-identidade, a qual então deve sempre remeter à dialética negativa como sua ferramenta para o entendimento racional. Esse entendimento racional não iria simplesmente eliminar do seu procedimento o momento calculador. Para Adorno, a razão continua sendo um meio para a auto-conservação. Uma vez que o sujeito tenha rejeitado o princípio constitutivo da identidade, ele reconhece que o objetivo da racionalidade não é a auto-conservação individual, mas a conservação da humanidade. "O sujeito da *ratio* que se auto-conserva é [...] um universal real [ein real Allgemeines], a sociedade – em última instância, a humanidade".<sup>12</sup>

Uma das principais objeções que podem ser feitas à avaliação de Adorno acerca das possibilidades de se desenvolver uma consciência crítica, diz respeito ao acesso extremamente limitado a seus modelos críticos estéticos, os quais apresentam uma forma de "elitismo". Dito de maneira mais direta: quantas pessoas no "mundo administrado" podem apreender completamente as tensões sociais contidas nas dissonâncias da música atonal? As massas "padronizadas" certamente não o podem. No entanto, a crítica ao "elitismo" de Adorno em matéria de estética não pode regredir a uma apologia da "arte"

<sup>12</sup> T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 272. O objetivo que a razão deve estabelecer recorda imediatamente o imperativo prático de Kant: "Procede de maneira que trates a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de todos os outros, sempre ao mesmo tempo como fim, e nunca como puro meio". (*Grounding for the Metaphysics of Morals*, p. 36). O que Adorno rejeita na formulação kantiana é o fato de que, em Kant, esse imperativo ainda está baseado numa concepção individualística do sujeito. "Em Kant, o indivíduo é o substrato da ação correta. Todos os seus exemplos, de fato, são provenientes da esfera privada e dos negócios" (T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 264).

comercial ou de qualquer outra forma de produtos ideológicos da indústria cultural. O problema com os elevados padrões culturais de Adorno não pode ser resolvido através do rebaixamento desses padrões, pois isso só iria acelerar o processo de criação de massas acríticas.

Como é possível, então, escapar da alternativa entre uma concepção elitista de como alcançar uma consciência crítica e a impossibilidade de conceder mais espaço para o avanço da padronização cultural ideológica? Para Adorno, a solução reside nas potencialidades dos avanços da razão técnica; a emancipação da "magia do trabalho".

*O fato de que alguns vivam sem o trabalho material e, como o Zaratustra de Nietzsche, se comprazam em seus espíritos – esse privilégio injusto – indica também que essa possibilidade existe para todos; tanto mais quando as forças técnicas de produção estão num estágio que torna possível antever a dispensa global do trabalho material, sua redução a um valor limitador.<sup>13</sup>*

Aqui parece que alcançamos uma circularidade no pensamento de Adorno: uma mudança nas condições materiais de produção liberaria as capacidades humanas de pensamento crítico; no entanto, o pensamento crítico é um pré-requisito para a mudança das relações de produção. A solução de Adorno remete a Marx; a relação entre a consciência crítica (teoria) e uma mudança nas condições materiais de produção (prática) não deverá conceder prioridade a nenhum desses momentos: "a *praxis* não procede independentemente da teoria, nem a teoria de forma independente da *praxis*."<sup>14</sup> Não obstante, Adorno dedicou praticamente a totalidade da sua produção filosófica à crítica da ideologia e ao desenvolvimento de uma abordagem dialética para a construção de uma teoria crítica. No final, ele se entrincheirou por detrás do tabu de fornecer imagens positivas de formas de prática que pudessem superar a magia do trabalho/mercadorias. Esta limitação foi causada por sua convicção de que a afirmação de qualquer modelo positivo representaria imediatamente uma barreira para o pensamento autônomo; qualquer modelo que não seja puramente crítico pode ser facilmente transformado em

<sup>13</sup> T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 267.

<sup>14</sup> T. W. Adorno, *Critical Models*, p. 276.

uma forma de dogmatismo. Essa obstinação pode ser parcialmente justificada pelo fato de que a ambição original de Adorno era a de ser um compositor, e sua perspectiva crítica foi sempre filtrada pelo seu interesse principal pela música e, de maneira mais ampla, pela estética. A imagem principal da práxis libertadora que ele experimentou pessoalmente foi a da *performance* musical. Seu contato com a magia do trabalho foi apenas indireto, através de sua análise crítica das contradições do capitalismo.

Porém, essa indiferença de Adorno com relação às imagens da prática é, ao mesmo tempo, o que lhe confere sua vantagem. Assim como a separação das obras de arte com relação à realidade é que lhes confere seu potencial crítico, também a separação de Adorno com relação à práxis conduziu aos mais altos níveis a sua crítica da alienação e da reificação. Os modelos críticos de Adorno são uma ferramenta inestimável para a análise das contradições sociais, e podem ainda ser integrados pela previsão de modelos concretos de práticas que são compatíveis com sua crítica. Em seus escritos, Adorno deixou vários "indícios" de como ainda é possível afirmar modelos práticos de libertação, visando em particular a uma forma de trabalho baseada "na colaboração livre e solidária, com responsabilidade compartilhada".<sup>15</sup> A tarefa da teoria crítica é, agora, a de decifrar esses indícios.

### Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. New York: Continuum, 2002.

\_\_\_\_\_. *Critical models: interventions and catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert. Los Angeles: University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. Trad. E. F. N. Jephcott London: Verso, 2005.

<sup>15</sup> T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p. 129. [Nr. 83].

\_\_\_\_\_. *Philosophy of Modern Music*. Trad. Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster. New York: Continuum, 2004.

CUTROFELLO, A. *Continental Philosophy: a contemporary introduction*. New York: Routledge, 2005.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford Univ. Press, 2002 [Ed. Brasileira: *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985]

KANT, I. *Grounding for the Metaphysics of Morals*. Trad. James W. Ellington. Indianapolis: Hackett, 1993.

# **Pierre Naville, Walter Benjamin e o debate sobre o Surrealismo**

**Marcelo Mari**

Professor de Teoria e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Os ensaios de Walter Benjamin sobre as Vanguardas Europeias do início do século XX centram-se na tentativa de estabelecer uma compreensão das artes e do movimento histórico desvinculados da fé positivista no progresso inequívoco. A crítica do progresso inequívoco da História é facilmente observável no pensamento de Benjamin, o mesmo não se pode dizer de sua compreensão dialética da história que parece partir de um marco zero de inauguração e realização de algo que ainda não se tem como horizonte seguro. A compreensão de Benjamin da História passa pela interpretação alegórica do processo histórico com referência ao *Angelus Novus* de Paul Klee, a saber: o anjo que é arrebatado por um movimento inexorável dos acontecimentos, um impulso sempre para frente em direção ao futuro; o anjo olha para trás aterrorizado e vê apenas destruição e escombros de civilizações sobre civilizações (Cf. Benjamin, 1994, p. 226). O que se tem ainda agora é o movimento de uma Pré-História da Humanidade e a História como possibilidade de redenção, como processo de recondução do homem como centro de suas próprias determinações e como realização de seu próprio destino.

A crítica que Benjamin fazia à social-democracia da época era justamente a da crença inequívoca no progresso, embasada na legitimação do discurso cientificista. A moral derivava daí como grande problemática referente à natureza das decisões humanas, já que a ciência era tomada como uma benesse em si mesma e o mau como uma condição moral do homem. Tratava-se de mostrar que tanto a ciência como a moral estão condicionadas pela liberdade humana. Não há nada de absoluto. O surrealismo era visto por Benjamin como a crítica das ilusões produzidas pela sociedade burguesa, embora a aproximação entre a arte e a revolução fosse um tema difícil, pois o surrealismo não conseguia ampliar sua crítica da moralidade burguesa sem incorrer em um distanciamento crítico legitimamente burguês. Benjamin dizia que a crítica anti-burguesa da arte moderna não conseguira, até aquele momento, se apresentar como um movimento resolutivo de

aproximação do proletariado. Isso se fazia de maneira indireta, levando em conta as condições de formação dos movimentos de vanguarda na Europa, pois as limitações eram dadas pelo dilema entre convicções pessoais, momento histórico-social vivido e as forças necessárias de transformação social.

Benjamin encontrou na tomada de posição de Pierre Naville, a condição de aproximação efetiva entre surrealistas e a Revolução Russa. Acontece que essa aproximação se daria pela característica legitimamente negativa encontrada nos movimentos de Vanguarda e principalmente no surrealismo por Naville, a saber: a desconfiança em tudo o que parece ser irremediável, seja a certeza na revolução, seja a certeza na realização da liberdade humana. Para Benjamin, o surrealismo, com seu *cadavre exquis* e com a reunião de elementos díspares que constituíam partes do sentido atribuído à realidade, produzia uma abertura para o significado do mundo, minava as velhas certezas e promovia movimento de ação desalienadora. Em seu ensaio sobre o surrealismo de 1929, Benjamin não deixa de citar Trotski, que já esse havia enunciado, em seu livro *Literatura e revolução*, o caráter transitório e ao mesmo tempo sugestivo da utopia social produzido até o momento pelas vanguardas russas. Se a arte tinha autonomia para produção das experiências e dos sentidos próprios da nova realidade, não cabia apenas a ela a transformação do mundo. Essas considerações sobre as vanguardas não subtraíam do surrealismo seu lugar privilegiado na análise de Benjamin, que via na poética desse movimento a possibilidade de construção de um sentido outro de mundo. Arte e política aproximar-se-iam na atividade dos surrealistas. Daí a contrapartida necessária da poética surrealista revelada no interesse que Benjamin demonstrou pelo posicionamento de Pierre Naville diante da tentativa de aproximar surrealistas e revolução comunista.

Pierre Naville tomara a decisão de se afastar do surrealismo por acreditar que o interesse do movimento artístico pela transformação da sociedade revertia-se menos no empenho político verdadeiro do que em uma intenção exclusivamente poética. A partir daí, sua relação com os surrealistas torna-se cada vez mais conflituosa. O ponto alto da ruptura com o movimento ocorreu em abril de 1925. Naville, então diretor da revista *Revolução Surrealista*, decepcionado com a tendência mais e mais acentuada das pesquisas criativas calcadas no modelo interior, concluía que os procedimentos do automatismo, a referência ao sonho e às fantasias imaginativas desqualificavam toda iniciativa de se encontrar uma expressão válida para a pintura surrealista. Logo em seguida, deixava a direção da revista a Breton que publicaria o ensaio *Surrealismo e pintura* em defesa dos pintores ligados ao movimento, como Max Ernest e André Masson.

No livro, *A revolução e os intelectuais* (1926), ainda sob a forte influência de sua ligação com o Partido Comunista Francês, Naville apresenta seu principal argumento sobre a adesão definitiva dos surrealistas à prática política. Para ele, toda a crítica feroz dos

surrealistas ao racionalismo burguês e ao nacionalismo não significava um posicionamento político coerente, ainda que representasse uma intenção de mudança dessa situação. Esse dilema ou falta de um controle completo da situação, que enredava os surrealistas, exigia também deles uma tomada decisiva de posição.

Diz Naville:

*Esta necessidade interna que moveu o surrealismo, e o sentido de sua ação que se afirmou na seqüência, não lhe deixaram mais dúvida. À parte aqueles que viam dos acontecimentos apenas seus lados episódicos e nacionais (literários e outros), a maior parte deu-se conta do movimento revolucionário implícito que ameaçava de se encontrar com as outras forças que se apresentavam como adversárias decididas da burguesia (Naville, 1927. pp. 94-95).*

As raízes do encontro decisivo dos surrealistas com o movimento revolucionário social era parte de sua interação necessária com as questões de seu tempo. Isso se explicava pela conotação diversa que o surrealismo ganha em relação ao DADA de onde provieram alguns de seus membros mais importantes. Ao espírito puro de pessimismo e anarquia daquele movimento, os surrealistas acrescentam logo em seu início a via da responsabilidade. Tratava-se para Naville de uma via espontânea e não ainda uma via consciente de responsabilidade social. Se bem que a atividade artística tivesse como alvo preciso a ruína de toda a mentalidade burguesa, seu trabalho de destruição mantinha na força de "certas camadas mentais" um aspecto de construção. Tínhamos, por isso, uma busca de motivações comuns para a criação ligadas por um mesmo processo de "especulação teórica sobre os dados da experiência interna e de certa experiência dos objetos e acontecimentos exteriores." (Idem, ibidem, p. 104). Essa cristalização do procedimento surrealista, com frases potentes e idéias isoladas constituía sua verdadeira essência.

Os surrealistas acreditavam na superação da realidade e da mentalidade burguesas através de uma ação deliberada que se valia do expediente de contradição e de ruptura do significado único do mundo a partir da reunião de elementos díspares ou juntados pelo processo de automatismo psíquico. Esses expedientes revelavam a obstinação dos surrealistas "na recusa de considerar como *adquiridas* as produções espontâneas de seu espírito" e seu contato com a produção burguesa. Se era legítima a defesa metafísica da espontaneidade das idéias (no sentido benjaminiano de materialismo antropológico),

do ponto de vista dialético era um erro, a falta de um lastro específico com os acontecimentos de seu tempo.

Conclui Naville:

*Desde então, o pensamento surrealista, afirmando-se dialético em sua essência, e na investigação de seus processos internos, acha-se reportado ao contato do mundo, ao mesmo tempo pelo desejo de aplicação e pelas diferentes oposições exteriores que aniquilam a investigação desses processos, e se expõe em uma forma conceitual claramente metafísica. Como consequência natural desse contato, as idéias de liberdade, de burguesia, ou ainda de espírito, se isolam sobre o plano metafísico (Naville, 1927, p. 90)*

O isolamento do intelectual, do poeta e do artista devia-se menos à atitude crítica para com a burguesia que a raiz abstrata de suas idéias. Sua responsabilidade social viria do esforço para o estabelecimento de um vínculo entre a idéia e a realidade. Mas, o grande choque causado pelos surrealistas no mundo burguês foi justamente esse sentimento extremo de liberdade, que coagia a uma luta por uma mudança de todos os fundamentos sociais. Isso levaria a uma relação entre conquistas sociais e espirituais temerária para a burguesia e que caracteriza todos os períodos revolucionários, definida por Naville como "a ligação ativa dos movimentos de liberação social com a liberdade total de movimentos." (Idem, ibidem, p. 94). Sendo clara a relação crescente de encontro dos surrealistas com a realidade, nem por isso ela deixava de ser ambígua e errava por não definir os limites da consciência sobre a realidade como parte única do processo de transformação das condições sociais.

Para Naville, a exigência de uma consciência mais ampla da realidade não poderia se justificar sem a consciência da transformação das condições da sociedade. Somente dessa maneira, voltava-se ao vínculo substancial deixado sem explicação pelos surrealistas, que era a compreensão de que a atividade espiritual do indivíduo estava intimamente ligada com a realidade social. Assim, a ambigüidade dos surrealistas encontrava-se na crença falsa de uma natureza dupla da atividade intelectual, de um lado autônoma da realidade e por outro mantendo ligação com essa mesma realidade que ela supunha efetivamente. Disto Naville conclui duas direções possíveis para o movimento surrealista: "Ou bem preservar em uma atitude negativa de ordem anárquica, atitude falsa a priori porque ela não justifica a idéia de revolução que ela reclama para si (...) ou bem se

engajar resolutamente na via revolucionária, a única via revolucionária: a via marxista” (Naville, 1927, p. 105).

Como se sabe, Breton mantinha contato com o Partido Comunista Francês em 1926 e escreveu um opúsculo intitulado *Legítima Defesa* no qual manifestava sua adesão ao Partido. Essa adesão se fez com a ressalva de que os interesses materiais não deveriam ser aporte único para a revolução. Essa era sua principal preocupação. Se a descrição de Naville caracterizou bem a filiação do pensamento de Breton a certo misticismo intelectual, quando esse falava da ampliação da consciência com referência a uma realidade misteriosa, ou quando citava o estado de contemplação cultivado pelo pensamento oriental como alternativa ao pensamento ocidental e à exaltação da máquina, também a preocupação de Breton era justa, sobretudo se pensarmos na alternativa apresentada por Naville, para o desenvolvimento da cultura apenas depois de realizada a revolução social ou ainda na crença de que a verdadeira depositária da cultura era a classe trabalhadora.

Apesar das críticas de Naville, muitos surrealistas estabeleceram e mantiveram ligação com o Partido Comunista, que seria marcada por vários altos e baixos e até rupturas definitivas. Em 1933, André Breton e Paul Eluard são expulsos do Partido depois de apoiarem as críticas de Ferdinand Alquié sobre a 'cretinização' do regime soviético. No mesmo ano, Breton aproxima-se da Oposição Internacional de Esquerda. Os antecedentes de luta em favor de Trotski foram a moção contra sua expulsão da URSS, em 1929, e a campanha de asilo político que ajudou a realizar e que conseguiu a permanência provisória de Trotski na França pelo período de dois anos, entre 1933 e 1935. Além disso, Breton foi co-autor de um manifesto contra a expulsão de Trotski, intitulado "Planeta sem passaporte" e publicado na imprensa francesa em vinte e quatro de abril de 1934. Esse Manifesto contou com cerca de vinte e uma assinaturas de intelectuais, poetas, artistas – entre as quais a do próprio Breton, de Paul Éluard, de Benjamin Péret, de Yves Tanguy –, além de outras personalidades francesas e estrangeiras.

Já, em primeiro de abril de 1935, convidado por Vitezslav Nezval e Karel Telge para uma conferência em Praga, Breton questionava o estreitamento entre a política comunista e a mensagem artística com a seguinte pergunta: "Rigorosamente falando, existe, ou não, uma arte de esquerda capaz de se defender, ou seja, apta a justificar sua técnica 'avançada' pelo simples fato de se achar a serviço de um estado de espírito de esquerda?" (Breton, 2001, p. 25). Para ele, não era possível indicar o caráter de uma nova manifestação artística pela sua adequação ao ideal revolucionário, nos termos de uma expressão necessária e explícita. Com isso, tínhamos a defesa da autonomia do surrealismo. Ao contrário de uma validação da arte através da simples transposição dos assuntos de sua época, a atualidade crítica da arte poderia ser encontrada somente em

uma análise aprofundada e em uma elucidação analítica de seus recursos, que se levasse ao conhecimento da predileção do artista pelo desenvolvimento de uma técnica e não de outra. Essas razões internas e ao mesmo tempo objetivadas de forma sistemática nos forneceriam o vínculo que se quer existente entre a arte moderna e a revolução.

Breton rompia com o Partido Comunista da URSS e da França, sem que isso implicasse uma ruptura com a Revolução. A arte expressava, através de seus meios e no desenvolvimento da técnica segundo a vontade de cada artista, seu tempo. Desse modo, ela fazia parte da empreita na formação de um novo homem e, por conseguinte, de um novo mundo. Seu desenvolvimento, sem a predestinação de uma idéia e sem qualquer barreira, na forma da técnica empregada pelo artista era, para Breton, a possibilidade ambicionada ou não de se "traduzir o mundo numa linguagem nova, que essa ambição tentou, ao longo do caminho, submeter todas as demais, e não podemos impedir-nos de ver aí a razão da influência única no mundo que, no plano poético e talvez no plano moral, esta obra exerce, do brilho excepcional que ela continua a desfrutar. (Cf. Idem, *ibidem*, p. 257). Com justeza, a técnica empregada pelo artista dá a chave para se entender o alcance de sua obra e é nessa preocupação exclusiva com a ordem técnica que teremos capacidade de avaliar a contribuição do artista para a transformação do mundo. Assim, a técnica ganha em força aquilo que a arte perde em relação ao seu passado.

Para Breton, não se tratava da perda de contato da arte com os temas universais concernentes à necessidade de manifestação da essência primordial do humano nem tão pouco do ofuscamento da individualidade do artista e da sua obra, mas de uma libertação dos compromissos que a mantinha presa com determinados grupos sociais. A contrapartida do valor da técnica é dada pela circunstância específica em que nasceu a arte moderna e uma grande mudança histórica permite a liberação da arte e seu encontro renovado, por meios próprios, com os ideais da revolução. Em contrapartida à sua liberdade em relação aos ideais da revolução está sua origem histórica como possibilidade de libertação.

Diz Breton:

*Vê-se que o estabelecimento e, em seguida, a cessação do estado de fato profundamente excitante para o espírito, que constitui, por exemplo, a vida da Comuna de Paris, deixaram praticamente a arte em face de seus problemas próprios e que, depois como antes, os grandes temas que sempre se propuseram ao poeta, ao artista, continuaram a ser a fuga das estações, a natureza, a mulher, o amor, o sonho, a vida e a morte (Breton, 2001, p. 257).*

Breton arremata, quando se refere ao compromisso inequívoco do artista no período da revolução comunista, com a conclusão de que o exercício de liberdade da arte "é que ela apareça como que desligada de todo círculo determinado de idéias e de formas" (Idem, ibidem, p. 257). Aqui, fugia-se da idéia de que o primeiro passo para a manifestação plena da arte estava condicionada à solução imediata da crise social. Esse pressuposto falso autorizava uma diferenciação entre "a idéia teórica e a idéia prática" ou entre o que a sociedade deveria ser e o que ela era.

A solução que imagina mudar o poder para depois transformá-lo constituía-se em um verdadeiro perigo, apenas a garantia de realização dos anseios profundos do homem seria a indicação do rumo certo a ser seguido:

*É importante que, do lado de cá da Europa, haja alguns como nós que mantenham este desejo em condições de recriar-se sem cessar, centrado, como deve em relação aos desejos humanos eternos se, prisioneiro de seu próprio rigor, ele não quer encaminhar-se na direção de seu empobrecimento. Vivente, este desejo não deve fazer com que todas as questões não permaneçam colocadas, com que a necessidade de saber em tudo não siga seu curso. (...). Para a Revolução, também isto é um meio de proclamar sua vitória (Breton, 2001, pp. 261-262).*

Encontra-se aqui a solução para o problema dialético do movimento surrealista, onde se passa da negação interna do pensamento burguês para a positividade do apoio à Revolução, mas com a variante da luta para a ampliação da consciência. Em outras palavras, a solução encontrada por Breton, para adequar arte e revolução, ou para não prescindir da coesão entre idéia prática e idéia teórica, foi evidenciar aquele compromisso do surrealismo com a palavra de ordem de Marx, mais consciência. Sua escolha marca o elemento diferencial das práticas artísticas surrealistas como meio de conhecimento. Não se tratava de identificar a consciência social e a psicológica, mas mostrar de que maneira o viés psicológico contribuía para renovar ou construir a nova sensibilidade humana.

Diz Breton:

*Não sei se estes são problemas pós-revolucionários; o que eu sei é que a arte, coagida há séculos a mal se afastar dos caminhos batidos do ego e do superego, não pode senão mostrar-se ávida de explorar, em*

*todos os sentidos, as terras imensas e quase virgens do id. Ela já está demasiado embrenhada nessa vereda para renunciar a essa expedição longínqua e nada vejo de temerário no antecipar, a essa luz, um julgamento sobre sua evolução futura (Breton, 2001, p. 273).*

A capacidade antecipadora da arte na formação de uma nova consciência, de uma consciência mais ampla da qual ela faz parte e nos ilumina o verdadeiro sentido de sua realização na sociedade sem classes. Essa é sua contribuição para a consciência social atual e ao mesmo tempo para uma nova consciência futura. Para Breton, o refúgio no elemento psicológico não impedia e nem era contrário à aquisição da consciência social. Ambos faziam parte de um mesmo processo, que seria descrito como uma tentativa obstinada de evitar o desvio dos surrealistas "no plano apolítico, no qual perderia todo seu sentido histórico, ou engajar-se no plano político, onde ele não conseguiria fazer mais que um pleonasma" (Idem, *ibidem*, p. 274).

É nessa atitude de formação de uma nova consciência para além dos referenciais burgueses que estaria depositada tanto a esperança efetiva no desenvolvimento do surrealismo como também seu problema fundamental de desvio para uma atitude contemplativa em relação à Revolução. Por um lado, o ímpeto pessimista dos surrealistas, nos anos vinte, traduzia-se em desconfiança sobre o destino da liberdade e da própria arte burguesa. Esse pessimismo, que se voltava contra a sociedade burguesa, manteve-se como ponto nevrálgico da atitude dos surrealistas após a publicação do Segundo Manifesto dos surrealistas.

Por outro lado, questionava-se ainda – sob o suporte do estudo apresentado por Naville em 1926 e 1927 - a colaboração efetiva da introdução das técnicas surrealistas e do acesso ao inconsciente como meios legítimos de enfrentamento político. Essa crítica baseava-se em dois pontos de vista para a descrição do surrealismo: um, considerava que o movimento não deveria seguir de perto o processo de revolução social sem apresentar-se ligado às formas políticas, outro, não exigia uma colaboração direta com as formas políticas, mas um vínculo entre o espaço da ação política e a linguagem artística. Se a primeira posição sugeria uma adequação da arte à necessidade de evidenciar os ideais e motivações da revolução proletária, já a segunda partia da simples constatação daqueles ideais para uma contribuição efetiva. Não se versava sobre a posição da arte como testemunha da história, mas como modo de contribuir para a consciência das relações concretas e superação da realidade existente. Para Naville e para outros críticos, o problema enfrentado pelos surrealistas era ultrapassar essa ambigüidade inerente ao movimento, que se traduzia, na atitude ora contemplativa, ora ligada a *práxis*.

Se a aproximação com o comunismo levava à conclusão precipitada do comprometimento dos surrealistas na formação de consciência, não se pode esquecer que a referência à criação de um "mito coletivo", constituía a verdadeira tarefa atribuída ao Surrealismo em favor da Revolução. Essa ênfase concomitante sobre o aspecto antropológico e religioso denotava a ambigüidade do movimento, mesmo que Breton não deixasse de entender bem de que maneira dava-se o vínculo existente entre arte e política:

*Desde já não padece dúvida que as obras surrealistas terão, nisto, o mesmo destino que as obras anteriores situadas historicamente. (...) Hitler e seus acólitos, infelizmente, compreenderam muito bem que, para jugular, mesmo que só por algum tempo, o pensamento de esquerda, era preciso não só perseguir os marxistas, mas também interdito toda arte de vanguarda. A nós, nos cabe opor-lhe esta força invencível, que é a do dever-se, que é a do devir humano (Breton, 2001, p. 274).*

Não era possível reclamar uma elaboração antecipada da consciência comunista nem o advento dos verdadeiros artistas comunistas. Daí, a conclusão de Trotski, em *Literatura e revolução*, de que os novos artistas surgirão depois de vitoriosa a Revolução. É justamente nesse processo que se pode vislumbrar o surrealismo como a potencialidade de ultrapassar a mera crítica da moral vigente. Tratava-se da negatividade aludida por Naville em seu ensaio sobre a revolução e os surrealistas. O ensaio de Benjamin foi escrito em 1929, a situação encontrava-se indefinida e o alerta sobre a posição de Trotski sobre as vanguardas é muito significativo da indicação do lugar preciso da arte de vanguarda nos países capitalista naquela época. Benjamin situa sua crítica no horizonte de se estabelecer uma leitura dialética da história e nesse sentido a desconfiança dos surrealistas frente à moral de época serve como parâmetro de descondicionamento do comportamento burguês e da social democracia com sua fé espúria no progresso em termos morais, pois o surrealismo solapa a intenção burguesa de tudo mediar segundo diretrizes cristãs e a fé no progresso da humanidade.

Em 1934, quando Benjamin escreve o ensaio O autor como produtor é justamente a idéia de montagem que balizará sua compreensão da arte de Vanguarda. Uma das principais questões de época era justamente discernir qual a função do artista na sociedade e qual era sua contribuição para as transformações candentes de sua época. O caráter realista da arte era uma das características fundamentais da arte que se

aproximava dos problemas sociais de seu tempo. É dentro dessa perspectiva que Benjamin fará a declaração de um estudo sobre a autonomia da arte em um sentido de transcendência maior que o regime da arte pela arte, haja vista que este regime será enfaticamente contestado por Benjamin. Se no ensaio sobre o surrealismo Benjamin parece consentir com a perda de eficácia artística para aproximação da arte com os problemas sociais e de representação de sua época. O ensaio sobre o autor como produtor vai além das condições determinantes das relações de produção do capitalismo e justamente na contramão da defesa de uma arte para *agitprop*, procurará inserir o problema do posicionamento político do artista a partir da ótica da relação que ele tem com o sistema produtivo como um todo. Se no ensaio sobre o surrealismo Benjamin fala da ênfase no tema revolucionário em prejuízo da linguagem artística, no texto de 1934, Benjamin vai justamente rediscutir o tema da função social do artista moderno, ligado ou não à revolução. É justamente o problema da autonomia que se coloca no ensaio de 1934.

Para Benjamin, o artista deveria situar-se de acordo com a tendência de transformação social sem abrir mão da qualidade de seu trabalho: "Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que ao conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade" (Benjamin, 1994, p. 121). Não obstante a relação não seja de fácil determinação, Benjamin a julgava fundamental para se precisar o caráter verdadeiramente transformador da revolução social e da arte. Tanto a revolução social como a arte se estabelecem como arte de um processo crítico de constituição da nova realidade. Isso significa em outros termos que "uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades" (Idem, ibidem, p. 121). Considerar a obra de arte do ponto de vista exclusivo de sua tendência política não leva em conta a orientação da arte para fins que não são específicos de sua mensagem, de sua orientação para a realização plena do homem. A arte que se aproxima da instrumentalização perde sua verdadeira contribuição para a revolução social. Benjamin inverteu os termos de debate da época sem se esquecer da relação arte e política. Não se trata de a arte orientar-se pela política correta, mas da política correta (de esquerda) contar com uma tendência literária. Mas a arte só pode operar de modo revolucionário a partir de condições sociais novas. Esse ainda é o dilema de nossa época.

### **Referências Bibliográficas:**

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_. *Surrealisme et la peinture*. New York: Brentano, 1945.

BRETON, A & TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionária*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

NAVILLE, P. *La révolution et les intellectuels*. Paris: Librairie Gallimard, 1927.

TROTSKI, L. *En Defensa del marxismo*. Buenos Aires: El Yunque Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

# Os novos museus e a generalização da estética

**Marcel Ronaldo Morelli de Meira**

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

No início do século XX, a ruptura promovida pelas vanguardas no campo das artes contribuiu para as transformações ocorridas no âmbito do museu. A "batalha" contra os museus foi uma estratégia de combate a ser seguida pelas vanguardas mais radicais, que buscavam uma crítica implacável ao processo de institucionalização da arte no circuito dos museus e das galerias. Como observou Andreas Huyssen, a "museofobia" das vanguardas foi uma insistente busca da cultura modernista,<sup>1</sup> que atacava o museu enquanto "peso morto do passado", defendendo uma renovação do cenário artístico e cultural. Foi justamente com as vanguardas – futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo –, que se começou uma "luta radical" contra os museus. Essa luta se iniciou na exigência do "fim do passado" através da destruição dos signos de representação das formas tradicionais e na defesa de um "futuro totalmente diferente".<sup>2</sup>

A crítica aos museus pode ser observada no ensaio de Paul Valéry "O problema dos museus", de 1923, em que declara não gostar muito de museus, pois mesmo que muitos deles possam ser admiráveis, ainda assim, nunca são "deliciosos". Segundo o autor, "as idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias".<sup>3</sup> Há no museu, para Valéry, uma "estranha desordem organizada" em que cada obra busca a primazia do olhar do observador, ocorrendo uma

<sup>1</sup> HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 222.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>3</sup> VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, p. 53-55, no v. 1993, p. 53.

fria confusão em meio a um tumulto de "criaturas congeladas", onde cada uma exige "a inexistência de todas as outras".<sup>4</sup> Sua crítica é a de que o fruidor acabe entorpecido em meio a tantas riquezas, referindo-se sobretudo ao excesso de obras no Museu do Louvre. A idéia de museu se coloca então como um "sistema de justaposição de produções que se devoram umas às outras".<sup>5</sup>

Essa crítica ao caráter opressivo dos museus pode também ser vista em uma das passagens da "Fundação e Manifesto do Futurismo", de 1911, de Filippo Marinetti, na qual caracteriza os museus como "cemitérios", proclamando que museus e sepulcros são idênticos "pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem".<sup>6</sup> Essa caracterização dos museus como "absurdos matadouros de pintores e escultores", feita pelo futurismo, pode ser compreendida em relação à descrição do museu feita por Valéry, ao chamá-lo de "casa de incoerência". Há, contudo, uma diferença entre ambas as concepções, pois se Marinetti decretava a morte dos museus "com violência arrebatadora e incendiária", Valéry criticava-os ao ver na "vertigem da mistura" de suas inúmeras salas um "suplício" infligido à arte do passado, sem, contudo, defender que os museus devam ser abolidos.<sup>7</sup>

No entanto, conforme estabelecido pela própria convenção da crítica, na década de 80, mais precisamente a partir de 1977, com a inauguração do Centro Georges Pompidou (Beaubourg), em Paris, uma nova sensibilidade relacionada aos museus passou a ocupar cada vez mais espaços na cultura e na experiência cotidiana, transformando o museu num "paradigma-chave" das atividades culturais contemporâneas.<sup>8</sup> O que fez com que o sucesso rentável de qualquer cidade passasse a depender substancialmente dos atrativos de seus museus. A eclosão dos novos museus pode ser considerada como sintomática da

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 54.

6 MARINETTI, Filippo. "Fundação e manifesto do futurismo". In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 35.

7 FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, jan./jun. p. 245-268, 2008, p. 247.

8 HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". *op. cit.*, p. 224.

cultura ocidental dos anos 80, em que os frequentadores das exposições passaram a procurar cada vez mais experiências ligadas aos grandes espetáculos e as chamadas diversões de massa, ao invés da "apropriação meticulosa" de conhecimento cultural.<sup>9</sup> Sendo assim, é possível pensar a passagem da modernidade para a dita pós-modernidade à luz da transição entre a "museofobia" das vanguardas e a "museomania" pós-moderna.

É importante distinguir a dialética interna da modernidade, que se manifesta no caráter "afirmativo" de certas vanguardas, e negativo de outras,<sup>10</sup> constituindo duas linhagens diferentes, nos termos da própria historiografia. A primeira, das vanguardas "construtivas", "positivas", compromissadas com o capitalismo industrial, tais como o futurismo e a Escola da Bauhaus. A segunda, das vanguardas ditas "líricas", ou "pulsionais", como nos casos do surrealismo e do dadaísmo. Essas vanguardas, ainda que com sinais contrários, partilhavam o mesmo objetivo de "embaralhar arte e vida", no sentido de uma "estetização do real".<sup>11</sup> Para as vanguardas construtivas, essa estetização da vida adviria da "democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias", enquanto que para as vanguardas destrutivas, essa estetização "resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche". Estes são, portanto, diferentes modos de utopia que revelam a mesma confiança compartilhada entre os artistas do início do século passado nos poderes da arte em transformar a realidade.<sup>12</sup>

É preciso, ainda, no intuito de caracterizar a modernidade artística, dividi-la entre o período da modernidade histórica, ou das vanguardas heróicas, referente à primeira metade do século XX; e o período das vanguardas tardias, posteriores a Segunda Guerra Mundial. A passagem entre essas duas fases pode ser observada na mudança do pólo difusor da arte, da Europa Ocidental para os Estados Unidos que, como observou Fabbrini, acolheram inúmeros artistas, arquitetos e colecionares europeus "de braços e capital abertos".<sup>13</sup> Essa aclimação das vanguardas nos Estados Unidos é inseparável do processo de institucionalização da arte moderna, caracterizado como o "paradoxo do Marinetti acadêmico", em curso desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". Cadernos da Pós-graduação. *Instituto de Arte/UNICAMP*, Ano 8, No. 2, 111-129, 2006, p. 111.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

A partir da década de 70, começou então a se desenvolver uma arte pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro.<sup>14</sup> O modernismo foi se exaurindo e perdendo seu ímpeto transformador, convertendo-se em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes e, por consequência, esvaziadas de todo poder de negatividade. Para Fredric Jameson, a obra de arte se transformou em imagem na pós-modernidade, sendo, portanto, inútil esperar dela alguma forma de negação à lógica de mercadorias, já que toda beleza tornou-se "meretrícia", e todo apelo a ela uma "manobra ideológica", e nunca um "recurso criativo".<sup>15</sup> Para sair dessa condição hedonista é necessário que a arte produza algum tipo de relação com o moderno que, sem recair num "apelo nostálgico", nem num "repúdio simplista", poderia nos auxiliar a recuperar algum "senso de futuro", ou mesmo de "mudança genuína".<sup>16</sup>

Na compreensão de Jürgen Habermas, a confiança que envolveu os arquitetos do início do século XX no poder emancipatório da arte se esgotou com o fim das vanguardas, considerando que o fim do ideário da modernidade resultou no apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. Destituída de sua função utópica, a arquitetura, para Habermas, teria se distanciado de tal modo da "práxis" que seus efeitos não mais poderiam ser aproveitados para o "mundo da vida", no sentido de uma "reconfiguração da existência", ou mesmo no sentido aqui compreendido de uma estetização do real. Esse estado de estetização do real, ou da arte realizada na vida, teria então se cumprido de maneira paradoxal após as vanguardas enquanto "generalização do estético", que foi também denominado por Jameson como "expansão do cultural".<sup>17</sup> Nos termos de Habermas, nas diferentes vertentes da arquitetura "pós-moderna" – no "neo-historicismo", de Hans Hollein ou Robert Venturi; na "arquitetura teatralmente ultra-moderna", de Peter Eisenman ou de Michael Graves; ou ainda, na "arquitetura ecológica" ou "vitalista", da construção anônima, que renega o potencial racionalista da arquitetura

<sup>14</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>15</sup> JAMESON, Fredric. "A transformação da imagem na pós-modernidade". In: \_\_\_\_\_. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, p. 95-142, 2001, p. 142.

<sup>16</sup> Idem. "'Fim da arte ou 'fim da história'?". In: JAMESON, Fredric. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, p. 73-93, 2001, p. 91.

<sup>17</sup> Idem. "A transformação da imagem na pós-modernidade". op. cit., p. 115.

moderna – teríamos um mesmo modo de conservadorismo político, uma "reação evasiva", que se identifica com a tendência "afirmativa" de que "tudo mais deve permanecer como está".<sup>18</sup>

A transformação da arte em imagem na pós-modernidade, enquanto substituição da obra de arte individual pela mercadoria cultural, constatada por Jameson, foi considerada por Habermas um "gesto de despedida apressada",<sup>19</sup> pois na opinião desse último, a modernidade artística insere-se num longo processo que remonta ao Iluminismo do Século XVIII e que, portanto, não apenas está inconclusa, como também ainda pode produzir efeitos emancipatórios. Nesse sentido, o objetivo de Habermas em salvaguardar a arquitetura moderna, de Mies van der Rohe, Le Corbusier, e Walter Gropius, não parte de uma mera preferência estilística, mas da tentativa de preservar o projeto iluminista. Para o autor, não poderíamos proclamar de modo irrefletido uma era pós-moderna, pois isso significaria a renúncia ao projeto da modernidade de invadir por meio da arquitetura a prática cotidiana.<sup>20</sup> Dito de outro modo, com o fim da arquitetura moderna teríamos a "morte da arte", na medida em que Habermas a vê como indissociável da idéia de "utopia". Destituí-la desse espírito seria o mesmo que neutralizar a arte, reduzindo-a ao "belo" e ao "decorativo", tal como entendeu Jameson, ou seja, no sentido do "abandono da arte da procura pelo absoluto e pela verdade e sua re-definição como uma fonte de puro prazer e gratificação".<sup>21</sup>

Contudo, na compreensão de Huyssen, não deveríamos associar essa arte e arquitetura pós-vanguardista a uma forma de "neoconservadorismo", no sentido atribuído por Habermas, ou mesmo a um decadente índice de criatividade no capitalismo tardio, tal

<sup>18</sup> HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, set. 1987, p. 115-124, p. 124.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>21</sup> JAMESON, Fredric. "'Fim da arte' ou 'fim da história'?". *op. cit.*, p. 87.

como em Jameson.<sup>22</sup> Seria preciso, segundo Huyssen, liberar a arte da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas, o que implica a renúncia às "ambições políticas do modernismo", isto é, à responsabilidade de "mudar o mundo" ao qual se apegaram os artistas modernos.<sup>23</sup> Em outras palavras, a arte não compartilha mais do ethos de progresso cultural vanguardista, o que significa dizer que "não estamos destinados a completar o projeto da modernidade", nos termos de Habermas, mas que "nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico".<sup>24</sup>

É preciso dizer que a generalização do estético é diferente da "estetização da vida" proposta pelo modernismo com seu objetivo de romper com o sistema de belas-artes, fundindo projeto e existência, e impregnando por meio da arquitetura a prática cotidiana, como declarou Habermas. Na "generalização do estético" a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra, conquistada durante o período das vanguardas, e passa a ser fruída, ou mais precisamente, consumida sem mediações, como "dado natural".<sup>25</sup> Em resumo, a própria "realidade histórica" teria refutado o "sonho modernista" da Gesamtkunstwerk – da vida como obra-de-arte-total, no sentido romântico; ou dos programas fundados nesse "sonho", como o de Theo Van Doesburg, para o qual a "materialização da forma pura na realidade tangível de nosso ambiente", substituiria a obra de arte.<sup>26</sup> Esse estado de "estetização do real", em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria então se cumprido numa direção contrária, enquanto renúncia da arte em transformar a realidade. É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, denominada por Jameson de hedonismo estético contemporâneo.

Por essa via, poderíamos compreender a recepção das obras nos novos museus que ocorre por meio da distração, observada de forma crescente no âmbito do consumo cultural, como emblemática dessa generalização da estética. Nessa mesma direção,

<sup>22</sup> HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, Heloíse Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80, 1991, p. 26.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". *op. cit.*, p. 123.

<sup>26</sup> *Apud* HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *op. cit.*, p. 121.

argumenta-se que a arquitetura espetacular, que acolhe milhares de obras dispostas segundo curadorias cenográficas, constitui um cenário privilegiado para a "alteração do corpo sensório motor do público".<sup>27</sup> A idéia é a de que a fruição da multidão de usuários, que ocorre aos novos museus para divertirem-se, não possui nada de formador. A crença de que a "atenção distraída", que implica justamente a rejeição da contemplação estética, ainda poderia ser transformada, se desfez no curso do pós-Segunda Guerra Mundial, pois logo verificou-se que ao fim dessa cultura do "recolhimento", ainda presente em Valéry, se seguiu uma "cultura da extroversão".<sup>28</sup>

No raciocínio de Otilia Arantes, os novos museus se colocaram como um autêntico "emblema" das políticas de "animação cultural" produzidas pelos Estados capitalistas ocidentais, "no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública".<sup>29</sup> Nesse processo, é como se as novas responsabilidades econômicas estivessem devolvendo aos indivíduos a "cidadania", através de atividades "lúdico-culturais" patrocinadas pelas grandes empresas. Os novos museus se apresentam, segundo a autora, como "sucedâneos de uma vida pública inexistente".<sup>30</sup> Isto porque no atual estágio do capitalismo a indústria cultural entrou em seu período "soft" ou "pós-industrial", pois se pensarmos no que foi a indústria cultural dos anos 50 e 60 veremos que o processo se inverteu: "À desestetização da arte [proposta pela vanguarda] segue-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de fine artes aos museus de história da vida quotidiana".<sup>31</sup>

O contraponto mais imediato à fruição nos novos museus é a "experiência contraditória" do museu moderno que, segundo Arantes, se coloca como "cenário absolutamente neutro, concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual".<sup>32</sup> A abolição da experiência estética entre o visitante e a obra de

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> ARANTES, Otilia. "Os novos museus". In: \_\_\_\_\_. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 231-46, 1993, p. 240.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 235.

arte, proposta pelo museu moderno, resolveu-se num "fetiche invertido", pois enquanto "cultura do recolhimento administrada como um descartável".<sup>33</sup> Os próprios museus foram transformados na medida desse novo contingente de "visitantes consumidores" de uma arte que pretendeu alcançar cada vez mais a escala das massas.<sup>34</sup> Essa estetização dos museus tornou-se presente onde é mais claramente visível, isto é, na própria arquitetura, que cada vez mais passou a se apresentar ela mesma enquanto obra de arte, fazendo com que longas filas se formassem na entrada dos museus, uma vez que a atração principal não era mais as obras do acervo, mas a própria arquitetura.<sup>35</sup>

O efeito "dessacralizador" proposto pela arquitetura moderna acabou então esbarrando na lógica da cultura administrada enquanto bem de consumo, colocando a arquitetura em chave publicitária. A partir daí, ocorreu cada vez menos uma "reorganização funcional" do espaço, nos termos colocados pelo Movimento Moderno, e muito mais uma "simbolização" desse novo espaço. Enquanto a arquitetura moderna via na cidade a realização do ideal de uma "obra de arte total", a "totalização" proveniente dessa arquitetura dos novos museus se deu num plano, sobretudo simbólico "cujo poder de contaminação seria de tal forma abrangente que acabaria por incluir nele, analogicamente, toda a realidade".<sup>36</sup> Segundo Arantes, não se trata mais de trazer a "cultura elevada" para o âmbito do cotidiano, tendo no limite a "desestetização da arte", mas de introduzir o universo cotidiano no domínio até então reservado da "alta cultura".<sup>37</sup>

Arantes faz referência ao estudo de Christa Bürger sobre o debate da pós-modernidade nos Estados Unidos, em que Bürger procura mostrar que a nova "cultura dos museus" tornou-se a expressão mais sintomática desse processo de estetização, pois ao contrário dos museus didáticos projetados nos anos 70, os museus a partir dos anos 80 "optaram claramente por repressar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude hedonista, a

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 241.

seu ver requerida pela sociedade de consumo".<sup>38</sup> Bürger utiliza o depoimento do diretor do Museu de Mönchengladbach, projetado pelo arquiteto Hans Hollein, (1972-1982), segundo o qual:

*Um dos abrigos a que se chega do hall de entrada incrustado na cidade é a lanchonete do museu. Por outro lado, este lugar profano abre para uma parede com uma grande janela quadrada, que fornece a vista de uma paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores. A forma da janela enquadra esta vista, como se fora na realidade de uma grande moldura pictórica. O modo de percepção que domina neste lugar é sem dúvida fundamental para o museu e é cuidadosamente elaborado. Isso transforma o mundo exterior num mundo estético, recuperado na perspectiva do museu.*<sup>39</sup>

Para Arantes, a experiência estética do museu de Hollein estaria vinculada a essa "percepção abrangente", no qual "todo o mundo" aparece como sendo estético a partir do ponto de vista totalizador do museu. Sendo assim, não é apenas a obra de arte que o museu neutraliza, tal como propôs Adorno,<sup>40</sup> mas a própria "multiplicidade da vida urbana aí sintetizada".<sup>41</sup> Isto porque, como observou a autora, o que está sendo posto em promoção é a própria cidade, que só se vende se for devidamente acompanhada de uma

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>39</sup> BÜRGER, Christa *apud* ARANTES, Otilia. *op. cit.*, p. 245.

<sup>40</sup> ADORNO, Theodor. "Museu Valéry Proust". In: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, p. 173-85, 1998, p. 173.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 245.

política de "image-making".<sup>42</sup> A cultura, "cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo", acabou sendo a melhor garantia para que o "clima dos negócios" fosse favorável. De modo que a figura do arquiteto-urbanista reuniu em um único personagem o "manager" e o "intermediário cultural".<sup>43</sup> Esse planejamento de "gentrificação" das cidades pode ser observado, a princípio, através do exemplo dos grandes projetos de edifícios culturais promovidos pelo governo de François Mitterrand, no contexto do neoliberalismo e do desmanche do Estado. O que significa que a renovação de Paris não partiu de um planejamento estratégico, mas do princípio de se fazer a cidade mediante "show-cases".<sup>44</sup> Os elementos da gentrificação urbana se encontram todos inicialmente inseridos na providência tomada em Paris de "ampliação da indústria cultural que incorporava a cultura dos museus ao capitalismo da imagem".<sup>45</sup> A conjunção de "empreendimento urbano" e "investimentos culturais" em escala industrial iniciou-se com o Centro Georges Pompidou (Beaubourg), "invenção francesa" de 1977, considerado pela crítica como o ponto de partida dos novos museus.

Daí a necessidade de se espelhar no exemplo de Paris, tal como fez Barcelona, com a reconstrução do Pavilhão de Mies van der Rohe, em Montjuic; a renovação do Museu de Cultura da Catalunha, pela arquiteta Gae Aulenti; a ampliação do Museu Miró; e a construção do Museu de Arte Moderna, pelo arquiteto Richard Meyer, onde se concentravam vários edifícios históricos; dos quais alguns foram restaurados e adaptados como o Centro de Arte de Santa Monica e o Museu Picasso; ou ainda, em Barcelona, como aponta Arantes estão o novo Teatro Nacional, a Fundação Tapiés, o Palácio da Música e o Museu da Ciência. Para a autora, nesses casos, o que se constrói é nada mais do que a imagem da cidade, voltada para o exterior, em razão da "competitividade

<sup>42</sup> ARANTES, Otilia. B. F. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas". In: \_\_\_\_\_; VAINER, Carlos.; MARICATO, Erminia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, p. 11-74, 2000, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 49.

sistêmica", que obrigou Barcelona a "satisfazer a qualquer custo as novas exigências do capitalismo de imagens".<sup>46</sup>

Além de Barcelona, outro exemplo que vem "fazendo escola" é o Guggenheim de Bilbao que, conforme observa Arantes, até então se colocava como uma "cidade degradada" por uma década de desindustrialização. O planejamento estratégico da cidade parecia "patinar" até o momento em que o diretor da Fundação Guggenheim conseguiu um acordo com o prefeito da cidade para a construção de um edifício que pudesse identificar Bilbao, tal como Sidney pelo seu teatro Ópera. O resultado foi o museu projetado pelo arquiteto Frank Gehry, "uma extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30.000 m<sup>2</sup>, 70 m de altura, a emergir do rio Nervi", com o objetivo de exponenciar a oferta cultural da cidade.<sup>47</sup>

Como observou Pedro Arantes, a primeira tentativa de Gehry de fusão entre arquitetura e marketing foi o projeto do Walt Disney Concert Hall, no centro de Los Angeles, em 1988, que pretendia se destacar radicalmente de seu entorno urbano, rodeado por imensas torres de escritório. O projeto foi considerado inexecutável pelas construtoras consultadas pela Disney, que suspendeu sua construção. Em 1997, Gehry inaugurou o projeto que se tornou o verdadeiro "emblema arquitetônico da globalização": o Museu Guggenheim de Bilbao, considerado bem-sucedido não apenas pelo seu "surpreendente aparato técnico e estético", mas também enquanto "estratégia rentista". No caso do Guggenheim de Gehry, sua iniciativa pioneira foi capaz de conseguir uma "super-renda imagética de operação, enquanto outras cidades e corporações corriam atrás da mesma estratégia". Após o sucesso obtido pelo museu, a Disney autorizou a construção da Sala de Concertos na capital da Califórnia, inaugurada em 2003, quinze anos depois da apresentação do projeto.<sup>48</sup>

O último projeto de Gehry para o Guggenheim é a nova filial do museu em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes. Nessa obra, Gehry teria trabalhado sem qualquer restrição orçamentária, com o objetivo de superar Bilbao, de acordo com a solicitação de Thomas Krens, executivo do museu, e dos "magnatas do petróleo". De acordo com Pedro Arantes,

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>48</sup> ARANTES, Pedro F. "O grau zero da arquitetura na era financeira". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, p. 175-195, mar. 2008, p. 188.

o projeto se caracteriza por uma "repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior", participando da transição da renda petroleira para as novas formas de renda, tais como "parques temáticos, hotéis espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc".<sup>49</sup> Essa é, segundo o autor, a outra face dessas obras — a "extração bruta de mais-valia", pois conforme argumenta: "os canteiros de obras nos Emirados [...] são verdadeiros campos de trabalho semi-escravo, povoados por imigrantes desprovidos de direitos e qualquer proteção trabalhista ou sindical".<sup>50</sup>

Nessa mesma direção, Guilherme Wisnik observa ter se desenvolvido em ritmo frenético um conjunto de cidades-estado que compõem os Emirados Árabes Unidos, sendo verdadeiros "oásis ultraocidentalizados que vêm se tornando o principal destino turístico de luxo e negócios do mundo".<sup>51</sup> Responsável por uma das rendas per capita mais altas do mundo, o emirado de Abu Dhabi responde por 9% das reservas mundiais de petróleo; "e ancora sua urbanização em museus-franquia de grife", como o Guggenheim e o Novo Louvre, com projetos de Frank Gehry, Zaha Hadid, Jean Nouvel e Tadao Ando.<sup>52</sup> Para Wisnik, o sucesso dessas cidades em uma região geograficamente tão conflituosa se dá pela própria mão-de-obra semiescrava de imigrantes indianos, paquistaneses, afegãos ou mesmo iraquianos, que tem seus passaportes confiscados logo na entrada do país, podendo ser imediatamente deportados. Conseqüentemente, eles "cumprem jornadas de trabalho massacrantes e moram em cativeiros piores que os da antiga Babilônia".<sup>53</sup>

Segundo Wisnik, tornou-se impossível enxergar qualquer miragem de emancipação a partir de um símbolo tão perfeito do caráter "predatório" da civilização, uma vez que em Dubai, a extração parasita de petróleo coincide com a colonização do território por "mastodontes" construídos que consolidam a efemeridade da sociedade de consumo em

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> WISNIK, Guilherme. "Do petróleo ao *resort*". In: *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 137.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 138.

escala colossal, "esterilizando qualquer semente de urbanidade".<sup>54</sup> Ao invés de apontar para um "caminho futuro", ou mesmo para alguma forma de emancipação, o gigantismo dessas cidades-resort parece ser emblemático de uma "equação terminal", proveniente de um "mundo que se autoconsome por cima e por baixo do solo simultaneamente, pois é exatamente uma "indústria" que financia a outra (o petróleo e o turismo)".<sup>55</sup>

É possível então observar que o projeto das vanguardas artísticas de "estetização do mundo", baseado no embaralhamento entre arte e vida, acabou resultando numa "estetização do social" extravagante, indiciada no consumo cultural dos novos museus. Em outros termos, significa dizer que o que se seguiu ao projeto moderno de "desestetização da arte", ou de "estetização do real", acabou se cumprindo depois das vanguardas de modo paradoxal, enquanto generalização do estético. Generalização do estético que é emblemática nos novos museus, como considerou Fabbrini, não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como algo a ser fruído como obra de arte, e não somente como construção destinada a abrigar obras de arte, mas também por suas curadorias e exposições cenográficas; bem como pela "sociabilidade estilizada" de seus visitantes.<sup>56</sup>

Comentando a inauguração do Beaubourg, Baudrillard diagnosticou uma nova modalidade de fruição das obras: "As pessoas tem vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo: Ver, decifrar – contemplar – aprender não as atinge".<sup>57</sup> O sucesso do Beaubourg seria então aparente, na medida em que essa "invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura enquanto "lugar de segredo, de sedução, de iniciação", de "uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada".<sup>58</sup> É, portanto, o mesmo que sua "negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito".<sup>59</sup> A aposta no valor de exibição da arte no museu teria então contribuído para a "implosão do social" e para o "desaparecimento da cultura". No Beaubourg, visto por Baudrillard,

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 262-63.

<sup>57</sup> BAUDRILLARD, Jean. "O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão". In: \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, p. 81-101, 1991. p. 92.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 87.

não apenas a inflação das obras provoca a deflação de sentido, mas os próprios visitantes dissolvem-se na multidão que impossibilita qualquer tipo de recolhimento diante das obras.

Mais do que a "mercantilização do mundo", foi a "estetização do mundo" o grande empreendimento da cultura ocidental, onde até mesmo o "mais marginal", o mais banal, e o mais obscuro estetizou-se, culturalizou-se, musealizou-se. Nesse processo, o sistema passou a funcionar não tanto pela mais-valia da mercadoria, mas pela "mais-valia estética do signo".<sup>60</sup> Isto porque, para Baudrillard, a arte é atingida pela mesma perda de valores, e pela mesma perda de "transcendência", sendo a "hipervisibilidade" um modo característico de extinção do olhar.<sup>61</sup> A chamada "desmaterialização da arte" é, na compreensão do autor, nada mais do que a materialização da estética por toda parte sob uma forma operacional, colaborando para o seu próprio desaparecimento. De modo que toda a arte contemporânea tenta refazer-se na "simulação", o que indica, segundo Baudrillard, que ela irá desaparecer completamente, "deixando o espaço para o imenso museu artificial e para a publicidade desenfreada".<sup>62</sup> Na compreensão do autor:

*O destino da arte é, portanto, efetivamente ultrapassar a si mesma, em qualquer outra coisa, ao passo que a vida...! Essa perspectiva radiante evidentemente não se realizou; o que acontece hoje é que a arte substitui a vida, sob essa forma de estética generalizada que confere finalmente uma "disneyficação" do mundo [...].*<sup>63</sup>

Nesse sentido, poderíamos compreender a proliferação dos museus, que vai do Beaubourg de Paris, de 1977, passando pelo Guggenheim de Bilbao, de 1997, até sua nova fase de expansão ao Oriente nos anos 2000, com os projetos de franquia do Beaubourg,

<sup>60</sup> *Idem*. "Transtético". In: *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, p. 21-26, 1990, p. 23.

<sup>61</sup> *Idem*. "A arte da desapareição". Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 129.

<sup>62</sup> *Idem*. "A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos". *op. cit.*, p. 24.

<sup>63</sup> *Idem*. "A arte da desapareição". *op. cit.*, p. 146-7.

em Xangai, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, como a decorrência do esgotamento da arte no sentido proposto pelas vanguardas. Em outros termos, significa que o projeto de "democratização cultural" teria então se resolvido, porém num sentido contrário ao visado pelas vanguardas, no Beaubourg e, por conseguinte, na "cultura dos museus" – na inviabilidade de qualquer relação contemplativa com as obras expostas, ou mesmo na abolição da concepção de museu enquanto lugar destinado à recepção orientada para a prática viva, tal como sugeriu Habermas em sua defesa do projeto da modernidade. Se determinados artistas de vanguarda decretaram a morte da arte buscando uma "estetização do mundo", que se pautava no "baralhamento entre arte e vida", por outro lado, esse "consumo cultural extravagante", sintomático nos novos museus, acabou produzindo a "estetização do social".<sup>64</sup>

É importante considerar que essa "maratona no museu" assumiu diversos ritmos nos últimos anos, devido às alterações ocorridas com a conjuntura econômica internacional e com a política cultural dos países, sobretudo, após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao World Trade Center.<sup>65</sup> Como observou Fabbrini, cada blockbuster exhibition possui, evidentemente, sua singularidade, de modo que é preciso compreender a "cor local de cada recepção enquanto fascínio ativo", nesse momento em que se configura também no Brasil uma nova relação entre cultura e economia. O que se constata é a "transformação da cultura de elite em atração de massas, cujo capítulo brasileiro confirma pelo menos o vínculo indispensável com o processo global de financeirização da riqueza".<sup>66</sup> De qualquer modo, a pergunta proposta por Valéry sobre o que moveria as pessoas a visitar os museus, permanece válida, como retoma Paulo Arantes, em relação às "imensas filas" que se formaram à porta da Pinacoteca do Estado,

<sup>64</sup> FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 255.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>66</sup> ARANTES, Paulo E. "Sofística da assimilação". *Praga - Revista de estudos marxistas*. São Paulo, n. 8, p. 75-100, ago. 1999. p. 76.

em janeiro de 1998, "sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz",<sup>67</sup> para ver as exposições de esculturas de Auguste Rodin. Será, pergunta Paulo Arantes, na ocasião:

*[...] que as megaexposições de Monet ou Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar, uma gratificação extra fora do alcance quase ilimitado da televisão e da indústria cinematográfica high tech?*<sup>68</sup>

Se quisermos atualizar nossos exemplos, mostrando que as políticas de "animação cultural" inicialmente produzidas pelo Beaubourg, permanecem válidas mesmo após três décadas, bastaria incluir, como fez Fabbrini, a exposição "Picasso e os Mestres", de 2008, realizada nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, e organizada pela Réunion des Musées Nationaux (RMN). De acordo com o autor:

*[...] com reservas de ingresso rapidamente esgotadas, essa exposição arrasa-bulevares, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o "evento cultural" mais bem-sucedido na França da última década. [...] Essa exposição, que permaneceu aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas, não é, porém, um fenômeno isolado.*<sup>69</sup>

Para Fabbrini, a questão que se abre com as "cifras tão animadoras" da exposição "Picasso e os Mestres", de 2008, é a de verificar em que medida exposições como essa

<sup>67</sup> FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 256.

<sup>68</sup> ARANTES, Paulo. "Sofística da assimilação". *op. cit.*, p. 79.

<sup>69</sup> FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 257.

são o "canto do cisne" dessa política já "balzaquiana" de animação cultural, ou essa "cultura dos museus" está blindada até mesmo diante da atual crise de liquidez internacional.<sup>70</sup> Assim, para entender esse consumo cultural afluyente, seria necessário considerar a própria modificação sofrida pela arte ao longo do século XX. Por princípio, a arte não seria mais, segundo Gérard Lebrun, "uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento", o que não seria um sinal de sua "degenerescência", mas um sintoma de que em nossa época "materialista" e "tecnocista", só poderia surgir uma "arte da diversão, completada por algumas elucubrações de estetas".<sup>71</sup>

Retomemos Paul Valéry, que concluiu seu ensaio afirmando sair do museu em estado de "extrema fadiga", "cabeça alterada e pernas cambaleantes", comparando a desordem organizada no interior do museu ao frenesi das cidades: "O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua".<sup>72</sup> A continuidade entre o museu e a rua se evidencia no olhar inebriado com que sai o observador do museu. Entretanto, não é apenas por serem caos de signos que os novos museus se aproximam do caos das grandes cidades, mas também porque neles se desenvolve — como observamos nas últimas décadas — uma forma de sociabilidade que, nos termos de Baudrillard, são espaços de "simulação operacional da vida social", que acabou se reduzindo à "circuitos integrados"; ou ainda, como diz Otilia Arantes, são "grandes cenários de uma sociabilidade fictícia acrescida das obras devidamente neutralizadas".<sup>73</sup>

Se para Valéry as obras de arte se tornaram "órfãs" porque foram arrancadas de sua mãe, a arquitetura, nos novos museus, ou mesmo nos casos de museus tradicionais ampliados por "anexos virtuosísticos", em que as obras muitas vezes passam a rivalizar com a arquitetura dos edifícios, a arquitetura seria, como diz Fabbrini, a "madrasta que castra enteados, como se verifica no silêncio a que fica relegado seu acervo, haja vista a atenção do público, que acaba atraída, essencialmente, para o edifício".<sup>74</sup> Como a "extravagante flor metálica" do Guggenheim de Bilbao, que triunfa sobre as obras de seu

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte". In: \_\_\_\_\_. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 330.

<sup>72</sup> VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>73</sup> ARANTES, Otilia. "Os novos museus". *op. cit.*, p. 241.

<sup>74</sup> FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 264.

acervo. Em outros casos, a atenção do público acaba desviada do acervo para as "vistas" privilegiadas que os museus propiciam de seus arredores, como o já citado museu de Mönchengladbach, de Hans Hollein, de 1980, comentado por Otilia Arantes, ou em outros exemplos semelhantes, como os itinerários para pedestres formados da ampliação da Staatsgalerie em Stuttgart, de James Stirling; a praça dels Àngels, junto ao MACBA, de Richard Meier, em Barcelona; ou o passeio às margens do rio Nêrvio junto ao próprio Guggenheim em Bilbao.

Atualizando nossos exemplos, na chave dos novíssimos museus depois de 11 de setembro, cabe destacar o projeto de anexo da Tate Modern, em Londres, encomendado a Jacques Herzog e Pierre de Meuron, os mesmos arquitetos responsáveis pelo projeto original, que no final da década de 90, transformou a antiga central elétrica de Bankside, em Southwark, na região sul do Tâmis, em um dos mais aclamados museus europeus. O objetivo é que o novo edifício de anexo seja concluído até o início das Olimpíadas de Londres, em 2012. A área total do edifício terá um aumento de 60%. O investimento no anexo se deu em consequência do contínuo aumento de seus visitantes, que passou de 1,8 milhão na época em que foi inaugurado, em 2000, para atualmente quatro milhões. A importância do museu no desenvolvimento urbano fez com que a London Development Agency, ligada à prefeitura de Londres, investisse no projeto com sete milhões de libras. Segundo dados apresentados pelo museu, o custo total do anexo, de 215 milhões, é comparável ao da construção do projeto original, de 165 milhões.<sup>75</sup>

No interior dessa cultura dos museus, qual deve ser então a posição assumida para reagir a essa lógica da fetichização da imagem? Em outros termos, a questão que se coloca é a de investigar modos de exibição que visem preservar a autonomia da obra de arte, e que acabem transformando o espaço expositivo do museu em um lugar de "contestação e negociação entre as obras",<sup>76</sup> revelando um "potencial crítico e de oposição",<sup>77</sup> no interior da própria condição histórica do presente. O desafio é justamente o de produzir dispositivos museológicos que, de algum modo, impeçam essa neutralização

<sup>75</sup> TATE MODERN. "Transforming Tate Modern". Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate>>. Acesso em: maio, 2010.

<sup>76</sup> HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". *op. cit.*, p. 251.

<sup>77</sup> *Idem*. "Mapeando o pós-moderno". *op. cit.*, p. 49.

da cultura, que faz com que a arte se identifique com um "evento cultural", pois nesse caso a própria fruição artística acabaria reduzida a "uma experiência estética que se confunde com a realidade, ou seja, com a instância do mercado e do lazer".<sup>78</sup> Não se trata de uma "aceitação indiscriminada" de todos os modos de exibição de obras – como as megaexposições – mas da aceitação de dispositivos que, mesmo no contexto da mercantilização, condição de sua existência, consigam indiciar sentidos que de algum modo "logrem essa mesma lógica – a da generalização do estético".<sup>79</sup> Apenas desse modo seria possível permanecer fiel ao pressuposto de Adorno de que "os protestos sem esperança são necessários".<sup>80</sup>

### **Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

ARANTES, Otilia. "Os novos museus". In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas". In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, Paulo E. "Sofística da assimilação". *Praga - Revista de estudos marxistas*. São Paulo, n. 8, 1999, p. 75-100.

ARANTES, Pedro F. "O grau zero da arquitetura na era financeira". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, 2008, p. 175-195.

<sup>78</sup> FAVARETTO, Celso F. "Notas sobre arte e política". *Cadernos de Pós-graduação*, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 225-43, 2007, p. 228.

<sup>79</sup> FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". *op. cit.*, p. 127

<sup>80</sup> ADORNO, Theodor. "Museu Valéry Proust". *op. cit.*, p. 184.

- BAUDRILLARD, Jean. "A arte da desapareição". Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, 2008, p. 245-268.
- \_\_\_\_\_. "O fim das vanguardas". *Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Arte/UNICAMP*, Ano 8, No. 2, 2006, p. 111-129.
- FAVARETTO, Celso F. "Notas sobre arte e política". *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, SP, v. 9, n. 1, 2007, p. 225-43.
- HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, 1987, p. 115-124.
- HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, Heloíse Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte". In: *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- MARINETTI, Fillipo. "Fundação e manifesto do futurismo". In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TATE MODERN. "Transforming Tate Modern". Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate/>>. Acesso em: maio de 2010.
- VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, 1993, p. 53-55.
- WISNIK, Guilherme. "Do petróleo ao resort". In: *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.

# ***Mercado de argumentos: Considerações sobre uma literatura do novo século***

***Julián Fuks***

Mestre em Literatura Hispanoamericana pela USP. Escritor e Jornalista.

## **Argumento I**

Ninguém subestime a força das leis esquecidas: no instante em que já não se explicitam, em que já não se questionam, ditames antigos podem ter se embrenhado entre os hábitos do presente, podem se mostrar vigorosos e canônicos, podem ter alcançado o auge de seu poder impositivo. De alguns discursos altissonantes da década de 1980, os que apregoavam um retorno das artes a práticas remotas, os que exigiam o fim da experimentação com as letras, os que se erigiam contra o reinado do terror no âmbito da linguagem, os que imploravam o restabelecimento imediato de sua ancoragem na realidade – de toda a inflamada verborreia, enfim, de uns tantos seres cansados da modernidade – verificam-se hoje poucos resquícios no campo da teoria. Em palestras, em debates, em festivais e congressos tão difundidos, parecem raros os filósofos e críticos que se façam arautos desse ideário. Estarão mais tímidos que no passado ou terão se retirado para contemplar as amplas conquistas: no recato das casas luxuosas ou simples, no silêncio dos braços à escrivadinha, todo um exército de ficcionistas produz os frutos fartos do levante antimoderno.

Não se ouvem clamores, achaques, conclames, nenhum revoltoso estribilho incitando à ordem. Os raivosos detratores das vanguardas contra os quais Lyotard declarara guerra calaram-se tanto quanto ele próprio, falecido há mais de uma década. Mas Lyotard não poderia achar-se vitorioso em sua empreitada; não conseguiu sequer a aparente trégua. Constante ao longo dos anos ou crescente em intensidade, o mesmo desejo de unidade e segurança que o filósofo francês detectara, a mesma ânsia por uma arte que não incomode, que só informe ou agrade, desfez-se de todo alarde e deixou-se imperar em surdina. Sem mais se ostentar em seu caráter programático, com a discrição que só obtêm as tendências hegemônicas, a comportada obediência a essas propostas talvez nunca tenha sido tão soberana.

Perdeu-se então a última ressalva com que se resguardavam os pós-modernos. No tempo em que ainda se apresentavam combativos, em que se insurgiam contra a misantropia e a dissipação daqueles que pretendiam superar, nesse tempo ainda havia negação e radicalismo: ainda havia modernidade. Hoje não há modernidade porque o silêncio é de anuência e consenso; hoje se dilui a discussão estética, por inócua e estéril. Nenhuma tradição a ser negada, nenhum conflito de geração, nenhuma objeção de estilo: o exército de ficcionistas vai a público para apreciar os empenhos dos antepassados, seus rompantes de criatividade desmedida. Não se excedem em louvor ou nostalgia, não discriminam entre os séculos pretéritos. Nenhum embate entre novo e antigo, entre obscuro e límpido, entre sujo e insípido; o campo de batalha está deserto.

## **Argumento 2**

Neste presente que se pretende de tolerância e pluralidade, ressalta-se o contraste com a riqueza formal que se avistava na literatura do século XX. À experimentação com a palavra, com a frase, com a página, sucede-se o emprego de modelos já testados, de soluções conhecidas, de narrativas comportadas cujo êxito se sabe garantido. À opaca e inexaurível vivência do indizível, vivência que se externava em tantas vertigens da escrita, sobrepõe-se uma sucessão de experiências transparentes, universais, traduzíveis. Debelou-se a desconfiança que suspendia qualquer discurso objetivo, desconfiança obtida a custo num longo abate de ingenuidades; em seu lugar sobrevém uma crença renovada, eminentemente pragmática, nas possibilidades infindas da comunicação, no trânsito imediato entre linguagem e realidade.

O tão prezado ecletismo que qualificaria nosso tempo limita-se ao campo raso das temáticas, dos enredos variegados e distintos. De todas partes, do centro das metrópoles quadriculadas aos desordeiros grotões da humanidade, de todas partes, mas sobretudo do eixo anglossaxônico que se mostra tão profícuo, precipita-se uma profusão de histórias novas. Interessa que sejam peculiares, que revelem uma faceta desconhecida da humanidade, que contribuam com clareza para um conhecimento coletivo. Interessa que ensinem, entretenham ou divirtam, e é nesses termos práticos que enfim se institui o velho chamado à ordem dos pós-modernos. Disseminam-se sem dificuldade alguns de seus retornos tão benquistos: o retorno da representação direta, o retorno do argumento válido, o retorno do dramático, do cômico, do épico, do aventureesco, do anedótico. Tudo vale, do mais mesquinho ao mais pitoresco, desde que encontre seu lugar na ordem, desde que o mercado saiba classificá-lo.

A novidade, relegada à dimensão do conteúdo, obedece a estritos critérios jornalísticos – o jornal, de qualquer modo, é o maior avaliador do sucesso ou insucesso de cada obra. Com seu auxílio também vão se criando famílias de livros, reunidas por suas capas e contracapas sucintas, suas tramas que relatam infâncias sofridas, que denunciam a violência das urbes. Narrativas sobre a descoberta da sexualidade, sobre sexualidades incertas, sobre polêmicas religiosas, sobre as mazelas da pobreza, sobre os descabros do nazismo. Narrativas sobre alguma coisa, narrativas que possam render uma boa síntese. Gostou deste livro?, perguntam as prateleiras das livrarias, e logo apontam a próxima aquisição em caso de resposta afirmativa. Não erram nos palpites porque a indústria dá suas garantias, reciclando os velhos sucessos na forja dos lançamentos novíssimos.

Ficam esquecidas todas as práticas que se concebiam como alternativas; alberga-se a poesia e tudo o que dela se aproxime em algum canto menos conspícuo. Se há subversão, que não seja a do questionamento árido, que não seja a do rigor crítico, que não seja a do choque; que seja a subversão protocolar da surpresa, facilmente apresada pelo sistema de expectativas. Se há transgressão de fronteiras, que seja da fronteira entre ficção e realidade, para que mais se assevere a natureza instrutiva da literatura.

Incensado por uma indústria editorial mais robusta a cada dia, o que triunfa é o romance, mas o romance em sua concepção mais reduzida. Contrariando a vocação do gênero à indefinibilidade e ao inacabado, contrariando sua tradição autocrítica e seu apego à imperfeição, esse romance do novo século mostra-se muito mais voltado à repetição de fórmulas, à reprodução de formas consabidas, à consolidação de um modelo que garanta sua recepção massiva por um público irascível. Dessa maneira, ao se propor com ingenuidade a devolver à arte seu valor terreno, ao tentar retratar o mundo para denunciá-lo e desancar suas mazelas, acaba compactuando com o mesmo sistema ao qual quer se mostrar infenso, pois se recusa a resguardar seu caráter instável e a contrariar a lógica do sistema – convertendo-se, inevitavelmente, em mercadoria. Amontoadas em livrarias, tais produções já não parecem constituir um *corpus* artístico, e sim um mero mercado de argumentos.

### **Argumento 3**

Mas como terá se produzido tal fecundidade de ideias em uma terra que há poucos anos parecia tão infértil? De onde terão surgido tantos enredos inéditos, se o que demarcava

o período prévio era a inconstância das experiências significativas, seu caráter inapreensível, a inexistência de fatos absolutos que aceitassem ser transportados às páginas? E que estranho fenômeno terá possibilitado aos anglo-saxônicos a retomada de seu protagonismo se justamente eles, depois de seus experimentos extremos com a linguagem, pareciam ser os mais atingidos pelo suposto esgotamento do fazer literário?

Uma das respostas possíveis, um dos sintomas desse desapareço às interdições resultantes do processo histórico, é o que Hal Foster aventou para o campo das artes visuais, diagnosticando o surgimento de um novo paradigma: o do artista como etnógrafo<sup>1</sup>. Tal qual o artista, o escritor como etnógrafo remete seus anseios criativos a uma alteridade distante, idealizada, confiando que essa alteridade estará a salvo da crise que o atingira através de seus predecessores. Se suas próprias experiências não lhe são suficientes, se sua existência por demais confortável e assegurada não conforma um drama ou uma aventura, uma boa sinopse de livro, basta apelar a biografias alheias que se mostrem mais atraentes e desimpedidas. Cria-se, para utilizar os termos de Foster, a "fantasia primitivista" de que o outro habitaria a verdade, de que o outro teria "acesso especial a processos psíquicos e sociais" que ao escritor, produto da civilização regrada, estariam vedados.

Agentes da nova globalidade, europeus e estadunidenses transpõem as fronteiras de seus países em busca das histórias guardadas no tempo primitivo dos continentes atrasados. Como partem para dar testemunho da miséria, da guerra, dos infortúnios do extremismo, seus destinos mais diletos também seguem parâmetros jornalísticos: territórios que sejam feridas abertas, a África Subsaariana, a Índia tão populosa, a América violenta, o Oriente Médio. Nas livrarias as seções de romances, que parecem emular catálogos geográficos e sociológicos, vão aos poucos dando conta de todo o mapa-múndi. Em compreensível defesa autoirônica, o mercado cuida de rir de seus próprios trejeitos: em elogios rasgados de contracapa, a prezada autora de *Breve história dos tratores na Ucrânia* recomenda *A pesca do salmão no lêmén*.

Para os países que provocam particular interesse há contrapartidas. Seus autores locais são aceitos e assimilados amplamente, são lidos com atenção e curiosidade, desde que obedeçam ao modelo preconcebido de narrativa e não frustrem a expectativa investida. Africanos, asiáticos e latino-americanos serão prezados sempre que retratarem o atraso, a miséria, a violência, a guerra, o extremismo; seus conterrâneos que fugirem

<sup>1</sup> Foster, Hal. "El artista como etnógrafo", em *El retorno de lo real*, pp. 175-207

desses temas e quiserem tratar de assuntos outros, que ponham em ressalva as noções existentes de sua sociedade, serão densamente ignorados. Não é um expediente desconhecido: o mesmo princípio operava há algumas décadas, quando europeus e estadunidenses, imobilizados em seu impasse estético, abriam os braços para o realismo mágico de Carlos Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez, estranhando a complexidade transcultural de Arguedas, esquecendo a modernidade de Onetti.

O risco inconveniente de toda essa tendência é uma perda generalizada de autenticidade. O escritor já não responde a uma necessidade íntima de expressar-se, não põe em questão sua própria história e sua própria cultura, não devolve ao mundo suas ruminções pessoais para a um só tempo afrontá-lo e confrontar-se. Em vez disso anula a si mesmo em seu ofício imperioso, faz-se profissional como nunca antes. De escritor a intérprete supostamente privilegiado de sucessivas desgraças; de escritor a escrivão que empresta sua mão de obra à elaboração de histórias esperadas, à construção de livros cujo engendro sistêmico reitera e perpetua velhos dogmas.

#### Argumento 4

Da modernidade a esta nova época que vivenciamos o que se perde é a ambição do paradoxo: a aspiração de "apresentar o que há de inapresentável", nas palavras de Lyotard<sup>2</sup>; a intenção de "encontrar o ponto de indiferença em que se esconde a possibilidade do impossível", na formulação de Adorno<sup>3</sup>. O que se elide, para citar a referência comum a ambos, é a eterna tentativa do sublime kantiano, a tentativa de transpor a distância intransponível entre a concepção de alguma coisa e a capacidade de dispor dela, de dispô-la. Quando hoje pousam seus braços à escrivadinha, os escritores têm os pés bem assentados ao chão e a cabeça altiva. Dispensam a um só tempo a ambição e a humildade: não almejam o impossível, não creem impossível aquilo que almejam. Deixam-se consumir pelo desejo de eficiência do mundo corporativo, evitando o lapso tão necessário entre o que chamam de objetivos e o que chamam de resultados.

Pouco a pouco vão se desarticulando os grandes desafios, vai desaparecendo do âmbito da literatura um de seus elementos mais relevantes, um dos fatores que historicamente lhe renderam grande estima entre os demais engenhos humanos: o *tour de force* – para Adorno, a condição imprescindível para que um texto literário possa ser

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, p. 16.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, p. 146.

obra de arte. Tomam-se como dadas as demarcações da linguagem, as ortodoxias do dicionário, os ditames da gramática, as frases que cada língua comporta, o espaço indicado ao parágrafo, à página, ao capítulo, a distância aceitável entre capa e contracapa. Os limites exógenos, morais, políticos, sociais, que algum dia cabia à literatura assaltar, ou os limites autoimpostos que se erigiram no decorrer de uma longa trajetória cultural, já não estão para ser sondados, perscrutados, expandidos. O mundo disponibiliza suas ferramentas, antigas ou tecnológicas, a palavra, a tela e as teclas, e cabe ao autor se valer delas para verter sobre o papel, sem meneios, sua ideia particular.

Mas uma ideia pode não ser suficiente, pode não render o algo incerto que os escritores de qualquer tempo querem alcançar, e se a teoria não os convence talvez lhes valha o exemplo de um dos autores que, em suas aparições públicas, os escritores atuais não se cansam de elogiar. Em 1909, Franz Kafka escreveu um pequeno conto intitulado "Ante a lei", um texto que passou despercebido como todos os outros que publicou em vida. Nas duas módicas páginas que o constituíam estava contido o argumento central do que treze anos mais tarde viria a ser *O castelo*, a história de um homem que não mede esforços para obter acesso a um edifício oficial, dando sempre em impedimentos institucionais. É um bom conto, mas não é demais dizer que Kafka não seria Kafka se não o houvesse retomado, se não houvesse feito da aflição e da longa espera desse homem a aflição e a longa espera de seu leitor, se não houvesse transformado o esgotamento de seu personagem em um esgotamento do próprio narrar, se não houvesse erguido nas páginas de seu romance um monumento, eterno e inesgotável, à imperícia humana e à burocracia estatal.

## **Argumento 5**

Não há, como é óbvio, leis prescritas, normas redigidas, recomendações assertivas. Não há instituição ou força maior que ceda suas hirtas mãos à regência desses movimentos; falar em mercado sempre implicará uma simplificação indevida.

Editoras e seus critérios comerciais incompassíveis, livrarias e seu trato bilateral com as listas de mais vendidos, cadernos de cultura que seguem a mesma lógica precipitada e nociva de outros cadernos, entidades que organizam concursos e prêmios arbitrários por excelência. Críticos que ignoram as complexidades decorrentes do giro linguístico que transfigurou a filosofia do século XX, entre outros giros da filosofia, historiadores que não se incomodam em relativizar a importância da história, leitores e a carência de informação que é contraface de seu imediatismo. Por Foucault inferimos que essas e outras instâncias conformam um poder que nada tem de absoluto, um poder instável e

difuso a irradiar-se de vários pontos e que, no entanto, como todo poder, se faz proeminente e oprime.

Mas "lá onde há poder há resistência"<sup>4</sup>, alerta Foucault, e sua emenda nos abre os olhos para todo um campo alternativo. Quiçá não exista a uniformidade pretendida no tal exército de ficcionistas. Decerto uma infinidade de escritores se isola em suas casas para burlar essas exigências, para despejar sobre a página sua contrariedade incontida. Foucault não o diz, mas alguém poderia rematar que, quanto maior o poder, maior a resistência, e assim este tempo deixaria de ser o do marasmo pragmatista, o tempo da repetição e do retorno a fórmulas soporíferas, para ser o tempo de um novo radicalismo, resistente à onipresença do mercado de argumentos.

Caberia então uma releitura histórica: a intentona conservadora da década de 1980 não como irrupção de um período governado pelo consenso fácil, ou não apenas isso, mas como ponto de partida de um recrudescimento crítico, de uma era em que o interesse recai sobre os diversos dissentimentos. Restarão, se assim for, umas tantas questões em aberto. Entre elas, se a resistência é mais forte no centro, o ponto em que a dominação estética está mais estabelecida, uma vez que tal reação "nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder"<sup>5</sup> – o que redimiria, quem sabe, europeus e estadunidenses. Ou se é mais forte na periferia, nos países em que a indústria editorial é precária ou incipiente, por assim oferecer mais brechas aos escritores e porque a dominação que se lhes apresenta ultrapassa em muito as questões estéticas, aliando-se a poderes sobrejacentes, sendo a resistência literária apenas mais uma entre as tantas rejeições ao centro.

Não há de ser tão importante, já que são várias as resistências plausíveis e necessárias, já que "não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário"<sup>6</sup>. Se é possível, entretanto, adivinhar alguma característica concernente a todas elas, qualidade da literatura que se queira diferente, seria o intuito de resguardar-se frente ao barateamento da cultura e da linguagem alavancado por esses processos homogeneizantes. Morada do dissonante e do heterogêneo, livro resistente seria o que superasse sua condição de objeto à venda e se concebesse tão-somente como objeto. Irredutível, contrário aos hábitos comezinhos,

4 Foucault, Michel. "Método", en *História da sexualidade*, pp. 102-113.

5 Idem.

6 Idem.

incompreensível em seu despropósito, um ente problemático que se assenta mal nas livrarias de aeroporto, nas bancas, nas farmácias, nos supermercados; uma antimercadoria, uma coisa enigmática entre tantos produtos tão disponíveis.

### **Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura* (trad. Alfredo Brotons). Madrid: Akal, 2003. (Obra completa II)

\_\_\_\_\_. *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid: Hyspamerica, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance", in *Questões de literatura e de estética* (trad. Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor* (trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus, 1975.

\_\_\_\_\_. "El narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", in *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (trad. Roberto J. Vernengo). Caracas: Monte Avila, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I – La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1987.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real* (trad. Alfredo Broton Muños). Madrid: Akal, 2001.

HABERMAS, Jurgen. "La modernidad: un proyecto inacabado", in *Ensayos políticos* (trad. Ramón García Cotarelo). Barcelona: Península, 1988.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo* (trad. Esther Pérez, Cristian Ferrer y Sonia Mazco). Buenos Aires: Imago, 1991.

KAFKA, Franz. *La condena* (trad. J. R. Wilcock). Madrid: Alianza, 2008.

KAFKA, Franz. *El castillo* (trad. Jordi Groh y Alberto Laurent). Barcelona: Abraxas, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (trad. Enrique Lynch).  
Barcelona: Gedisa, 1996.

**Marcelo Girard**

**Objeto**

**Óleo s/madeira**

**42x43,5 cm**

**2005**



### **Instruções para os autores**

1. Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, conter no máximo 40 laudas (30 linhas x 70 toques) e obedecer às normas técnicas da ABNT (NB 61 e NB 65) adaptadas para textos filosóficos.

2. Os artigos devem ser acompanhados de resumo de até 100 palavras, palavras-chave e referências bibliográficas. As obras citadas devem ser ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor, obedecendo às normas da ABNT (NBR 6032).

3. A comissão executiva reserva-se o direito de aceitar, recusar ou reapresentar o original ao autor com sugestões de mudanças. Os relatos de parecer permanecerão em sigilo.

### **Notes to contributors**

1. Articles are considered on the assumption that they have not been published, wholly or in part, elsewhere. Contributions should not normally exceed forty double-space pages.

2. A summary abstract of up to 100 words should be attached to the article. A bibliographical list of cited references beginning with author's last name, followed by the year of publication in parentheses, should be headed. References and places on a separated sheet in alphabetical order.

3. All articles will be strictly refereed.

*Esta revista foi composta em Matrix.  
Impressa em papel off-set 75g/m<sup>2</sup> e cartão branco 250g/m<sup>2</sup>.  
Impressa e acabada pela Gráfica da FFLCH/USP, em julho de 2011.*